

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)

С. А. Кибальник

**АНТИЧНАЯ ПОЭЗИЯ В РОССИИ.
XVIII – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА**

Очерки

Санкт-Петербург
ИД «Петрополис»
2012

УДК 82
ББК 80/84
К 38

Серия «Новая и старая русская классика». Редакционная коллегия: А. Ю. Арьев, В. Е. Ветловская, Б. Ф. Егоров, С. А. Кибальник (ответственный редактор), В. М. Маркович, Ю. М. Прозоров, М. В. Отрадин, Е. А. Тахо-Годи

С. А. Кибальник.

Античная поэзия в России. XVIII – первая половина XIX века. Очерки. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2012. — 416 с.

В книге рассматривается история рецепции в России XVIII – первой половины XIX в. античной поэзии: Греческой Антологии, Гомера, Мосха, Катуллы, Овидия, Горация. На материале творчества таких поэтов, как М. Н. Муравьев, А. Х. Востоков, Н. И. Гнедич, К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, А. А. Дельвиг, В.К.Кюхельбекер и многие другие, показано приобщение русской лирики к античной поэзии: ее жанрам и темам. Особое внимание уделено Пушкину, затрагивается также творчество Гоголя.

Рецензент:

д-р филолог. наук П. Р. Заборов

ISBN 978-5-9676-0427-0

© С. А. Кибальник, 2012

© ИД «Петрополис», 2012

*Памяти Евгения Васильевича Свиясова
посвящается эта книга*

От автора

В этой книге собраны работы разных лет — от написанных еще в 1980-е годы до подготовленных совсем недавно. Большинство из них уже публиковалось ранее и воспроизводится лишь с небольшими дополнениями и поправками. Исключение составляют значительно расширенная статья «Гоголь – Гнедич – Гомер (О гоголевском истолковании пушкинского стихотворения “С Гомером долго ты беседовал один...”»)» и основательно переработанная заметка «Из комментариев к “Евгению Онегину” 2. “И лишь посредственность одна...”». Статья «“Конец золотого века” (Поэтическая эстетика А. А. Дельвига)» и заметка «Из комментариев к “Евгению Онегину” 1. “Он знал довольно по латыне...”» печатаются впервые.

В основу книги положена моя монография «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» (Л.: «Наука», 1990), в которой была прослежена рецепция Греческой Антологии в русской литературе названного периода.¹ Она составила вторую часть настоящего издания. В первую часть вошли статьи и заметки, посвященные различным сюжетам, связанным с «отражениями» у русских поэтов наследия Гомера, Мосха, Катулла,² Овидия, Горация.

Несмотря на то, что книга представляет собой серию очерков из истории усвоения русскими поэтами жанров, тем и конкретных текстов античной поэзии, в ней есть определенная целостность, обусловленная

¹ На основе этой работы позднее мной было подготовлено издание «“Венок русским Каменам”. Антологические стихотворения русских поэтов. Сост., вступит. статья, комментарии С. А. Кибальника» (СПб.: Наука, 1993).

² В издании: *Гай Катулл Веронский*. Книга стихотворений. Изд. подготовили С. В. Шервинский, М. А. Гаспаров (Серия «Литературные памятники»). М.: «Наука», 1986. — раздел «Стихотворения Катулла в переводах русских писателей XVIII–XX веков» (С. 106–141) был составлен М. А. Гаспаровым, как отметил в примечаниях он сам, с учетом моих разысканий, проделанных в ходе работы над статьей «Катулл в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века» (Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Отв. ред. академик М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1983. С. 45–72). В подаренном мне экземпляре издания М. А. Гаспаров даже назвал меня «ненадписанным соавтором этой книги», что, безусловно, уже некоторое, хотя и весьма лестное для меня, преувеличение.

наличием внутренних связей между ее различными разделами. Так, статья «Гоголь – Гнедич – Гомер...» по-своему продолжает гомеровскую и гнедичевскую тему, которая является центральной в статье «“Афинская звезда” (Филэллизм Н. И. Гнедича)», а статья «“Конец золотого века” (Поэтическая эстетика А. А. Дельвига)» служит фундаментом для рассмотрения во второй части книги антологических эпиграмм Дельвига. В расположенных по соседству статьях «“Элегии с Понта” (Пушкин и Овидий)» и «Идиллия Пушкина “Земля и море” (Пушкин и Мосх)» поставлена проблема ориентации на античную поэзию русской элегии и идиллии. Анализ же русского поэтического гораццианства начала XIX века в заметке «Из комментариев к “Евгению Онегину” 2. “И лишь посредственность одна...”» оказывается важным контекстом для истолкования не только отдельных строк «Евгения Онегина», но и некоторых стихотворений Пушкина (статья «Пушкин и Гораций (О стихотворении “Из Пиндемонти”»)).

Хронологические рамки книги несколько шире, чем те, что обозначены в заглавии. Так, например, судьба Катутла в русской литературе прослеживается на протяжении всего XVIII века, начиная с Феофана Прокоповича, а история рецепции Греческой Антологии завершается этюдом, в котором она и вовсе доведена до начала века XX-го и который играет в книге роль своеобразного эпилога. В «Приложении» же «Латинские риторика в России XVIII века» собраны статьи, посвященные исключительно писателям первой половины этого столетия.

Однако это лишь отдельные выходы за пределы той эпохи, которая является основным предметом нашего внимания.

В последнее время рецепция античного наследия в русской литературе XIX–XX в. изучается довольно интенсивно.³ Большинство из собранных в настоящем сборнике работ было написано до появления всех этих трудов и, естественно, не содержит ссылок на них. Впрочем, рассмотренные мной темы, за редким исключением, так и не стали пока предметом более детального исследования. Лишь отчасти они затрагивались в появившихся также позднее работах Т. Г. Мальчуковой и Г. С. Кнабе.⁴

³ См., например: Russian Text (19th Century) and Antiquity. Edited by Katalin Kroo and Peter Torop. Budapest–Tartu, 2008; Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М., 2010.

⁴ Мальчукова Т. Г. 1) Античность и мы. Петрозаводск, 1991; 2) Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в творчестве А. С. Пушкина. Петрозаводск, 2007; Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 2000.

Серьезным шагом вперед в изучении рецепции античной поэзии в русской литературе стало и справочное издание, подготовленное моим покойным коллегой по Пушкинскому Дому Е. В. Свиясовым.⁵ Материалами этого издания с любезного разрешения составителя я пользовался задолго до его выхода в свет (за что я ему чрезвычайно признателен). Помимо печатных источников, таких, например, как «Систематический указатель книг и статей по греческой филологии, напечатанных в России с XVII столетия по 1892 года на русском и иностранном языках» П. Прозорова (СПб., 1892), в работе были использованы также картотека Н. Н. Бахтина (ИРЛИ РАН) и А. Д. Умикян (ГПБ).

Составившая вторую часть настоящей книги монография «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века», ранее опубликованная отдельным изданием, немало выиграла благодаря попечению ответственного редактора этого издания П. Р. Заборова. За ценные советы и замечания, сделанные при подготовке к публикации отдельных статей, вошедших в книгу, благодарю моих коллег из Отдела пушкиноведения ИРЛИ РАН, и прежде всего С. А. Фомичева.

Кроме специально оговариваемых случаев, произведения Пушкина цитируются в книге по изданию: *Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. I — XVI. Л.: Издательство АН СССР, 1937–1949* — с указанием в тексте тома римской и страницы арабской цифрами в скобках.

⁵ Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв. Библиографический указатель. Составитель Е. В. Свиясов. СПб., 1998. См. также его содержательную монографию «Сафо и русская любовная поэзия XVIII–начала XIX веков» (СПб., 2003).



I. СТАТЬИ

КАТУЛЛ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Рецепции Катулла в русской поэзии до сих пор не были предметом специальной работы. Внимание исследователей привлекали лишь отдельные аспекты этой темы.¹ Между тем она представляет немалый интерес. Вопреки распространенному мнению,² Катулл в России был довольно популярен, хотя переводили его мало. Причина этого — в самом характере поэзии Катулла. Его скоптика полна брани и непристойностей, цикл стихов к Лесбии поражает откровенностью любовного чувства. И все же Катулл оказал глубокое и плодотворное влияние на многих русских поэтов. Наряду с внешними проявлениями интереса к лирике знаменитого римского поэта, их творчество обнаруживает и внутренние связи на уровне тем, образов и сюжетов, которые через различные посредствующие звенья протянулись в новую русскую литературу от стихов, написанных еще в I веке до новой эры.

Очерк восприятия Катулла в России мы заканчиваем 1830-ми годами, лишь бегло очертив дальнейшую перспективу. Но именно к этому времени произошло открытие его поэзии, за которым последовали профессиональные филологические переводы. <Помимо печатных источников, а работе были использованы картотека Н. Н. Бахтина (Пушкинский Дом), А. Д. Умикян (ГПБ) и личная картотека Е. В. Свиясова (Пушкинский Дом). > Не претендуя на исчерпывающую полноту, мы стремились к созданию верной и всесторонней картины.

¹ *Шервинский С.* In mortem passeris Lesbiae и На смерть собачки Амики // Русский архив. 1915. № 11–12. С. 306–314; *Файбисович В. М.* К источнику перевода Пушкина «Из Катулла» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 69–75.

² *Файбисович В. М.* К источнику перевода Пушкина «Из Катулла». С. 70. См. также: *Покровский М. М.* Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4–5. С. 39.

1

С того момента, когда в Вероне в XI веке был найден единственный список сочинений Валерия Катулла, его стихи начали прокладывать себе дорогу к читателям и поэтам европейских народов. Некоторое время они встречали на этом пути серьезные препятствия. Так, на Тридентском соборе сочинения Катулла, как и многих других античных авторов, были запрещены: их первобытная простота воспринималась как изощренное бесстыдство.³ Это предопределило отрицательное отношение к Катулла даже со стороны некоторых гуманистов, например, Кампанеллы.⁴

Тем не менее, постепенно с развитием ренессансных тенденций в европейской культуре Катулл завоевывал все большее признание. Влияние его поэзии испытал уже Петрарка. Большое значение имела она и для Ронсара и других поэтов Плеяды.⁵ В соседней и связанной с Россией тесными литературными контактами Польше глубокое влияние Катулла испытали великие поэты польского Возрождения Филипп Каллимах, Семп Шажиньский и Ян Кохановский.⁶ В особенности Катулл был известен как поэт, подвергнувший осмеянию Цезаря и превзошедший его на литературном поприще.⁷

В Россию Катулл пришел, — по-видимому, не без посредства Польши — в первой половине XVIII в. В это время его уже читали, особенно на Украине. Известно, что в Киево-Могилянской академии избранные отрывки из Катулла, Тибулла и Проперция проходили с учениками высшего грамматического класса.⁸

В петровскую эпоху, отмеченную процессом секуляризации литературы, отменяются эстетические запреты на любовь и смех⁹ — эти две

³ О восприятии Катулла в средние века см.: *Granarolo J. Un classique latin au moyen âge avant le XVI-ème siècle Annales de faculté des letters d'Aix. 1962. Vol. XXXVI. P. 65–75.*

⁴ *Голенищев-Кутузов И. Н. Мечтатель, ученый, поэт (Об авторе «Города солнца») // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 305–306.*

⁵ *Hallowell B. E. Ronsard and the Conventional Roman Elegy. Urbana, 1954. P. 14, 15, 18, 21, 28, 42, 101–107; Виннер Ю. Б. Поэзия Плеяды. М., 1976. С. 140, 332–333, 341–342.*

⁶ *Bieńkowsky B. T. Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Wrocław, 1976. S. 61; Krček F. Katullus jedným s wzorów Szarzyńskiego Pamiętnik Literacki. 1905. R. IV. Z.1. S. 52–53.*

⁷ См., например: *Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук // Бэкон Ф. Соч. в 2-х томах. Изд. 2-е. М., 1977. С. 457. Позднее как об удачном сопернике Цезаря писал о Катулле Э. Э. К. Шефтсбери. См. его «Замечания об историческом сюжете или Табулаторе выбора Геркулеса» (Эстетические опыты. М., 1975. С. 378).*

⁸ *Петров Н. И. Киевская академия во второй половине XVII века. Киев, 1895. С. 75.*

⁹ *Панченко А. М. О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII века. Л., 1974. Сб. 9. С. 125–126.*

ведущие темы поэзии Катутла. Первым из русских писателей, на ком это явление сказалось особенно сильно, был Феофан Прокопович, в лице которого мы находим внимательного читателя Катутла.¹⁰ Видимо, эта новая для русской литературы эстетическая позиция и предопределила необычайную широту экземплярного фонда его «Поэтики» и «Риторики».

Катутл в этих сочинениях цитируется неоднократно. При этом самый выбор цитат чрезвычайно показателен. Прежде всего внимание Феофана привлекают в поэзии Катутла высокие эпические темы, в разработке которых он подражал александрийским поэтам. Так, например, в эпиллии «Свадьба Пелея и Фетиды» Прокопович находит «прекрасным» стих:

Aequoreae monstrum Nereides admirantes.

Нимфы подводные, всплыв, нежданному чуду дивились.¹¹

(LXIV, 15)¹²

Из послания к Аллию он цитирует место, извлеченное из рассказа о несчастной Лаодамии, вскоре после свадьбы покинутой ее мужем Протесилаем, поспешившим под стены пагубной для него Трои (LXVIII, 82. С. 440).

С другой стороны, Феофан приводит стихи, созвучные собственному мировосприятию. Так, из V стихотворения “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus” («Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!»), посвященного одному из самых благополучных моментов любви Клодии (Лесбии) и Катутла, Прокопович цитирует лишь рассуждение о краткости человеческого бытия и смертности человека, близкое к одной из основных тем барочной поэзии “Memento mori”:

Soles occidere et redire possunt;

Nobis cum semel occidit brevis lux,

Nox est perpetua una dormienda.

¹⁰ Там же. С. 126.

¹¹ *Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве // Соч. Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 375.* Далее цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страницы. Переводы, за исключением особо оговоренных случаев, — по изданию: *Валерий Катутл, Альбий Тибулл, Секст Проперций. Перевод с латинского. Ред. переводов Ф. Петровского. М., 1963.* В отдельных, особо оговоренных случаях, приводятся переводы Фета (Стихотворения Катутла в переводе и с объяснениями А. Фета. СПб., 1886).

¹² Нумерация стихотворений, а в дальнейшем и цитаты приводятся по изд.: *Catulli Veronensis Liber, edit M. Schuster, curavit W. Eisenhut. Lipsiae, 1958.*

Пусть восходят и вновь заходят звезды, —
 Помни: только лишь день погаснет краткий,
 Бесконечную ночь нам спать придется.
 (V, 4–6, с. 246)

При этом Феофан демонстрирует свое великолепное владение латинским стихом и прекрасное понимание текста. Так, например, приведенные выше стихи, «называемые фалэическими» (356), он мастерски передает сапфической строфой, затем переделывает в «Горациевы», а затем излагает размером подлинника, но только более пространно — в 12 стихов (246, 356).

Цитируя XXVI эпиграмму, в которой Катулл говорит, что «имение бедного Фурия лежит не в сторону какого-либо ветра — Борейя или Аквилона, — а заложено за долги» (с.446), Прокопович тонко поясняет аллюзию *vento* («ветру») — *vendo* («продаю») в последнем стихе:

O ventum horribilem atque pestilentem!
 Вот чудовищный ветер и несносный!

Латинский текст этого изложения эпиграммы Катулла выглядит так: *Catullus Furii pauperis villalum non aliqui vento* (выделено мной. — С. К.) *non Boreae, non Aquiloni oppositam esse, sed ut pignus creditoribus pro credita pecunia* (с. 326).

Последний пример характерен и в другом отношении: эту же эпиграмму Катулла Феофан приводит в главе «Поэтики» «Об остроумной клаузуле эпиграмм», изъясняя такую важнейшую категорию эстетики барокко, как «остроумие или остроту» (*argutia sive acumen*). Катулл и в этом оказался близок Феофану Прокоповичу. Интерес к эпиграмме вообще очень характерен для литературного барокко, в котором эпиграмматическое начало играет весьма существенную роль, и не случайно Феофан, кроме этой, цитирует еще две эпиграммы Катулла (LII, с.324; XCIII, 2, с. 340).

Что же касается так называемого непристойного у Катулла, то к нему Феофан, разумеется, относится с большой строгостью. Рассматривая в «Поэтике» вопрос о том, можно ли считать поэтами сочинителей «срамных» стихотворений, он пишет: «И я не опасаюсь, что мне поставят здесь на вид некоторых древних писателей, по всеобщему мнению причисленных к поэтам, которые, однако, сочиняли весьма непристойные стихотворения, как например Плавт, Катулл, Овидий, Марциал и другие. Все они ради других своих благопристойных произведений удо-

стоились называться поэтами. Впрочем, я решительно заявляю, что они во многом погрели против искусства, которому они себя посвятили, поскольку в своих нечистых произведениях оскверняли поэзию и вредили нравственной стороне человеческой жизни» (с. 341–342).

Некоторое пренебрежение вызывают у Феофана Прокоповича и стихи Катутла о воробье Лесбии (II, III). Говоря о восхвалениях, он пишет: «Восхваляются личности поименно, но, впрочем, и все другие предметы допускают хвалу или порицание. Так, например, Катутл восхваляет воробья, Вергилий — комара, Марциал — собачку (книга I, 88), Майорагий — грязь» (с. 375). Однако, по его мнению, «эти писатели сочиняли такие энкомии либо для души, либо для времяпрепровождения, или же для того, чтобы показать ловкость своего дарования. Впрочем, бывает, что встречаются и серьезные восхваления птиц, рыб, четвероногих, местностей, обстоятельств, растений и прочих предметов, лишенных чувства и души» (с. 375).

Несколько несправедлив Феофан к Катутлу и в разделе о пентаметрическом стихе («Поэтика», III, 2). Полагая некрасивым односложное слово перед цезурой и в конце стиха, если ему не предшествует другое односложное слово, и считая недопустимой цезуру посреди слова, он всюду в качестве примера такого рода пороков приводит стихи Катутла (LXXVI, 8; XCIII, 2; LXVIII, 55; LXVIII, 82 — с. 440). Напротив, в качестве образца Феофан Прокопович цитирует Овидия. Однако и у Катутла встречается огромное количество стихов, за которые Феофан хвалит Овидия, с другой стороны, у Овидия можно найти немало стихов, за которые он бранит Катутла. Дело здесь отчасти, по-видимому, в том, что Овидий был вообще одним из любимейших поэтов Феофана Прокоповича. Он очень любил цитировать его и в своеобразной иерархии жанров, которую Феофан выстраивает в своей «Риторике» (I, 2), ставил Овидия сразу вслед за Вергилием, которого в то время единодушно признавали лучшим из поэтов.¹³ Катутл, по-видимому, такого авторитета не имел.

Избирательность в подходе к поэзии Катутла ярко проявилась и в «Сентенциях из произведений Катутла», которые составляют особый раздел сборника Феофана Прокоповича «Разные сентенции», содержащего выписки из древнеримских поэтов и историков. Так же, как в «Поэтике» и «Риторике», Феофан Прокопович цитирует здесь лишь «благопристойные» произведения Катутла. При этом, с одной стороны, внимание его привлекают наиболее моралистические места:

¹³ ГПБ. Собр. Новгородской духовной академии. № 6750. Л. 11.

Nam castum esse decet pium poetam.
Сердце чистым должно быть у поэта.
(XVI, 5)

...Suus cuique attributus est error;
Sed non videmus, manticae quod in tergo est.
Смешны мы все, у каждого своя слабость.
Но за своей спиною не видать сумки.
(XXII, 20–21)

С другой стороны, он находит у Катутла мысли о суете жизни и бренности всего земного, близкие собственному мировосприятию:

Tecum una tota est nostra sepulta domus,
Omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
Quae tuus in vita dulcis alebat amor.

Вместе с тобой погребен мой опечаленный дом,
Вместе с тобою погибли и все мои радости также, —
Нежной любовью своей ты их лелеял живой.
(LXVIII, 22–24, 94–96)

Интерес Феофана Прокоповича к назидательным моментам в поэзии Катутла и в то же время к наиболее трагическим, скорбным мотивам его творчества совершенно очевиден. Против некоторых сентенций он пометил их тему. Смысл одних определен как «Жизнь несчастливому человеку», «Ожидаемое несчастье легче». Значение других сформулировано следующим образом: «Переменчивость речей», «Преходящесть времени».¹⁴ Выписки аналогичного характера сделаны им и из Горация.

Итак, судя по всему, Феофан Прокопович прекрасно знал поэзию Катутла. Запрет Тридентского собора, очевидно, значил для него немного, поскольку он весьма резко и непримиримо относился к католицизму. Поэт не переводил Катутла, предпочитая цитировать его в оригинале. Однако в условиях многоязычия русской литературы это было совершенно естественным.

Широта интереса Феофана Прокоповича к глубоко мирской, языческой, подчас грубой поэзии веронского гения удивительна. Несмотря

¹⁴ Феофан Прокопович. Різні сентенції // Філософські твори: В 3 т. Переклад з латинської. Київ, 1979. Т. 1. С. 475–476.

на специфическое восприятие ее в духе стоической морали, игнорирование некоторых граней творчества Катулла, этот интерес является замечательным феноменом гуманизма в русской литературе петровской эпохи.¹⁵

2

«Поэтика», «Риторика» и «Разные сентенции» Феофана Прокоповича, ходившие в списках,¹⁶ пользовались большой известностью, и это, хотя и избирательное усвоение Катулла одним из лучших русских писателей переходной эпохи, безусловно, имело значение для дальнейшей судьбы его поэзии в русской литературе.

Катулла, очевидно, читали: книги его стихов были в библиотеке Академии наук.¹⁷ Однако они очень мало продавались. Так, в книжных лавках академии наук Москвы и Санкт-Петербурга Катулл впервые появляется лишь в середине XVIII в.¹⁸ Но характерно, что два экземпляра геттингенского издания Катулла,¹⁹ продававшиеся в Москве, так и не были проданы ни в год своего поступления, ни на следующий.²⁰

Из русских поэтов первой половины XVIII в. знание поэзии Катулла обнаруживают лишь те, кто подолгу жил в Европе. По-видимому, прекрасно знали его Кантемир, подолгу живший в Италии, где Катулла не забывали никогда, и Третьяковский, получивший образование во Франции. Однако обнаружить сколько-нибудь ощутимые следы поэзии Катулла в русской литературе того времени нелегко. В литературных манифестах русских поэтов, из которых отдельные представляют собой настоящие словари писателей, имя Катулла встречается довольно редко.

¹⁵ См.: Алексеев М. П. Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI–XVII в.). М., 1958.

¹⁶ Лишь в 1786 г. «Поэтика» была издана в Могилёве.

¹⁷ *Bibliothecae imperialis Petropolitanae pars quarta*. Vol. 1. St.-Pb., 1742. P. 365, 370, 381, 382.

¹⁸ *Verzeichniss allerhand lateinischer, frantzösischer, italianischer, holländischer und deutscher auserlesenen neuen Bücher, welche in Buchladen bey der Akademie der Wissenschaften zu bekommen sind*. St.-Pb., 1731-1734; *Verzeichniss allerhand lateinischer, frantzösischer, italianischer, holländischer und deutscher auserlesenen neuen Bücher, welche in Buchladen bey der Akademie der Wissenschaften zu bekommen sind*. St.-Pb., 1738 und 1739; *Verzeichniss allerhand deutscher und lateinischer neuen Bücher, welche in Buchladen bey der K. Akademie der Wissenschaften zu bekommen sind*. St.-Pb., 1750.

¹⁹ *Catullus, Tibullus, Propertius*. Göttingenae, 1742.

²⁰ ЛОААН. Ф. 3. Оп. 1. № 1081. Л. 134–151; № 1082. Л. 141 об. За помощь в работе с книговедческими источниками благодарю Н. А. Копанева.

Так, например, нет его в «Эпистоле от российския поэзии к Аполлону» Тредиаковского и в «Объявлении авторов наиславнейших, которым надлежит подражать в поэзии», помещенных в первом издании его «Способа к сложению российских стихов». Вместо традиционного «триумвирата любви» (Катулл, Тибулл, Проперций) в «Эпистоле» Тредиаковского: «Галл, Проперций и Тибулл, в слоге своем гладкий». ²¹ В «Объявлении» Катуллу также не находится места ни в «Элегической», ни в «эпиграмматической», ни в других родах поэзии, хотя Проперций и Тибулл упоминаются Тредиаковским как образцовые элегики, а Марциал предлагается в качестве образца в эпиграмматике.

При переработке «Способа» Тредиаковский расширил перечень родов поэзии. В разделе «О разных поэмах, стихами сочиненных» он называет теперь стихотворения Катулла в качестве образца в «эонической» и «эпиталамической» поэзии. Об «эонической поэме» Тредиаковский писал: «Сею по происшествии каждого века проповедуем и описываем знатные приключения, бывшие чрез все то время, благодаря хранителю богу; похваляем защитников и благодетелей. У Катулла кн. I. Поэм. 33. Есть она лирическая и героическая». ²² Очевидно, Тредиаковский пользовался парижским изданием Катулла, Тибулла и Проперция 1723 г. ²³ В этом издании под № 33 идет стихотворение («В посвященье Диане мы...», XXXIV). Впрочем, возможно, что Тредиаковский ошибается в номере стихотворения, так как он указывает и номер книги (I), путаясь, очевидно, под влиянием Тибулла и Проперция, у которых, в отличие от Катулла, действительно несколько книг лирических стихов. Однако, судя по описанию «эонической» поэмы и по сопоставлению с последним эподом Горация к Канидии, Тредиаковский здесь действительно имеет в виду стихотворение Катулла к Диане, гимн богине с мифологическими экскурсами.

В разделе об «эпиталамической поэме» Тредиаковский называет в качестве примера «поэмы, брачным сочетанием поздравляющей», 56-е стихотворение. ²⁴ Речь здесь идет об эпиталамиях Катулла Манлию и Юнии, которые в изданиях XVIII в. часто печатались как одно произведение. Очевидно, однако, что в целом Тредиаковский знает Катулла

²¹ Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. СПб., 1735. С. 38. Речь идет о римском поэте Корнелии Галле (I в. н. э.).

²² Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов // Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы. СПб., 1752. С. 151 (§ 20).

²³ Catullus, Tibullus, Propertius. Lutetia Parisiorum, 1723.

²⁴ Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. С. 148.

гораздо хуже, чем Феофан Прокопович. Отчасти это является следствием мощного развития классицизма в русской литературе того времени, который выдвинул идеалы строгости и возвышенности. Катулл этим идеалам, разумеется, не отвечал. Вот почему в эпоху классицизма мы почти не находим его переводов. По классическому делению поэзию Катулла, как и вообще лирику, относили к низким жанрам: «Эпопея есть верх превосходства в поэзии. Все опыты в оной требуют нашего почтения. Творцы Илиады, Энеиды, Фарсалы, Иерусалима, Потерянного рая, Мессиаса, Генриады, Россиады суть умы другого чина, нежели Марциал, Катулл, Шолье, Проперций и сам Гораций, если б он не был первый из лириков».²⁵

Знание поэзии Катулла в то время было уделом людей, получивших классическое образование. Так, например, В. Н. Теплов в своем «О качествах стихотворца рассуждении», долгое время приписывавшемся Ломоносову, критикуя бездарных стихотворцев, приводил в собственном переводе последний стих XIV стихотворения Катулла к Кальву:

Худые поэты веку беспокойство!

При этом Теплов давал точную отсылку (XIV, 24) и стих оригинала:

Saecli incommoda, pessimi poetae!²⁶

Первый же перевод целого стихотворения Катулла был сделан в 1764 г. и принадлежит перу все того же Тредиаковского. В своем переводе «Римской истории» Роллена Тредиаковский поместил русский перевод 1-го – 3-го и 9-го – 10-го стихов XII эпиграммы Катулла. Ею в «Отступлении о сопиршествах римских» Тредиаковский иллюстрирует обычай римлян приносить на пиршества салфетки для себя из дому: «Катулл жалуется на некоего Азиния, который унес с собою его салфетку, да и грозит того обесславить своими стихами, буде не отдаст тоя скоро...:

Азиний! Левою рукою
Не кстати за столом дуришь:
Салфетки крадешь ловко тою,

²⁵ Муравьев М. Н. Мысли, замечания и отрывки // Муравьев М. Н. Соч. СПб., 1856. Т. 2. С. 341.

²⁶ О качествах стихотворца рассуждение. Цит. по кн.: Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л., 1936. С. 185.

Оставлены когда те зришь...
 Так триста сам, в позор для предку,
 Иль от меня стихов смотри ж,
 Иль мне отдай мою салфетку».²⁷

В переводе Тредиаковского, перегруженного инверсиями, нехарактерными для русского языка, смысл эпиграммы не вполне понятен. Ср. в современном переводе:

Жди же ямбов моих три злейших сотни.

Перевод дан параллельно с оригиналом, самое же обращение к Катулле вызвано не столько творческими, сколько «учеными» этнографическими целями.

Имя Лесбии, которое в читательском восприятии так же неразрывно связано с Катуллом, как имя Цинтии с Проперцием и Делии с Тибуллом, в русской поэзии XVIII в. нередко употреблялось как нарицательное. Так, М. Н. Муравьев в «Послании о легком стихотворстве. К А. М. Бр<янчанинову>» (1783) писал:

Какою хитростью содержишь ты союз
 Меж смуглой красоты и между белокурой,
 Обоим верен быв?
 Клянешься ль их красотой пред умницей и дурой,
 Во увереньях тщив?
 И занимаясь еще литературой,
 Возводишь ли ты их стихами в лестный чин
 И Лезбий и Корин?

Но упоминание Муравьевым Лесбии, разумеется, навеяно не столько Катуллом, сколько традицией французской легкой поэзии.²⁸

Таким образом, в целом в эпоху классицизма Катулл не пользовался большим авторитетом и был известен довольно плохо. Так, например, Державин, переводивший Анакреона, Сафо, поэтов Антологии и Горация, в «Рассуждении о лирической поэзии» (1811–1815) писал о Катулле следующее: «В Риме было мало изящных лириков. Квинтилиан говорит, что Гораций у них один достоин чтения; но он и сам по скромности, мо-

²⁷ *Роллен Ш.* Римская история от создания Рима до битвы Актинской, то есть по окончании Республики... Пер. с французского В. Тредиаковского. СПб., 1763. Т. 5. С. 353.

²⁸ К этой же традиции примыкает и набросок Пушкина «Оставь, о Лезбия, лампаду / Близ ложа тихого любви» (1819) (II, 466).

жет быть, своей признает себя не более как только слабым отголоском древних греков. Если же пройти мимоходом современно и после его живших, не столько знаменитых: Цезия-Басса, Стация и Катулла (лирики, при Августе, Нероне и Домициане жившие. — Примеч. Державина), то можно сказать, что по смерти сего любимца Августова лира умолкла». ²⁹ Таким образом, говоря о времени жизни Катулла, Державин ошибся на полтора столетия. Возможно, он перепутал его с Марциалом, действительно жившим при Нероне и Домициане.

3

Переводы и подражания Катулле — сразу в относительно большом количестве — появляются в 90-е годы XVIII в. Первыми, условно говоря, являются «Подражание Катулловой элегии: *Lugete, o Veneres*» Андрея Бухарского, стихотворный перевод LI и прозаический LXXVI стихотворений Катулла за подписью А. Л., подражания Н. Ф. Эмина «На смерть воробья Лесбиина» и «Лесбие», прозаические переводы эпиталамиев Катулла П. Ю. Львова.

По характеристике П. Н. Беркова, стихотворения А. Бухарского «представляют смесь влияния Державина, даже Ломоносова, чистейшего сентиментализма и “легкой поэзии”». ³⁰ Его «Подражание» Катулле — это распространенный свободный перевод III пьесы сборника, посвященной смерти воробья Лесбии, — “*Lugete, o Veneres Cupidinesque*” («Плачь, Венера, и вы, Утехи, плачьте»). Как указывает сам автор, оно осуществлено «с французского перевода». «Лесбии» Катулла соответствует «Лесбия» Бухарского — без сомнения, под влиянием французского “*Lesbée*” (необходимость произношения «Лесбия» диктуется метром). Под пером подражателя ироничный, но строгий монолог Катулла сменяет риторизованное, сентиментальное повествование:

Восплачьте, Грации, Амуры;
Лесбиин милый воробей
Исполнил смертью долг природы
И прервал цепь счастливых дней.

²⁹ Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии // Державин Г. Р. Соч. С объяснит. прим. Я. Грота. СПб., 1872. Т. 7. С. 585.

³⁰ Берков П. Н. История русской журналистики XVIII в. М.; Л., 1952. С. 482. Эта характеристика относится к деятельности Бухарского в «Санкт-Петербургском Меркурии», однако может быть распространена и на все его творчество.

Она любовь к нему питала,
А он был верен ей и мил:
Всегда она его лобзала,
Всегда он вокруг ее шалил...³¹

«Стихи из Катутла» А. Л. (возможно, Авраам Лопухин) — перевод LI стихотворения «Ille mi par esse deo videtur» («Кажется мне тот бого-равным...»), которое, в свою очередь, представляет собой подражание знаменитой второй оде Сапфо. Перевод сжат: вместо четырех четверостиший Катутла у переводчика только три. Последний не пытался воссоздать ритмику сапфической строфы, его четверостишия написаны шестистопным ямбом. У Катутла герой поражен совершенством Лесбии, у русского переводчика он прельщен ее красотами:

С богами равными блаженство тот вкушает,
Пылает кто к тебе и по тебе вздыхает,
Внимает кто твой глас, красы твои кто зрит,
Кого очей твоих прелестный огонь живит.

Тебя, о Лесбия, когда в глазах имею,
Мягутся чувства все, горю и леденею,
В восторге зрение, язык безгласен мой,
И страстная душа стремится быть с тобой...

Вместо мотива «безделья» (*otium*), объясняющего в конце безумства героя, у переводчика развязку вносит типичная сентименталистская потеря героем свободы и подчинение его пламени любви:

*Свершилось, о Катутл, свободу ты теряешь,
Противиться любви ты сил не обретаешь;
Почто ты пламени так скоро уступил,
Который столько зла на свете причинил.*³²

Сентименталистская переогласовка стихотворения, впрочем, была, возможно, уже и во французском переводе, которым, очевидно, пользовался автор. По крайней мере «Отрывок из Катутла», также подписанный А. Л., имеет помету: «С французского». «Отрывок» представляет

³¹ Зритель. 1792. Ч. 2. Подражание подписано инициалами «А. Б.», но и А. Н. Неустроев, и П.Н.Берков раскрывали их как «Андрей Бухарский».

³² Чтения для вкуса, разума и чувствований. М., 1793. Ч. IX. С. 266–267.

собой прозаический перевод LXXVI стихотворения Катутла «Si qua recordanti benefacta priora voluptas» («Если отрада в том есть о делах своих добрых припомнить»): «Если сладостно приводить себе на память благие дела, если воспоминание о добродетели может учинить человека счастливым, если приятно иметь право сказать самому себе: я никогда не нарушал своих обетов, все клятвы мои были для меня священны, никогда не обманывал я смертных ложным призыванием имени богов, если все сие справедливо, то ты, Катутл! С тех пор, как любишь, с тех пор, как сия любовь, так худо вознагражденная, горит в твоём сердце, уготовил для будущих дней своих весьма сладкие напоминания».³³

Подражаниям Н. Ф. Эмин предпослана краткая биография Катутла: «Кайус Валериус Катутл родился около сто шестидесятой Олимпиады... Тогда великие таланты были редки. Катутл умер 696 года, считая по Римскому исчислению. Сочинения его все прекрасны, особливо уважают эпиграммы». Как верно отметил П. Н. Черняев, подражания Н. Эмина являются «стихотворениями в свободном переложении с французского языка».³⁴ Эмина, как и Бухарского, привлекло к себе третье стихотворение Катутла. Подражание ему носит название «На смерть воробья Лезбиина»:

Любовники чувствительны и страстны,
Участуйте вы в горести моей!
Девицы нежны, милые, прекрасны,
Уж мертв Лезбии редкий воробей!..³⁵

Эмин в своих переводах близок к Бухарскому. Однако если стиль последнего отличается некоторой высокопарностью, что приводит иногда к грубым срывам, вроде «долга натуры», то подражание Эмина написано более простым слогом. Вместо «Граций и Амуров» у Эмина «любовники», вместо «Парок» — «лютые жители подземные», вместо «непреклонной адской ночи» — «страшные темные селения». Это отражает эстетические позиции авторов. Если Бухарский сохраняет ощутимую связь с державинским, даже ломоносовским направлением, то Эмин близок к сентиментализму.

³³ Отрывок из Катутла Si qua recordanti benefacta priora voluptas // Чтения для вкуса, разума и чувствований. М., 1793. Ч. XII. С. 277–278. Здесь же несколько стихотворений подписаны: «Авраам Лопухин». Возможно, ему же принадлежат и подражания Катутлу за подписью «А. Л.».

³⁴ Черняев П. Н. Следы знакомства русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II // Филологические записки. 1905. Т. III–IV. С. 217.

³⁵ Эмин Н. Подражания древним. СПб., 1795. С. 89, 91.

Второе подражание Эмина «Лезбие» является, по-видимому, контаминацией ХСII — “*Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam*” («Лесбия вечно ругает меня, не молчит ни мгновенья») и LXXXV — «*Odi et amo...*» («И ненавижу ее и люблю...») стихотворений Катулла:

Клянёт меня бесчеловечно!
Лезбия, можно ль стерпеть?
Но я готов хоть умереть:
Лезбия, любишь ты сердечно.

Меня ты любишь, повторяю,
Я знаю самого себя.
Люблю чрезмерно я тебя,
И также всю проклинаю...³⁶

Особенностью всех этих переводов и подражаний Катуллу является их переогласовка в духе сентиментализма и легкой поэзии. Так, в прозаическом переводе А. Л. LXXVI стихотворения, в котором Катулл обращается к богам с мольбой об исцелении от любви к недостойной Лесбии, ход поэтической мысли передан верно, несмотря на то, что первый осуществлен с французского языка. Однако «сладкие напоминания», «добродетель», «милый предмет», «неблагодарная», «клятвопреступница», «бедственная страсть» и сентиментальное «ах» — все эти стилистические детали вносят изменения в общий смысл стихотворения. Возникает обычный для сентиментальной поэзии конфликт между любовником и неверной возлюбленной. Ему подчиняется и мотив «благочестия героя» (*pietas*), вместо «чумы» или «черного недуга» (*pestis*) появляется «любовь, терзающая и томящая».³⁷

Совсем в другой манере выполнены переводы эпиграмм Катулла П. Ю. Львовым. Они необыкновенно точны, по-видимому, сделаны с латинского языка, написаны хорошей ритмической прозой. В XVIII в. весьма редко прибегали к точному переводу. Это бывало лишь тогда, когда подлинник представлялся созданием совершенным.³⁸ Переводы Львова,

³⁶ Эмин Н. Подражания древним. С. 90. Переводы Н. Эмина из Катулла были невысоко оценены критиком «Вестника Европы» (возможно, Вяземский. См.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Л., 1986. С. 406): «Для славы издания я не желал бы в этом собрании видеть перевод двух од Катулла и Горация» (Вестник Европы. 1810. Ч. III. С. 63).

³⁷ Чтения для вкуса, разума и чувствований. 1793. Ч. XII. С. 277–278.

³⁸ Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы) // Сборник. Поэтика. IV. Л., 1922. С. 145.

точные и выразительные, вероятно, рождены именно таким, пиететным отношением к эпиграммическим стихотворениям Каталла. Так, к описанию в конце второго стихотворения (LXI) будущего сына Манлия Торквата и Юнии Аврункулеи (в переводе Львова: «О, сколь восхитительно зреть у груди матерней младого Торквата, простирающего нежные руки к отцу своему и улыбающегося ему полуотверстыми, младенческими устами») переводчик делает примечание: «Какая прекрасная, точная, естественная картина! Стихотворец не описывает дитя, но показывает его здесь въяве, на руках матери, мило улыбающимся! Кажется, вот его нежные ручонки, вот и детские полуотверстые уста! Какая живость!».

В то же время Львов показывает себя строгим пуританином. В первой части эпиграмм (LXII) он опускает стихи о том, кому принадлежит девственность невесты. Этот пропуск Львов также поясняет в примечании: «Нравы нашего времени требовали того, чтобы здесь я отступил несколько от подлинника». ³⁹ Эта же проблема возникала и перед Бухарским и Эминым, подражавшими третьему стихотворению Каталла на смерть воробья Лесбии, так как старые комментаторы вслед за Марциалом (I, 7; VII, 14) видели в этом необычном образе эротическую аллегория. Трудно судить о том, насколько это значение имеется в виду в подражаниях Эмина и Бухарского. По-видимому, они построены на сквозной аллюзии, которая то разрушается, то вновь находит основания для восстановления в тексте стихотворения. ⁴⁰

Вообще сентименталисты старательно обходили те места у Каталла, которые казались им неприличными. Впрочем, уже в то время у некоторых из них мы находим глубокую и историчную оценку «непристойного» у древних авторов. Так, тонкий ценитель и знаток античной литературы М. Н. Муравьев замечал по этому поводу: «Не есть то бесстыдство, но некая прелесть целомудрия, не имеющего причины таиться». ⁴¹ Однако

³⁹ Иппокрена, или Утехи любословия на 1801 год. Ч. 10. С. 180, 184.

⁴⁰ Возможно, эта же аллюзия была использована Кантемиром в его эпиграмме «На старуху Лиду» (1730):

На что Друз Лиду берет? Дряхла уж и седа,
Едва лишь ножку воробья сгрызет в пол-обеда. —
К старине охотник Друз, в том забаву ставит,
Лидой медалей число собранных прибавит.

Ко второму стиху автор делает примечание: «Для того, что Лида так стара, что и зубы у нее все повылазили». Однако известно, что примечания Кантемира к своим произведениям столь же часто имели целью затемнить действительный смысл стихотворения, как и прояснить его.

⁴¹ *Муравьев М. Н.* Мысли, замечания и отрывки // *Муравьев М. Н.* Соч. СПб., 1820. С. 297.

так Муравьев писал о Гомере, к Катулле же он гораздо строже: «**Марини** и Катулл под знаменами своими ведут только тех юношей, коим для исправления должно читать Ювенала». ⁴²

Общий характер восприятия Катулла сентименталистами нашел выражение в переводной статье Н.М.Карамзина «Катуллов сельский дом на полуострове Сермионе. Письмо французского офицера Эннения». Подлинные сведения о жизни Катулла, восходящие к Светонию (Божественный Юлий, 73), поданы здесь в сентиментальной интерпретации: «Каюс Валерий, славный стихами своими, предпочитал удовольствие тихой жизни блеску счастья; много путешествовал, занимался науками, не хотел льстить великому цезарю и даже писал едкие сатиры на его развращенность... Диктатор великодушно простил ему такую дерзость и пригласил его к себе на ужин в тот самый день, как стихотворец перед ним извинился». ⁴³

В 1804–1805 гг. несколько переводов и подражаний Катулле были опубликованы на страницах журнала «Друг просвещения». По-видимому, все они принадлежат перу Г. Г. Салтыкова, так как его подпись стоит под одним из них, «вольным подражанием» «Катулл на развалинах дому его близ озера Бенакха». Остальные три: «Из Катулла на Кесаря», «Катулло-ва 26 Элегия. К самому себе» и «Возвращение весны (Перевод из Катулла)» — опубликованы без подписи. ⁴⁴

«Катулло-ва 26 элегия. К самому себе» в действительности представляет собой свободный перевод LXXVI стихотворения (в журнале очевидная опечатка), ранее переведенного прозой А. Л. Специфический стиль Катулла, в котором все слова употребляются в прямом значении, метафоры же отсутствуют принципиально, передан верно:

О! ежели добро, соделанное нами,
 Приятно нам всегда бывает вспоминать,
 Когда мы в счастья и сердцем и устами
 Так можем внутренно самим себе сказать:
 Обетов я своих не преступал вовеки,
 Все клятвы данные я свято сохранял,

⁴² Муравьев М. Н. Мысли, замечания и отрывки. С. 338. В отличие от Муравьева, И. И. Дмитриев полагал, что «дар Катулла и Анакреона», даже и «кошунство, изображение картин, возмущающих непорочность», являются «достоянием истинного поэта» (Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1986. С. 92).

⁴³ Вестник Европы. 1802. Ч. 6. С. 222.

⁴⁴ Друг просвещения. 1804. Ч. I. № 3. С. 217; 1804. Ч. IV. № 12. С. 243; 1805. Ч. III. № 7. С.34; 1805. Ч.IV. № 11. С. 147–148.

Обманов от меня не зрели человеки
И имени богов вотще не призывал.⁴⁵

«Перевод из Катутла. Возвращение весны» восходит к XLVI стихотворению “*Iam ver egelidos refert tepores*” («Вот повеяло вновь теплом весенним...»):

Дыханье кроткое я чувствую весны:
Уже бурливый вихрь и ветер усмирены;
Взвевающий зефир приятно меж кустами
Играет с муравой и резвится с цветами.
Пора оставить мне Фригийские поля...⁴⁶

Текст перевода и заголовок с несомненностью обнаруживают, что он восходит к французскому переводу Ф. Ноэля “*Retour du Printemps*”.⁴⁷

4

Начиная с 1800-х годов переводы и подражания Катутлу вовлекаются в традицию русского гораццианства. Так, «вольное подражание» Г. Г. Салтыкова «Катутл на развалинах дому его близ озера Бенакх» воспроизводит фантастическую ситуацию: Катутл обращается к окружающей природе, к «драгому убежищу», с обоснованием своего уединения в этом идиллическом уголке. Стихотворение построено на противопоставлении Рима с «Крезами» «в виновном пресыщенье» «невинной и простой природе». Идеализация сельской жизни, противопоставление ее испорченному городу, культ покоя и уединения — все эти традиционные гораццианские темы показывают, что у Салтыкова не было представления о собственном, индивидуальном характере поэзии Катутла. Даже Лесбия вводится здесь в идиллическом плане:

Тут Лесбия моя — тут друг души моей,
Чье сердце для меня всего дороже света,
Ко мне предстанет в вечер сей
Простой пастушкой одета.⁴⁸

⁴⁵ Там же. 1805. Ч. III. № 8. С. 34.

⁴⁶ Там же. Ч. IV. № 11. С. 147–148.

⁴⁷ Catulle. Traduction complète des Poésies de Catulle, suivie de Poésies de Gallus et la Veillée des Fêtes de Venus... Par F.Noël. Paris, 1806. T.1–2. P.79–81.

⁴⁸ Друг просвещения. 1804. Ч. I. № 3. С. 217.

С другой стороны, подражания элегиям Катулла примыкают к традиции освоения поэзии других римских элегиков, и прежде всего Тибулла, пользовавшегося несравненно большей популярностью. Сглаженная, мечтательная, элегическая поэзия этого неперменного члена «триумвирата любви» была несравненно ближе русским предромантикам, чем неровная, часто грубая и простодушная муза веронского гения. Так, если поэзия Катулла, по словам Н. Ф. Кошанского, «отличается нежностью чувств и выражений, кои однако ж показывают уже следы испорченного вкуса, ибо часто в стихах своих оскорбляет благоприличие и скромность»,⁴⁹ то Тибулл, по словам П. Е. Георгиевского, также преподававшего в Лицее, «из всех древних поэтов есть единственный, коего образ чувствования так сопряжен с романическим, что мог бы легко почтяться поэтом новейших времен. Его поэзия имеет нечто мечтательное и сентиментальное, чего тщетно бы кто стал искать у других поэтов древности... Словом, у Тибулла только научиться элегии любви».⁵⁰ Не случайно Тибулла, этого, по словам Белинского, «латинского романтика»,⁵¹ переводили Дмитриев, Денис Давыдов, Батюшков и Дельвиг, а молодой Пушкин считал его своим крестным отцом в поэзии:

В пещерах Геликона
Я некогда рожден;
Во имя Аполлона
Тибуллом окрещен...⁵²

Вместе с Тибуллом и Проперцием Катулла в это время воспринимали преимущественно как «певца веселья и любви»,⁵³ а его творчество — как «легкую поэзию». Так, Батюшков в «Речи о влиянии легкой поэзии на

⁴⁹ Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. СПб., 1816. С. 411. Рукописью книги Кошанский пользовался на лицейских уроках до выхода ее из печати. Взгляд на Катулла как на несовершенного поэта восходит к «Лицею» Лагарпа, одному из основных источников Кошанского. См.: *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, par J.-F. Laharpe. Paris, 1798. Т. 2. Р. 189.

⁵⁰ Лекции Георгиевского сохранились в записи А. М. Горчакова. См.: Лицейские лекции (По записям А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. № 1. С. 160.

⁵¹ *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 228.

⁵² *Пушкин А. С.* К Батюшкову (1815) (I, 114).

⁵³ Батюшков в надписи к портрету П. А. Вяземского, уподобляя последнего Катулла, называл его «певцом веселья и Любви» (*Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 373).

язык» писал об «эротической музе Катутла, Тибулла и Проперция». ⁵⁴ Характерно объединение как Тибулла, так и Катутла с Парни: пушкинское

Наследники Тибулла и Парни!

и

Прочту Катутлу и Парни...

раннего Баратынского. ⁵⁵

Проперций и особенно Тибулл относительно легко укладывались в рамки легкой поэзии. Катутла для этого приходилось «причесывать». Показательно в этом плане «Подражание Катутлу» (1808) В. А. Пушкина:

Ах! Вспомни те счастливы дни,
В которые клялась ты вечно быть моею, —
Как скоро протекли они!
Ты говорила мне: горячностью твоею
Гордиться Лесбия должна;
Она мне более и воздуха нужна,
Дышу и украшаюсь ею!⁵⁶

Стихотворение представляет собой довольно близкое подражание LXXII пьесе Катутла “Dicebas quondam solum te nosse Catullum” («Ты говорила когда-то, что знаешь ты только Катутла...»). Оригинал распространен (у Катутла всего 8 стихов и во французском переводе Ноэля, которым, очевидно, пользовался В. А. Пушкин, тоже 8) и сглажен за счет привнесения декламационного начала. Ср. у Катутла стихи:

Nunc te cognovi: quare etsi impensius uror,
Multo mi tamen es vilior et levior.

Знаю тебя теперь, и хоть страсть меня мучает жарче,
Много дешевле ты все ж, много пошлей для меня.

⁵⁴ Там же. С. 239. На страницах «Украинского вестника» прозаические пересказы стихотворений Катутла приводились как «образцы легкой поэзии». См.: *Гонорский Р.* Образцы легкой поэзии // *Украинский вестник.* 1817. Дек. С. 268–290.

⁵⁵ *Пушкин А. С.* Любовь одна — веселье жизни хладной (1816) // *Полн. собр. соч.* (I, 214); *Баратынский Е. А.* Элизийские поля (1820 или 1821) // *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1957 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.). С. 65.

⁵⁶ *Вестник Европы, издаваемый В. Жуковским.* М., 1808. Ч. XXI. С. 178.

Изменен и весь смысл стихотворения. У Пушкина герой жалуется на «злосчастную судьбу», из-за которой он «теряет счастье» верности возлюбленной. Катулл же полон презрения к той, которую любил «не как чернь свою любит подругу, / А как отец сыновей любит своих иль зятьев...»

Однако в полном объеме своего творчества Катулл был известен довольно плохо. Свидетельством этого, по-видимому, может быть и появление в то время стихотворений с ложной отсылкой к Катуллу.

Стихотворение Т. Песоши «К нему *** (Подражание Катуллу)», монолог влюбленной девушки в псевдонародном духе,⁵⁷ и сатирическая эпиграмма «Брадобрею (Из Катулла)» за подписью «М-н»⁵⁸ не имеют к Катуллу ни малейшего отношения. Отсылки, вероятно, сделаны с целью скрыть оригинальный характер стихотворений — подобно многочисленным ложным пометам «Из Антологии».

5

В 1806 году во второй части «Опытов лирических» А. Х. Востокова было опубликовано стихотворение «На смерть воробья (Подражание Катуллу)».⁵⁹ Как и стихотворения А. Бухарского и Н. Эмина, «На смерть воробья» Востокова восходит к III стихотворению Катулла “*Lugete, o Venere Cupidinesque*” (Плачь, Венера, и вы, Утехи, плачьте). В. Н. Орлов в примечании к этому стихотворению утверждал, что оно «в сущности не подражание, а довольно близкий перевод элегии Катулла».⁶⁰ Действительно, Востоков всюду следует за текстом Катулла. Однако передает он его чрезвычайно вольно, простонародным стилем. Стихотворение написано «русским складом»:⁶¹

Тужите, Амуры и Грации,
И все, что ни есть красовитого!
У Дашиньки умер воробушек!
Ее утешенье, — которого
Как душу любила и холила!..

⁵⁷ Московский курьер. 1805. № 23. С. 367.

⁵⁸ Санкт-петербургский вестник, издаваемый обществом любителей словесности, наук и художеств. Ч. II. Май 1812. № 5. С. 166–167.

⁵⁹ Востоков А. Х. Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах. СПб., 1806. Ч. II. С.62.

⁶⁰ Востоков А. Х. Стихотворения. Ред., вступ. ст. и примеч. Вл. Орлова. М., 1935 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 401.

⁶¹ Так определял его Дельвиг (Северные цветы на 1828 г. С. 65).

Оно является примером фольклорной интерпретации Катулла. Такая интерпретация имеет под собой основания, поскольку лирическая пьеса Катулла тесно связана с фольклорным жанром поминального плача.

Возможно, что Востоков также истолковывает стихотворение в иллюзионном плане:

Бывало не сходит с коленей он
У милой хозяйюшки, прыгая,
Шалун! То туда, то сюда по ним,
Кивая головкой и чикая.⁶²

Третьему стихотворению Катулла подражал и Дельвиг в стихотворении «На смерть собачки Амики». Оно было написано на смерть собачки С. Д. Пономаревой Мальвины, о чем сам Дельвиг писал: «Эта шутка была написана в угодность одной даме, которая желала, чтобы я сочинил на смерть ее собачки подражание известной оде Катулла «На смерть воробья Лесбии», прекрасно переведенной Востоковым».⁶³

Автор специальной работы об этом стихотворении пришел к выводу, что «подражание Дельвига моложе Катуллова воробья на добрые полстолетия. Оно вводит нас в поэзию августовского периода: Камены, Аматусия и Марс принадлежат всецело к инвентарю августовской поэзии».⁶⁴ Действительно, в своих подражаниях древнеримской поэзии Дельвиг ориентировался в основном на поэтов «золотого века», и прежде всего Горация. Однако в данном случае в интерпретации катуллового стихотворения у него был предшественник — Марциал, написавший в подражание Катуллу эпиграмму, восхваляющую собачку Публия Исса (I, 109). Некоторые детали в стихотворении Дельвига восходят не к Катуллу, а именно к Марциалу. Так, стих

Исса Индии всех камней дороже...

дал у Дельвига

⁶² Любопытно, что этого же толкования придерживался и Фет. Переведа 15-й стих “*Tam bellum mihi passerem abstulistis*” («Вы у меня воробья столь прелестного взяли»), он делает к нему следующее примечание: «Слово *у меня* показывает уже на окончательную близость счастливого поэта к своей возлюбленной» (Стихотворения Катулла в переводе и с объяснениями А. Фета. СПб., 1886. С. 4).

⁶³ Северные цветы на 1828 г. С. 65.

⁶⁴ *Шервинский С.* In mortem passeris Lesbiae и На смерть собачки Амики. С. 306–314.

С ее шерстью пуховой и вьющейся
 Лучший шелк Индостана и Персии
 Не равнялся ни лоском, ни мягкостью...

Подобно Марциалу:

Исса птички Катулловой резвее...⁶⁵ —

Дельви́г прямо сопоставляет Амику с катулловским воробьем:

Уж Амика ушла за Меркурием
 За Коцит и за Лету печальную,
 Невозвратно в обитель Аидову,
 В те сады, где воробушек Лесбии
 На руках у Катулла чиликает.

С третьим стихотворением Катулла связана и миниатюра Батюшкова «Рыдайте, амурь и нежные грации» (1810). Как установила М. Ф. Варезе, она представляет собой перевод стихотворения итальянского поэта XVIII в. Паоло Ролли «Piangete o grazie, piangete amori».⁶⁶ Стихотворение Ролли входит в цикл поэта “Endecasillabi” («Одиннадцатисложники»). Написано оно, как и прочие стихотворения цикла, одним из любимых размеров Катулла — фалекейским одиннадцатисложником, так же как и другие, в подражание Катуллу. Классические реминисценции из катулловской элегии на смерть воробья Лесбии содержит начало стихотворения Ролли.⁶⁷ В целом же стихотворение самостоятельно по содержанию: его составляют не смерть воробья, а увядание возлюбленной.

Из довольно пространной элегии Ролли, посвященной болезни его возлюбленной Эджерии, Батюшков перевел три первых и три последних стиха, превратив ее, таким образом, в антологический отрывок. Первый стих:

Рыдайте, амурь и нежные грации... —

почти в точности повторяет «Lugete, o Veneres Cupidinesque» Катулла (в переводе Востокова «Тужите, Амурь и Грации...»). Описание больной возлюбленной:

⁶⁵ Перевод Ф. Петровского.

⁶⁶ Varese M. F. Batjuškov un poeta tra Russia e Italia. Padova, 1970. P. 109.

⁶⁷ Lirici del Settecento e dell' Arcadia. Milano; Napoli, 1959. P. 509–510, 122–123.

У нимфы моей на личике нежном —
Розы поблекли и вянут все прелести —

восходит у Батюшкова, следующего за Ролли, к последним стихам элегии Катутла, в которых изображается огорчение Лесбии, переживающей смерть любимого воробья:

meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli
От слез соленых, горьких,
Покраснели и вспухли милой глазки.

Связь стихотворения Ролли с элегией Катутла Батюшков, очевидно, чувствовал. Письма его и статьи показывают, что он был хорошо знаком с творчеством веронского поэта. Так, например, Батюшков просил Гнедича «привезти ему из Германии Виландов комментарий на Горация, Катутла и Проперция, хороший перевод немецкий и перевод элегий Овидия».⁶⁸ Третье стихотворение Катутла было, несомненно, известно Батюшкову и по переводу Востокова, недавнего его сочлена по Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств, подражания которого древним поэтам Батюшков высоко ценил.⁶⁹ По-видимому, под влиянием востоковедского перевода он перевел элегию Ролли амфибрахийем с односложной каталектой (но, в отличие от Востокова, не трехстопным, а четырехстопным).

По поводу третьего стихотворения Катутла на смерть воробья Лесбии, породившего множество разнообразных его переложений, следует сказать также, что оно вызвало в мировой поэзии целую традицию шутивых оплакиваний птичек, которая оставила свой след и в русской лирике. Так, например, перу И. И. Дмитриева принадлежит стихотворение «На смерть попугая» (1791):

Любезный попугай! Давно ли ты болтал
И тем Климену утешал!
Но вот уж ты навек, увы, безгласен стал!

Смерть попугая у Дмитриева должна послужить предостережением вралям, и стихотворение, таким образом, имеет дидактический характер.

⁶⁸ Батюшков К. Н. Соч. М., 1885. Т. 3. С. 439.

⁶⁹ Там же. Т. 2. С. 242.

Однако истоки темы легко угадываются. К этой же традиции принадлежит и нравоучительное сочинение в прозе А. П. Беницкого «похвальное слово Пипиньке, чижикю прекрасной Эльмины».⁷⁰

6

Давно уже было замечено, что пушкинский перевод из Катулла «Мальчику» (1832) написан в манере стихотворения Дельвига «К мальчику» (между 1814 и 1819).⁷¹ Последнее вообще принадлежит анакреонтической традиции:

Весело в года седые
Чашей молодости пить...

Отчасти оно соотносится с 57-й одой из сборника анакреонтейи «Поддай мне, мальчик, чашу!», но если там герой призывает разбавить вино:

Мы не по-скифски станем
В бесчинстве пить вино;
Но попивая тихо,
Прекрасны песни петь,⁷² —

то у Дельвига мотив умеренности отсутствует. Пушкин же, сделавший несколько поправок к стихотворению Дельвига, напротив, вводит тему неумеренного веселья и возлияний:

Матерь чистого веселья
Влагу смольную вина,
Чтобы мы, друзья похмелья,
Не видали в чашах дна.⁷³

⁷⁰ Цветник. 1809. Ч. 1. № 1. С. 214–248. См. о нем: Кубасов И. А. Бенитский // Журнал Министерства народного просвещения. 1900. Апрель. С. 305–307.

⁷¹ Томашевский Б. В. Дельвиг // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.). Л., 1959. С. 53–54.

⁷² Стихотворения Анакреона Теосского, переведенные с греческого языка И. Мартыновым. СПб., 1820. С. 45.

⁷³ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 283. Свой вариант Пушкин вписал вместо дельвиговских стихов:

В кубках длинных и тяжелых,
Как любила старина,

Точно так же стих «Грезами наполнив грудь...» Пушкин поправлял на «Бахусом наполнив грудь...». Таким образом, уже это стихотворение Дельвига Пушкин правил в том духе, который нашел потом выражение в его собственном переводе «Из Катулла». По словам исследователя, пушкинский перевод «выиграл в “анакреонтичности”, потеряв, однако, римскую катуллову грубость и лапидарность».⁷⁴

Любопытно, что до Пушкина к XXVII стихотворению Катулла обращался Батюшков. В статье «Нечто о морали, основанной на философии и религии» (1815) он писал: «Наслаждение нас съедает, говорит Монтань, — сердце скоро пресыщается. “Юноша, наливающий фалернское, дай горького!” — восклицает Катулл, увенчанный розами, пресыщенный на пиршестве:

Minister vetuli puer Falerni
Inger mi calices amariores.

Так создано сердце человеческое, и не без причины: в самом высочайшем блаженстве, у источников наслаждения оно обретает горечь».⁷⁵ Неверно истолкованное стихотворение Катулла Батюшков использует в этой статье в целях изобличения ложности эпикурейской морали.

Статья Батюшкова неоднократно публиковалась.⁷⁶ В известной степени он придавал ей программное значение: ею заканчивается том прозы в «Опытах». Неоднократно Батюшков упоминал о ней в письмах Жуковскому, Гнедичу. Статья, несомненно, была известна в этом кругу поэтов, в частности, конечно, и Пушкину. К началу 1830-х годов относится вступление к поэме «Медный всадник», в котором была использована картина возникновения Петербурга из батюшковской «Прогулки в Академию художеств», а возможно, и заметки на полях II части «Опытов в стихах и прозе». Естественно предположить, что тогда же, в пору собственных прозаических исканий, Пушкин перечитал и статью «Нечто о морали...». Перевод Пушкина «Из Катулла» своей подчеркнутой анакреонтичностью в этом случае сознательно противопоставлен батюшковской интерпретации этого «маленького шедевра» римской поэзии.

Наших прадедов веселых
Пережившего вина.

⁷⁴ *Немировский М. Я.* Пушкин и античная поэзия // Известия Северо-Кавказского педагогич. ин-та. Орджоникидзе. 1937. Т. XIII. С. 85.

⁷⁵ *Батюшков К. Н.* Соч. Т. 2. С. 134.

⁷⁶ Российский музеум. 1815. Ч. IV. № 12. С. 236–256; Сын отечества. 1815. Ч. 28. № 9. С. 308–335; *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. Ч. 1. С. 308–335; Новое собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе. СПб., 1821. Ч. 1. С. 289–311.

Источником пушкинского перевода было парижское издание Катуллы с переводами и комментариями Ф. Ноэля. При переводе Пушкин имел перед собой оригинал и пользовался прозаическим переложением Ноэля “*A son esclave*”. При этом перевод Ноэля, будучи весьма вольным, «наложил свой отпечаток на стихотворение Пушкина». ⁷⁷ Пушкинский перевод поэтому нельзя считать точным, ⁷⁸ тем более что литературная культура пушкинского периода предъявляла к точному переводу еще более строгие требования, чем современная нам. Справедливой представляется оценка его как «вольного, но очень близкого к оригиналу перевода». ⁷⁹ Анакреонтизм пушкинского перевода предвещает возрождение у поэта интереса к Анакреону: три оды из сборника анакреонтейи Пушкин перевел в 1835 г. Стихотворение «Мальчику» было обнаружено после смерти Пушкина в одном конверте с переводами анакреонтических од; возможно, они были как-то связаны в сознании поэта.

Переводы Востокова и Пушкина, подражание Дельвига были опытами интерпретации Катуллы в духе русского фольклора, анакреонтики, или поэзии «золотого века». И хотя в некоторых случаях (Пушкин и Востоков) для нее были основания у самого Катуллы, а в других (Дельвиг) влияние оказывала традиция (Марциал), все же эти переработки свидетельствуют о том, что собственный, индивидуальный стиль Катуллы, грубый и лапидарный либо полный простодушной иронии, грусти или веселья, не был воспринят как самостоятельная ценность. Это произошло лишь в последующие поэтические эпохи, уже в начале XX в. В «Дневнике» А. А. Блока от 4 октября 1912 г. есть такая запись: «Утром поражал меня Катулл, особенно то стихотворение, первую строку которого прочел мне когда-то Волошин на Галерной, когда я был еще совсем глуп:

*Super alta vectum Attys celeri rate maria
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit.* ⁸⁰

По морям промчался Аттис на летучем, легком челне,
Поспешил проворным бегом в ту ли глушь фригийских лесов...
(LXIV, 1–2)

⁷⁷ Файбисович В. М. К источнику перевода Пушкина «Из Катуллы». С. 73.

⁷⁸ Там же. См. также: Владимирский Г. Д. Пушкин-переводчик // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4–5. С. 318.

⁷⁹ Немировский М. Я. Пушкин и античная поэзия. С. 85.

⁸⁰ Блок А. А. Собр. соч. в 8 томах. М.; Л., 1963. Т. 6. Ч. 160. К замечательному шедевру Катуллы, эпиллию «Аттис» Блок позднее обратился в статье «Катилина».

В 30-е годы XIX в. переводы и подражания Востокова, Дельвига, Пушкина выражали наиболее прогрессивные тенденции в освоении поэзии Катулла. Но были и долгое время сохранялись другие направления. В частности, необыкновенно живучей была классическая традиция восприятия Катулла в духе французской альбомной поэзии. Так, у А. Д. Илличевского находим стихотворение «Катулл своей любезной»:

Мой дом в сени укрожной дола
Хранят густые деревья;
Я не страшусь в нем бурь Эола,
Ни зноя пламенного Льва;
Но без тебя, мой друг, мой гений,
Томясь убийственной тоской,
Как цвет, я вяну, в ветр осенний
Или былинка в летний зной.⁸¹

Первое четверостишие, по-видимому, связано с началом XXVI эпиграммы Катулла «Furi, villula vostra non ad Austri»:

Не под северным ветром расположен
Хутор мой, не под бурями Фавона,
Не под Австром полуденным и Евром...

Второе же воспроизводит абстрактную любовную ситуацию, которая, очевидно, мыслится автором как некое общее выражение любви поэта к Лесбии. В целом же стихотворение представляет собой мадригал в манере «Французской Антологии». ⁸² Возможно, оно не оригинальное, а переводное.

7

Была у Катулла еще одна тема, оставившая — наряду с темой «воробья» — заметный след в мировой любовной поэзии. Эта тема — назовем ее условно «счет поцелуев» — была разработана им в V стихотворении сборника “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus” («Будем, Лесбия, жить,

⁸¹ Илличевский А. Опыты в антологическом роде. СПб., 1827. С. 113.

⁸² Около трети из стихотворений Илличевского представляют собой переводы из “Antologie Française, ou choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphs, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, réparties, historiettes” (Paris, 1816. Т. 1–2). См.: Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Пг., 1917. С. 59.

любя друг друга!»). В русской лирике ее – с несомненной ориентацией на Катутла⁸³ — воспел Дмитриев в стихотворении, которое так и называется «Счет поцелуев» (1791):

Прелестна Лизонька! На этом самом поле,
Под этой липою, ты слово мне дала
Сто поцелуев дать; но только сто, не боле.
Ах, Лиза! Видно, ты ввек страстной не была!
Дай сто, дай тысячу, дай тьму — все будет мало
Для сердца, что к тебе любовью воспылало!

Позднее к этой теме обратился профессиональный латинист С. Е. Раич. Он сделал вольный перевод V стихотворения Катутла под названием «К Лесбии (Из Катутла)». В целом Раич остается в пределах катулловской семантики, однако есть и интерпретации в горацианском духе:

Лесбия! День еще наш;
Неге его до конца!..

Вторая часть стихотворения, в которой и проходит знаменитая катулловская тема «счета поцелуев», Раичем переведена мастерски:

Дай мне скорей поцелуй!..
Мало!.. дай тысячу, дай и другую!..
Друг мой, еще! Я без счету целую;
Что поцелуи считать?..
Сто поцелуев еще!..
Мало! Дай тысячу вновь,
После прибавишь к ней сто;
После, как счет уж совсем потеряем,
Вместе мы все поцелуи смешаем,
Чтобы не сглазили нас.⁸⁴

Первая часть V стихотворения Катутла вызвала также подражание М. Философова. У Катутла она строится на противопоставлении вечности жизни и смертности человека, которое когда-то привлекло к себе внимание Феофана Прокоповича. У Философова как будто все так же. Однако рассуждение о неизбежности смерти в духе Жуковского:

⁸³ Савельева Л. И. Античность в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. Казань, 1980. С. 38.

⁸⁴ Невский альманах на 1828 год. С. 225.

Но луч денницы не проглянет
Под мрачной крышей гробовой! —

оказывается средством самообольщения:

И так, когда нас смерть застанет,
Лизета, милый друг, с тобой,
Зачем к любви сопротивление?
Сей дар божественный небес.⁸⁵

Прежде всего Катулл был известен как автор цикла, посвященного Лесбии. Что же касается эпиграмм, то их также, по-видимому, читали. Недаром Н. Ф. Эмин замечал о Катулле, что «сочинения его все прекрасны, особливо уважают эпиграммы». Однако переводили их крайне мало. Причина заключается в том, что именно в жанре эпиграммы Катулл чаще всего, говоря словами Н. Ф. Кошанского, «оскорбляет благоприличие и скромность». Нам известен перевод лишь одной из самых известных эпиграмм Катулла «На Кесаря»:

Желанье угодить забот мне не дает;
Я не пекусь узнать: ты, Кесарь, жив иль нет!⁸⁶

Оригинал Катулла является декламационной эпиграммой «наивно-го» типа:

Nil nimium studio, Caesar, tibi velle placere
Nec scire, utrum sis albus an ater homo.

Я нимало тебе не стремлюсь понравиться, Цезарь,
Или узнать, человек белый иль черный ты сам.

В подражании смысл первого стиха изменен на противоположный, эпиграмма, таким образом, приобретает иронический смысл, превращается в «острую».

Своеобразие катулловских эпиграмм, так же как и антологических, осознавалось постепенно. Так, Пушкин в наброске статьи о «Бале» Баратынского (1830–?) противопоставлял традиционную французскую эпиграмму типа

⁸⁵ *Философов М.* Сочинения и переводы в стихах и прозе. М., 1819. С. 23.

⁸⁶ Друг просвещения. 1804. Ч. IV. № 12. С. 243.

Un bon mot de deux rimes orné —

«эпиграмме Катулловой или Ж. Б. Руссо в раме более пространной, где может развиваться драматическое начало» (XI, 186, 430). Однако вплоть до 1830-х годов в русской лирике безраздельно господствовала «острая» эпиграмма французского образца. Насмешливые эпиграммы Катулла, полные прямой и откровенной брани в сторону их объекта, шли вразрез с литературными вкусами пушкинской эпохи. Однако репутация Катулла как образцового поэта-эпиграматика, мастера сатирической инвективы, была весьма устойчивой. Не случайно ему приписывали собственные эпиграммы. Взгляд на Катулла как на мастера насмешливой эпиграммы отразился в послании П. А. Вяземского «К Батюшкову» (1815):

И ты, наследник Тула
 Опасных стрел глупцам
 Игривого Катулла,
 О Блудов, наш остряк!
 Завистников нахальных
 И комиков печальных
 Непримирымый враг!

Во французской литературе XVIII в. Катулл вел постоянное соперничество с Марциалом за корону короля эпиграммы. Это соперничество выразилось в целом споре между сторонниками Катулла и приверженцами Марциала. Так, П.-Д. Экушар Лебрэн, например, был ярким сторонником Катулла. Ему принадлежит эпиграмма:

Par ses mots fins Martial nous surprit;
 Mais la finesse a sa monotonie;
 De l'épigramme il n'avoit que l'esprit:
 Catulle seul en eut tout le génie.⁸⁷

В русской литературной традиции больше был известен Катулл. Возможно, в этом сыграл свою роль и авторитет Лебрэна. Однако как насмешливые эпиграммы Катулла оказали весьма небольшое воздействие на русскую «острую» эпиграмму, так и эпиграммы «наивного» типа, его дистихи почти не оставили следов в русской антологической эпиграмме, которая развивалась главным образом под влиянием Греческой Антологии.

⁸⁷ «Своими остроумными концовками Марциал поражает нас, но у остроумцев есть свое однообразие; в эпиграмме у него нет ничего, кроме острой мысли; один Катулл владел всем ее гением.»

8

Открытие Катулла русской поэзией, таким образом, произошло в эпоху сентиментализма и романтизма. Большие или меньшие отклики в это время получили все стороны его творчества. Не привлекла внимания лишь «ученая поэзия», в которой Катулл подражал александрийским поэтам, потому что в этой области русские лирики предпочитали обращаться непосредственно к александрийцам, прежде всего к Феокриту и Каллимаху.⁸⁸

Очевидно, вследствие неактуальности жанра не переводились эпиллии Катулла. Однако они оставили некоторые следы в поэзии этого периода. Так, например, описание нереид в эпиллии Катулла «Свадьба Пелея и Фетиды» (LXIV, 15) отразилось на пушкинском стихотворении «Торжество Вакха» (1818).⁸⁹

Авторитет Катулла в сознании русских поэтов конца XVIII – первой трети XIX в. постепенно рос. От второстепенного стихотворца, каким полагал Катулла Державин, к «посредственному», т. е. среднему поэту, каким его считали лицейские преподаватели и Пушкин 1820-х годов,⁹⁰ к классику мировой поэзии. Слава гения пришла к нему позже. Однако формировалась она в русской культурной традиции именно в пушкинскую эпоху. Так, тонкий критик П. А. Плетнев ставил Катулла в один ряд с Гомером: «После Анакреона, Катулла и Марциала много прошло времени: однако же их имена и сочинения их, наравне с сочинениями Омера и Виргилия, до нас дошли, а сколько Мевиев и Бавиев забыто!»⁹¹

Постепенно происходило и осознание самостоятельной ценности некоторых особенностей индивидуального облика поэзии Катулла. Так, Пушкин в заметке 1836 г. «Путешествие В. А. П.» отмечал как особенное достоинство Катулла, сближающее его с Вольтером, Грессе и Дмитриевым,

⁸⁸ Так, например, А. Ф. Мерзляков, переводя «Волосы Береники», обращался непосредственно к Каллимаху, минуя Катулла. См.: *Мерзляков А. Ф.* Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. СПб., 1827. Т. 2. С. 44–49.

⁸⁹ *Пушкин А. С.* Соч. СПб., 1900. Т. 1. С. 42–45; *Пушкин А. С.* Собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1907. С. 394–395. Из эпиллиев Катулла раньше всего был переведен «Волосы Береники» (Н. Ф. Щербиной): *Отечественные записки.* 1854. Т. 92. № 1. С. 133–136.

⁹⁰ В наброске возражения на статью А. А. Бестужева-Марлинского «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов» и в письме к последнему (конец мая – начало июня 1825 г.) Катулл отнесен к «веку посредственности», предшествующему появлению гениев (XIII, 177).

⁹¹ *Плетнев П. А.* Два антологические стихотворения // *Сочинения и переписка.* Изд. Я. Грота. СПб., 1885. Т.1. С. 56.

искренность и непосредственность в проявлении чувств: «...искренность драгоценна в поэте. Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств — и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа...» (XII, 93).⁹²

Дальнейшая судьба Катуллы в русской лирике была связана в основном с двумя тенденциями. С одной стороны, это продолжение романтической линии, постепенно смещающейся в «чистую поэзию». Эта тенденция наиболее ярко воплотилась в творчестве И. П. Крешева,⁹³ Н. Ф. Щербины, А. А. Фета. Примером живучести романтического восприятия творчества Катуллы в XIX в. может служить статья Ф. Е. Корша «Римская элегия и романтизм». Автор заключает свою работу восторженной тирадой: «Он (Катулл. — С. К.) умер, по-видимому, как раз тридцати лет, не успев прибавить ни одной черты к своему романтическому образу, кроме грусти, несколько раздражительной, обыкновенно следующей за разочарованием. За то он и будет жить в памяти человечества, пока оно не утратило способности к романтической тоске по идеалу. Но разве настанет когда-нибудь такое время?».⁹⁴

С другой стороны, уже в середине XIX в. появляются профессиональные филологические переводы Н. В. Гербеля⁹⁵ и др. Противопоставление это, впрочем, весьма условно. Так, Фет является ярчайшим примером соединения обеих этих тенденций.

Новое возрождение античности и новое обращение к Катуллу произошло в русской поэзии конца XIX – начала XX в. Переводы и подражания Катуллу, использование различных мотивов его поэзии мы находим в это время у таких поэтов, как М. Волошин, Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Блок.

⁹² Позднее Блок писал, что «Катулла никто еще, кажется, не упрекал в нечуткости» (Блок А. А. Катилина // Собр. соч. в 8 томах. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 79). Возможно, имея в виду эти качества его поэзии, Катуллу часто сближали с Пушкиным. Так, Фет и Блок в один голос называли веронского поэта «римским» или «латинским Пушкиным». См.: Стихотворения Катуллы в переводе и с объяснениями А. Фета. С. IX (предисловие); Блок А. А. Катилина. С. 80.

⁹³ Крешев И. Переводы и подражания. СПб., 1862. С. 64–66.

⁹⁴ Корш Ф. Е. Римская элегия и романтизм // Речь и отчет, читанные в торжественном собрании Московского университета 12 января 1899 г. М., 1899. С. 122.

⁹⁵ Гербель Н. В. Отголоски. СПб., 1858. С. 27–28, 120–121.

«АФИНСКАЯ ЗВЕЗДА» (Филэллизм Н. И. Гнедича)

На картине художника Григория Чернецова «Парад на Царицыном лугу» в группе писателей «по соседству» с Жуковским, Пушкиным, Крыловым изображен еще один поэт. Он стоит чуть поодаль, незаметно, как бы в стороне — виден только отворот шинели, белый воротник сорочки, высокий цилиндр, строгий, прямой профиль. Это Николай Гнедич, поэт и создатель прославленного перевода «Илиады» Гомера — лицо менее известное по сравнению с его замечательными друзьями-«соседями», но не менее примечательное.

Художник не случайно изобразил Гнедича в профиль. В детстве поэт перенес оспу, которая лишила его правого глаза и оставила, по словам мемуариста, «глубокие рябины и рубцы на темно-бледноватом лице, которое было, впрочем, оклада правильного и даже приятного...»

Гнедич изображен на втором плане, как бы в тени. Таким он и остался до сих пор — малоизвестной, теневой фигурой в созвездии блестящих талантов тогдашней словесности. Известно, что он был замечательным поэтом-переводчиком и создал «русскую Илиаду» — с этого начинаются и этим почти исчерпываются наши представления об этом человеке. Между тем масштабы его деятельности шире, а жизнь, большая часть которой прошла в Петербурге, неразрывно слита с культурной жизнью России того времени.

Жизнь и творчество Гнедича, «поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительно труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого высокого подвига», — так расценивал его работу над переводом «Илиады» Гомера Пушкин, — еще включает в себе многие неизвестные страницы. Остаются неопубликованными стихи, письма, наброски, планы больших произведений и даже законченные творения — их сберегли петербургские архивы. Перелистаем же некоторые страницы этих рукописей, прочитаем биографию поэта сквозь строки неизвестных писем, стихотворений. И история русского филэллизма начала XIX в. предстанет перед нами в большей полноте.

1

Впервые Гнедич оказался в Петербурге в начале 1803 года. Позади были учеба в Полтавской духовной семинарии, Харьковском коллегиуме, Московском университетском благородном пансионе и университете. Впереди, по-видимому, полная неопределенность. Ни связей, ни средств не было: отец, небогатый харьковский помещик, не мог помочь ни тем, ни другим. Единственное, что ободряло, была уже некоторая литературная известность. «Готические» романы «Дон-Коррадо де Геррера» и «Мориц, или Жертва мщения», переводы нескольких пьес, и среди них на шумевшей «республиканской трагедии» Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» — все это появилось в Москве в самое короткое время – с 1802-го по 1803 год.

Причины такой необычайной плодовитости — в юношеском энтузиазме и... в бедности, которую сам Гнедич впоследствии называл «превосходным училищем людей». Писанные наскоро, переводные или явно подражательные, эти первые произведения не имели большой ценности. Что касается наиболее крупного из них — романа «Дон Коррадо де Геррера», изображавшего кровавые злодеяния испанского феодала, от которых читатель, по мысли автора, должен был содрогнуться, то его очень скоро по достоинству оценил и сам Гнедич. «Разве забыл, что я после Дон-Коррада нигде не подписываюсь»,⁹⁶ — напоминал он К. Н. Батюшкову в феврале 1810 года.

Все же известность есть известность, и на многих она производит впечатление. Товарищ Гнедича по Московскому университету, молодой поэт Захар Буринский прислал ему из Москвы восторженное письмо, в особенности любопытное строками, посвященными Петербургу: «Вы живете в стране живописной и важной для писателя драматического; всякий предмет почти питает дух ваш воспоминаниями о Петре I и летах протекших — воспоминанием великим, незабвенным; в шумных же собраниях столичного города, в многочисленных обществах вы верно собираете черты характеров, резкие и занимательные, и после передадите пером своим».

Петербург действительно произвел на Гнедича впечатление. Одним из первых произведений, созданных в столице, стало стихотворение «Петергоф». Написанное под впечатлением от посещения этого, по выражению Гнедича, «храма богов», стихотворение представляет собой

⁹⁶ ИРЛИ. Р. 1. Оп. 5. № 56. Л. 10 об.

первую и еще достаточно неумелую попытку собственного, оригинального решения петербургской темы. Восторга и риторики пока больше, чем истинной поэзии, и сам автор признается в том, что его искусство бессильно описать красоту петергофских фонтанов. Впрочем, так ли уж бессильно? Вот, например, как описал Гнедич в этом стихотворении знаменитый фонтан «Самсон»:

Смотри — как этот лев, напрягши львины силы,
Раздранной пастию Сампсоновой рукой,
Кидает выше древ серебряную реку;
Шумит, кипит она — дождь огненный лиет.
Взгляни — как из ноздрей сих дышащих дельфинов
Дугами сыплются алмаз, топаз, рубин,
И исчезают как во мрачных сих каналах;
Тут воды как столпы, там как снопы растут,
И с шумом сеют вниз дождь мелкий _1 искрометный...

В Петербурге Гнедичу пришлось поступить на службу. Начал он с низшего чина коллежского регистратора и с должности писца в Департаменте народного просвещения. Единственный известный нам адрес поэта в этот период его петербургской жизни — «у Знаменья на самом конце Невского проспекта»,⁹⁷ то есть у церкви Знаменья, что стояла на месте нынешнего павильона станции метро «Площадь Восстания». В доме, расположенном возле этой церкви, Гнедич жил в 1807 году.

Страсть к драматургии и театру усилилась еще более, когда Гнедич увлекся тогда еще молодой, но уже достаточно известной трагической актрисой Екатериной Семеновой. Увлечение это осталось безответным, но это не охладило Гнедича, на всю жизнь сохранившего чувство к своей Лауре. П. А. Вяземский с легкой иронией замечал, что «ради прекрасных глаз Семеновой» Гнедич и занимался драматическими переводами и декламацией. Верная Корделия в трагедии «Леар» по мотивам шекспировского «Короля Лира», нежная Аменаида в трагедии «Танкред», стихотворном переводе с оригинала Вольтера, — этими ролями, блистательно сыгранными на сцене Большого Каменного театра, Екатерина Семенова отчасти была обязана Гнедичу, сделавшему переводы специально для нее.

Стихотворный перевод «Танкреда» Гнедич создавал с особой целью. В оригинале эта трагедия Вольтера шла в исполнении французской труппы. В недалеком прошлом любимица Наполеона, перебравшаяся затем

⁹⁷ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 421–422.

в Петербург, актриса Маргарита Жозефина Веймер, известная под именем мадмуазель Жорж, великолепно исполняла в трагедии роль Аменаиды. Большой Каменный театр был отдан почти в полное распоряжение французов. «Жорж и Дюпор (известный танцовщик и балетмейстер, бежавший из Парижа вместе с мадмуазель Жорж. — С. К.), — писал в то время А. Н. Оленин, — убили совершенно русский театр, о котором дирекция совсем уж не радеет».

Вскоре театральный Петербург стал свидетелем редкостного явления — состязания двух трагических актрис. Немаловажная роль в исходе этого состязания принадлежала Гнедичу. Ему удалось найти новую, оригинальную систему драматической декламации. Так начались «тайные театральные школы» Гнедича с Семеновой, о которых поэт упоминал в письме к К. Н. Батюшкову. Они происходили на квартире Гнедича, но где именно жил он в то время, к сожалению, неизвестно. В 1811 году поэт поступит на службу в Публичную библиотеку, и в здании, которое и теперь стоит на том же месте, на углу Садовой улицы и Невского проспекта, в третьем этаже, со стороны Садовой, ему будет предоставлена казенная квартира. Но это произойдет немного позже.

«Все исполнилось так, как предполагал переводчик, — писал после представления «Танкреда» русской труппой С. Т. Аксаков, будущий автор книги «Детские годы Багрова-внука», а в то время еще молодой человек, страстно увлеченный театром. — Семенова торжествовала, и в публике образовалась партия, которая не только сравнивала ее с m^{lle} George, но в роли Аменаиды отдавала ей преимущество».

Следующая роль, подготовленная Семеновой вместе с Гнедичем, была роль Гермионы в трагедии Ж. Расина «Андромаха», переведенной графом Д. И. Хвостовым. Над этим переводом, вошедшим в историю русской литературы как образец графоманства, Гнедичу пришлось основательно потрудиться, редактируя его. Не подозревая о занятиях Семеновой с Гнедичем, Хвостов, восхищенный ее игрой в переведенной им трагедии, говорил, что «сам Аполлон учит ее». По этому поводу Гнедич сочинил известные стихи к нему:

Известно, граф, что вам приятель Аполлон.
Но если этот небожитель
(Знать, есть и у богов тщеславие свое)
Шепнул вам, будто он
Семеновой учитель,
Не верьте, граф, ему: спросите у нее.

А вот другие стихи Гнедича, сохранившиеся в его архиве в Российской Национальной библиотеке:

Кто взглянет на него, тот вспомнит о Эзопе.
Не правда ли, что граф на мудреца похож?
Сходней не знаю лиц! И разум тож!
Так! — да у графа он не в голове <...>⁹⁸

Это все тот же Д. И. Хвостов, среди многочисленных предметов самообольщения которого были умение писать басни и житейская мудрость. Должно быть, граф сильно досадил Гнедичу — эпиграмма полна сарказма, быть может, даже слишком жестокого.

Что касается состязания Семеновой с Жорж в роли Гермионы, то оно завершилось победой русской актрисы. «Мы видели в сей роли г-жу Жорж, восхищаясь ее игрой, но еще больше восхищались игрою г-жи Семеновой, которая почти везде превзошла ее», — таково было заключение петербургского зрителя.⁹⁹

История безответной любви Гнедича к Семеновой до сих пор остается легендой. Нет сведений, опровергающих эту легенду, и нет фактов, подтверждающих ее. Да и какие могут быть факты, когда речь идет о любви. Разве только письма иногда красноречивы... И вот, по-видимому, единственное дошедшее до нас письмо Гнедича к Екатерине Семеновой. Письмо это слишком позднее для того, чтобы содержать какие-либо признания: оно относится к 15 декабря 1830 года — в это время Семенова уже не выступала на сцене и даже была не Семеновой, а княгиней Гагариной, сам же Гнедич доживал последние годы своей жизни. Но в будничных словах этого письма, касающегося в основном благотворительной деятельности Семеновой, слышится истинное поклонение, может быть, относящееся, впрочем, уже не столько к ней лично, сколько к ее титулу:

«Читая письмо ваше, любезная княгиня Катерина Семеновна, с вами говорил я, вас видел! Так видна в нем вся душа ваша, которая никогда не любила упражнять себя движениями мелочными, слабыми. Зато на что не готова она, где только идет дело о добром или прекрасном? Моя княгиня впереди всех! вот за что так полюбила еще молодая душа моя вашу душу, сильную и славную! Они понимали друг друга... Можете верить, как будет приятно мне увидеть вас, всех ваших, и в тенистой

⁹⁸ ГПБ. Ф. 777 (архив П. Н. Тиханова). № 1566. Л. 1.

⁹⁹ Цветник. 1810. Ч. 7. № 9. С. 429–430.

вашей Пахре насладиться тем, что так многие ищут, но редкие находят, чего только просил от богов Гораций, — спокойствием. Жду весны, как ласточка, чтобы первыми красными днями лететь в Москву... Что это? подают мне письмо!

Как? Я не успел расквитаться с вами за предыдущее письмо и получаю другое! Вы вспомнили, что я именинник! С глубоким чувством, княгиня, принял я любезные строки ваши, положил на сердце добровольный привет ваш и приношу душевную благодарность!.. Понимаю, что для вас приятно видеть напечатанную фамилию Семеновой;¹⁰⁰ но для вас ли одних? Для целого поколения соединены с этим именем воспоминания сладостнейших наслаждений, какие талант доставляет душе человеческой. Княгинь Гагариных много, а Семенова в России одна! На днях, например, я встретился с Сашей Каратыгиной;¹⁰¹ с каким удовольствием она разговаривала со мной об Семеновой! <...> кажется, я порядочно поквитался с вами, любезная княгиня. Правда, бумага еще остается, и охоты говорить с вами довольно; но догорела свечка; а что еще хуже, более нет в доме: такова жизнь старика холостяка! — Прощайте, целую руку вашу; свидетельствую душевное почтение князю Ивану Алексеевичу,¹⁰² равно и вам; с которым имею честь быть навсегда вашим покорнейшим слугою. Н. Гнедич».¹⁰³

Побывал ли Гнедич в Пахре, подмосковном имении Гагариных, увиделись ли они еще раз — мы не знаем...

2

Любовь и дружба — два Геркулесовых столба, на которых держались в пушкинскую эпоху жизнь и творчество русских поэтов. Но если любовь оказывалась иногда изменчивой или безответной, то дружба нередко бывала верной и крепкой. Неизменная утешительница в жизненных невзгодах, она была призвана скрасить любовные неудачи, спасти от жестокого разочарования. И если любовь Гнедича осталась неразделенной, то ему посчастливилось иметь настоящего друга, в постоянном

¹⁰⁰ Вероятно, Семенова просила напечатать в «Северной пчеле» за подписью «Семенова» описание открытия созданного на ее средства Московского приемного дома, присланное ею Гнедичу раньше.

¹⁰¹ Актрисой А. М. Колосовой (по мужу Каратыгиной), некогда соперничавшей с Семеновой в главных трагических ролях.

¹⁰² Мужу Семеновой князю И. А. Гагарину.

¹⁰³ ИРЛИ. 84.

общении с которым — разговорах и переписке — он находил настоящую опору в жизни.

Переписка Николая Гнедича с Константином Батюшковым — один из интереснейших документов по истории дружбы в пушкинскую эпоху. Между тем хорошо известны только письма Батюшкова к Гнедичу, тогда как некоторые ответные послания Гнедича до настоящего времени остаются в рукописи. Прочитаем некоторые из них.

Письмо от 2 сентября 1810 года повествует о том, как Гнедич возвращался в Петербург из очередной своей поездки к родным в Малороссию: «Я проснулся — и в Петербург; только этот сон в своей кратковременности столько вместил разнообразных приключения, что я, сам им не веря, взял от некоторых людей свидетельства в истине случившегося со мною; кроме сих письменных свидетельств, есть и другие, доказывающие ясно правоту дела; синяя полоса по телу моему убедит всякого, что чрез меня переехала коляска с четырьмя конями; шишка на голове, что я летел в Днепр торчя головою; а распоронный мой чемодан всякому скажет, что в нем осталась половина внутренностей, а половину в Гатчине добрый человек вырезал — спасибо за честность! Верно, этот благодетель читал Шиллеровых «Разбойников» — трагедию, где говорится, что у человека не надобно всего отнимать, а только половину, — а ты бранишь Шиллера!

...В один из моих приездов в город Ахтырку¹⁰⁴ по делам судебным, остановаюсь на квартире, заночевал. В пятом часу утра за стеною комнаты слышу я тоны декламации; вообрази мое удивление и радость: в Ахтырке найти человека декламирующего, — стало быть, имеющего о чем-нибудь понятие! Вслушиваюсь в слова: Как боги, ветер послав, пловцов возвешают — стихи моей «Илиады»! Я был в... ты сам вообразишь, в чем я был, пока не узнал по голосу Бороздина.¹⁰⁵ Кто бы из нас в Петербурге мог поверить прежде, что Бороздин будет свидетелем моей духовной, которую совершил я в Ахтырском суде... У меня есть славное варенье и турецкий табак. Приезжай, пока не выел и не выкурил, или пиши скорее. Переписываешься ли ты с Жуковским? Целую тебя. — Поклон сестрам. Т<вой> Г<недич>».¹⁰⁶

Другое неопубликованное письмо Гнедича от конца апреля — начала мая 1811 года содержит меткое определение одной из особенностей

¹⁰⁴ В Ахтырском уезде находилось имение Гнедича, в котором после смерти отца Ивана Петровича жила сестра поэта.

¹⁰⁵ Константин Матвеевич Бороздин, археолог, общий друг Гнедича и Батюшкова, совершивший в то время путешествие по России с целью изучения остатков древностей.

¹⁰⁶ ИРАИ. Р. 1. Оп. 5. № 56. Л. 13–14.

культурной атмосферы Петербурга и описание эффекта, произведенного публичным чтением отрывков из «Илиады», над переводом которой поэт начал работать с 1807 года: «Старик Гомер довел старика Строганова до того, что он кидался мне на шею; графиня Строганова молодая прогнала графа Мейстера, который начал было читать по-французски то место, которое читал я им в своем переводе... Здесь кружатся головы, или это действие моды, или афинская звезда вошла над нашу страну».

Больше похоже было на второе: «афинская звезда» вошла над Россией, над Петербургом. И Гнедич был лишь одним из тех, кто шел на этот свет. Всеобщее увлечение Гомером и Древней Грецией, о котором говорится в этом письме Гнедича, вовсе не было модой. Оно было присуще не только известному меценату, хозяину популярного художественного и литературного салона на Мойке (Строгановский дворец и теперь красуется на углу набережной Мойки и Невского), первому директору Публичной библиотеки и Академии художеств графу Александру Сергеевичу Строганову, но всему русскому обществу, и, разумеется, наиболее сильно было выражено в столице. В эти годы в Петербурге с увлечением читали нашумевший французский роман аббата Бартеlemi «Путешествие Анахарсиса» (1788), в котором повествовалось о пребывании юного скифа в Древней Греции. Не остывал и интерес к древнегреческой поэзии, из которой самым высоким и непревзойденным образцом признавались гомеровские поэмы. Этот филэллизм захватил не только литературу, но и искусство, общественно-политическую мысль и даже моду. По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, петербургские женщины сбросили с себя накладки и фижмы французской моды и пожелали казаться «дивными статуями», с пьедестала сошедшими».

Актуальность работы Гнедича над переводом «Илиады» предопределялась также и политической обстановкой. Начало создания «русской Илиады» приходится на эпоху наполеоновских войн. Легенда о войне ахейцев под стенами Трои оказывалась созвучна современности. Отрывки из «Илиады», созданные в эти годы, воспринимались в военно-патриотическом плане. В 1812 году, в тревожные дни, предшествовавшие назначению Кутузова, Гнедич напечатал в августовском номере «Санкт-Петербургского вестника» перевод сцены из трагедии Шекспира «Троил». Мудрый Одиссей на военном совете ахейцев говорит об отсутствии единоначалия как о главной причине неудач в войне с Троей. Отрывок предваряло следующее замечание переводчика: «Не красот трагических должно искать в нем; чистое нравоучение глубоких истин, коими он ис-

полнен, заслуживает внимания; а всего более превосходные мысли о необходимости терпения и твердости в важных предприятиях».¹⁰⁷

Сам поэт твердо верил в победу русского оружия, но отступление наших войск переживал тяжело. «Нет, любезный друг, — писал он в другом неизданном до сих пор письме к Батюшкову от 3 октября 1812 года, — из Москвы я не получал письма твоего и только сегодня, получив письмо твое от 4 сентября из Владимира, узнал я, что ты жив, ибо, слыша по слухам, что ты вступил будто в ополчение, считал тебя мертвым и счастливейшим меня. Но видно, что мы оба родились для такого времени, в которое живые завидуют мертвым, — и как не завидовать смерти Николая Оленина (сына Алексея Николаевича, погибшего в Бородинском сражении. — С. К.) — мертвые бо сраму не имут... Скоро Наполеон заплатит за свое любопытство видеть Москву — это слова Бенниксона в письме его графу Орлову».¹⁰⁸

Когда предсказание графа Беннигсена исполнилось гением Кутузова, Гнедич был в числе тех русских поэтов, чей голос выделялся в потоке славословия в адрес императора: они не забывали говорить и о подвиге полководца. Именно ему посвящен дошедший до нас в рукописном списке и до сих пор не изданный отрывок комедии Гнедича о запорожских казаках. Казацкая семья является на бал-маскарад, чтобы лично увидеть жену Кутузова княгиню Смоленскую и прочесть ей «козацьку виршу в честь ее мужа»:

Ой наши козаки рубили ляхив,
Рубили и турок, кололи татар;
От их запорозьких шаблей и спысив¹⁰⁹
Носился над полем кровавый лишь пар!
Но их як Кутузов на Сичу водыв,
Так не булы славны ни разу козаки:
Ничто булы горы, ничто байраки!¹¹⁰
Кутузов козакив як птыц окрылив
И ими французив як громом губя,
На вики прославыв и их и себя!
На вик не погибне всеобщий сий глас:
Кутузов Смоленскій отечество спас!¹¹¹

¹⁰⁷ Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 3. № 8. С. 131.

¹⁰⁸ ИРЛИ. Р. 1. Оп. 5. № 56. Л. 21.

¹⁰⁹ Спис — копье (укр.).

¹¹⁰ Байрак — овраг (укр.).

¹¹¹ ЦГИА. Ф. 1093 (архив П. Н. Щеголева). Оп. 1. № 331. Л. 10.

«Отрывок» Гнедича, таким образом, представляет собой еще один оставшийся неизвестным до настоящего времени литературный памятник победе русских войск в Отечественной войне 1812 года. Он построен на комическом столкновении непосредственного поведения казаков и светского этикета. Гнедич рисует своих земляков с мягким юмором, за которым ощущается та любовь, с которой он до конца своих дней относился ко всему, связанному с Украиной.

3

«И светские, и литературные связи его, — вспоминал о Гнедиче Н. В. Сушков, — были обширны и большею частью дружественны. Он везде был принимаем радушно, как добрый и простосердечный гость-приятель. Из пишущей братии он ни с кем не чуждался, и какого бы кто ни был стяга и направления, ни с кем не ссорясь за мнения и оставаясь при своих убеждениях, он все-таки при суждениях о трудах чьих бы то ни было всегда обнаруживал благородное беспристрастие».

Трудно даже перечислить все дружеские и литературные связи Гнедича, дома, в которых он бывал. Но один дружеский дом, который посещали Гнедич, Батюшков и другие деятели культуры того времени, здесь необходимо вспомнить. Это дом Ниловых, где собиралось молодое общество, где Гнедич, Батюшков, а также упоминавшийся выше в письме Гнедича археолог Константин Бороздин, приходившийся двоюродным братом хозяину дома, встречались с тонкими ценителями искусства супругами Петром Андреевичем и Прасковьей Михайловной Ниловыми. Ниловы были близки к дому Г. Р. Державина: Прасковья Михайловна приходилась ему дальней родственницей, а Петр Андреевич был сыном старинного приятеля великого одописца. К Прасковье Ниловой обращены следующие воторженные стихи автора «Фелицы»:

Белокурая Параша,
Сребророзова лицом,
Коей мало в свете краше
Взором, сердцем и умом...
(«Параше»)

В этом доме Гнедич бывал с первых лет своего пребывания в Петербурге. Здесь, по словам Батюшкова, «время летело быстро и весело». Друзья-поэты Гнедич и Батюшков оба были влюблены в Нилову. Батюш-

ков даже признавался, что Прасковью Михайловну «опасно видеть».¹¹² Батюшкову, часто надолго уезжавшему из Петербурга, Гнедич писал: «Приезжай в Петербург, а здесь еще Ниловы... и Гнедич, тебя любящие и жалеющие о праздных днях, которые проводил ты бог знает где». И в другом письме: «Сколько раз миллионов воображал я о тебе на вечерах Ниловских? Истинные люди. Жаль, что ты не тут».¹¹³

Если Прасковья Михайловна Нилова увековечена в стихах Державина, то Петру Андреевичу посвящено целое стихотворение Гнедича. Стихи эти, до сих пор остававшиеся неизвестными, написаны в 1816 году, ко дню рождения Петра Нилова. «Дифирамб на рождение П. А. Нилова» представляет собой, как поясняет сам автор, «шуточное подражание некоторым строфам дифирамба Вакху Рамлера, по переводу Беницкого». «Дифирамб Бахусу», стихотворение рано умершего поэта Андрея Беницкого, Гнедич полагал образцовым произведением. Еще в конце апреля – начале мая 1811 года в цитированном выше неопубликованном письме он писал Батюшкову: «...скажи Жуковскому, что грех не поместить в его собрание («Собрание русских стихотворений», которое издавал Жуковский. — С. К.) такой превосходной вещи, как Беницкого “Дифирамб Бахусу”, напечатанный в “Цвет<нике>” 1809, в марте. — У нас же и нет дифирамбов, а это и единственный и прекрасный — чрезвычайный».¹¹⁴

Шутливый «Дифирамб» Гнедича в торжественно-комической форме передает атмосферу дружеского веселья, царившего в доме Ниловых, и воссоздает образ счастливого баловня судьбы — хозяина дома:

О Петр Андреевич, эвое!
Степей тамбовских властелин!
Ты в люльке счастьем возлелеян,
На лоне роскоши возрос;
Ты сын беспечности, свободы,
Ты пестун дружбы и любви.
Эвое! Радостно запляшем,
Твое прославим торжество!

«Беспечность» Нилова Гнедич, впрочем, ради праздника даже несколько преувеличивает: в течение нескольких лет, в том числе и в

¹¹² Батюшков К. Н. Соч. М., 1886. Т. 3. С. 37, 70.

¹¹³ ИРЛИ. Р. 1. Оп. 5. № 56. Л. 12; Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. С. 89.

¹¹⁴ ИРЛИ. Р. 1. Оп. 5. № 56. Л. 21 об.

грозный 1812 год, П. А. Нилов занимал пост тамбовского губернатора и проявил себя в этом качестве с самой лучшей стороны.¹¹⁵ Любопытно в этих шуточных стихах «на случай» воспоминание о былых вечерах в доме Ниловых, на которых бывали И. А. Крылов и прославленный русский трагедиограф В. А. Озеров (в его пьесах блистала Е. С. Семенова):

Ты пожелал — и дети Феба
На радостных твоих пирах
Вдвоем медведями плясали
В угоду дружбе и любви...
Чего не в силах ласки сердца?
Чего не может взор один
Твоей супруги милонравной?
Ты с нею, Нилов, чародей!¹¹⁶

В воспроизводимом списке имеется примечание, в котором сказано, что «под “детьми Феба”» подразумеваются здесь В. А. Озеров (покойный) и И. А. Крылов».

4

Литературную славу принесла Гнедичу «Илиада». Отдельные песни и отрывки из поэмы постепенно появлялись в журналах, и каждая новая публикация Гнедича становилась событием в литературе. Новое поколение поэтов видело в Гнедиче уже маститого литератора, признанный авторитет, к которому обращались за помощью, советом. Будущие декабристы видели в героической древности пример нынешним поколениям. Понимание Гнедичем творчества как высокого идейного служения, полного общественной значимости, выдвинуло его на роль одного из руководителей «Вольного общества любителей российской словесности», негласного литературного филиала «Союза благоденствия», объединявшего как писателей-декабристов, так и поэтов пушкинского круга. Молодые поэты и сверстники Гнедича засыпают его стихотворными посланиями. Рылеев, Дельвиг, Пушкин, Баратынский, Плетнев, Загоскин, Козлов, Воейков...

¹¹⁵ Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой и В. И. Ланской // Вестник Европы. 1874. Кн. 8. С. 630.

¹¹⁶ ЦГИА. Ф. 1903. Оп. 1. № 331. Л. 2–4.

Свидетельством глубокого уважения к Гнедичу со стороны молодых литераторов могут служить два публикуемых здесь письма, в одном из которых Александр Бестужев, а в другом Евгений Баратынский ищут его одобрения и совета. Двадцатичетырехлетний Бестужев посылает Гнедичу для замечаний и поправок рукопись своей «Поездки в Ревель», написанной под впечатлением от совершенного им в конце 1820 года путешествия в Эстляндию, и сопроводительную записку: «Милостивый государь Николай Иванович! Человек, который желает учиться, чтобы не век быть учеником, покорнейше просит почтенного переводчика Омира произвести в Кавалеры Андреевского креста все периоды и выражения в “Ревельской поездке”, которые покажутся ему сомнительными, а так как начинать копию для нового издания должно с первого листа, сей некто препровождает к вам начало. Зная, что сочинение мое более выиграет моим отсутствием, хоть я сам чрез то проиграю — не хочу быть эгоистом и отлагаю удовольствие быть с вами до другого дня. Надеюсь, Николай Иванович, вы не откажете в небольшой поправке или замечаниях истинно уважающему вас Александру Бестужеву. 1821 марта 26 дня. P. S. Когда прикажете прислать за книгой?»¹¹⁷

Баратынский во время одного из своих приездов в Петербург из Финляндии благодарит Гнедича за дружескую помощь в издании его переводной повести «Прокаженный города Аосты» и за присланное ему в подарок издание идиллии «Рыбаки»: «Почтеннейший Николай Иванович, больной Баратынский довольно еще здоров душою, чтоб глубоко быть тронутым вашей дружбою. Он благодарит вас за одну из приятнейших минут его жизни, за одну из тех минут, которые действуют на сердце как кометы на землю, каким-то электрическим воскресением обновляя его от времени до времени. Благодарю за “Рыбаков”, благодарю за “Прокаженного”. Вы сделали, что письмо состоит из одних благодарностей. Еще более буду вам благодарным, ежели вы сдержите слово и навестите преданного вам Баратынского. Назначьте день, а мы во всякое время будем рады и готовы».¹¹⁸

Это письмо было написано, вероятно, летом 1822 года, когда Нейшлотский полк, в котором служил Баратынским, находился в Петербурге, неся караульную службу в столице. Вероятно, Гнедич, в таких случаях всегда аккуратный, исполнил свое обещание и навестил больного Баратынского. Так или иначе, отзвуком дружеских отношений поэтов стало

¹¹⁷ ГПБ. Ф. 69 (Бестужев). Д. 13. Л. 1–2.

¹¹⁸ Впервые опубликовано: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 234–235. Оригинал: ИРЛИ, 74.

послание Баратынского «Н. И. Гнедичу», написанное в следующем, 1823 году:

Лишение тягостно беседы мне твоей,
То наставительной, то сладостно-отрадной:
В ней, сердцем жадный чувств, умом познаний жадный,
И сердцу и уму я пищу находил.

Идиллия Гнедича «Рыбаки», о котором упоминал Баратынским в цитированном письме, была высоко оценена в литературных кругах Петербурга: с восторгом о ней говорили в печати Плетнев, Александр Бестужев, немного позднее Белинский. У столичных литераторов искреннее восхищение вызывало мастерство, с которым Гнедич изобразил Петербург. Одним из прекрасных описаний в этой подлинно «петербургской поэме» восхищался и Пушкин. К собственному описанию знаменитых «белых ночей» в первой главе «Евгения Онегина» он счел необходимым сделать следующее примечание: «Читатели помнят прелестное описание петербургской ночи в идиллии Гнедича:

“Вот ночь: но не меркнут златистые полосы облак.
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность.
На взморье далеком серебристые видны ветрила
Чуть видных судов, как по синему небу плывущих,
Сияньем бессумрачным небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с золотом востока:
Как будто денница за вечером следом выводит
Румяное утро. — Была та година золотая,
Как летние дни похищают владычество ночи;
Как взор иноземца на северном небе пленяет
Сиянье волшебное тени и сладкого света,
Каким никогда не украшено небо полудня;
Та ясность, подобная прелести северной девы,
Которой глаза голубые и алые щеки
Едва оттеняются русыми локонов волнами.
Тогда над Невой и над пышным Петрополем видят
Без сумрака вечер и быстрые ночи без тени;
Тогда Филомела полночные песни лишь кончит
И песни заводит, приветствуя день восходящий.
Но поздно: повеяла свежесть на невские тундры;
Роса опустилась;
Вот полночь: шумевшая вечером тысячью весел,
Невы не колыхнет, разъехались гости градские;
Ни гласа на берегу, ни зыби на влаге, все тихо;

Лишь изредка гул от мостов пробежит над водою,
Лишь крик протяженный из дальней промчится деревни,
Где в ночь откликается ратная стража со стражей.
Всё спит.»

(VI, 191–192)

5

События 14 декабря 1825 года и последующие за ним Гнедич переживал тяжело. Среди повешенных и сосланных были его ближайшие друзья и товарищи по перу: Кондратий Рылеев, Никита Муравьев, Алексей Юшневский, Александр Бестужев, Федор Глинка.

Весной 1826 года Гнедич тяжело заболел. Второстепенный литератор Владимир Измайлов, решившийся в это время издать альманах «Литературный музей», просил для него у Гнедича отрывок из перевода «Илиады». «В ожидании богатого дара, — писал он 7 августа 1826 года, — заключаю искренним желанием, чтобы зло и болезнь не касались поэта. Будьте здоровы и бодры, если не для счастья, редко посещающего смертных, то для пользы и славы нашей литературы! Она понесли нынешний год столько потерей! Смерть естественная и политическая перебрала у нас таланты...»¹¹⁹

Это ощущение невозвратимой потери было тем более свойственно тогда Гнедичу. Хорошо известно его письмо к Е. Ф. Муравьевой, матери Никиты Муравьева, осужденного по первому разряду на двадцать лет каторги. Оно написано через шесть дней после приговора и казни, 19 июля 1826 года. «Моя к нему любовь и уважение возросли с его несчастьем», — писал в нем Гнедич о Н. М. Муравьеве.

До сих пор не опубликовано многое из переписки Гнедича с сосланным в Петрозаводск, а затем переведенным в Тверь Федором Глинкой. Из нее мы узнаем, что Гнедич — вероятно, через В. А. Жуковского и А. Н. Оленина — пытался способствовать облегчению положения Глинки. «Судьба придвинула вас к нам ближе, — писал он ему, когда Глинка, наконец-то, был переведен в Тверь. — Радуюсь душою, от которой вы и за тридевять земель не были бы далеки. Вы знаете, принимал ли я участие в положении вашем, хотя, может быть, и посетовали на мою безответственность, если не поняли причины ее. Что мог я в то время сказать вам утешительного, отрадного? Тогдашние действия наши

¹¹⁹ ИРАИ, И. С. 118; ГПБ. Ф. 777. № 1594.

остались бесплодными; а говорить человеку слова, имеющему нужду в делах, по-моему напрасно и горько».¹²⁰ Письмо это было послано не по почте, а доставлено Глинке кем-то из общих знакомых, возможно Л. С. Пушкиным.

25 июля Глинка уже отвечал Гнедичу: «Бог видит, с каким наслаждением я принял (из рук милого Льва Сергеевича), распечатал и прочел толковое обязательное письмо ваше от 20 июня. Я обрадовался еще прежде, чем начал читать, самым буквам вашего письма как чему-то знакомому и знакомому драгоценному. Напрасно извиняетесь в молчании! Вы действовали молча: я знаю деятельное участие ваше в моем горе. Плетнев, бывший у превосходного Жуковского в одно время с вами, засвидетельствовал мне письменно о том, как жарко вы говорили в мою пользу. В вас все та же душа, вы все тот же Николай Иванович, к которому я заезжал отогреть душу, простуженную в большом свете. Как я рад, что звуки лесной Карельской свирели (посланная прежде Гнедичу поэма Ф. Глинки «Карелия». — С. К.) обратили на себя ваше внимание и как почти себя богатым, получив ваше величественную Илиаду: вы наш Гомер. Живите, живите долго и — будь я распорядителем счастья — я бы излил его морем на главу вашу. Теперь же могу только мысленно почествовать вас Гомеровым поцелуем: в уста и в очи и ограничиться желанием, когда деяние не в моей воле».¹²¹

Федору Николаевичу Глинке хорошо было известно, что в тех случаях, когда от Гнедича что-нибудь зависело, он безотказно брался ходатайствовать перед сильными мира сего за тех, кто нуждался в помощи. Когда-то давно, когда сам Федор Глинка был адъютантом петербургского губернатора Милорадовича, он однажды получил от Гнедича письмо следующего содержания: «Любезнейший Федор Николаевич! Перед вами предстоит бывший студент Московского университета, ныне титуляр<ный> совет<ник> Лисенко. Я знал этого человека по добрым его качествам. Ныне он жертва недобрых людей и вследствие этого — доведен до бедствий, изменивших даже и наружность его. Дело в том, чтоб ему выдали аттестат из места прежней службы его, без которого ему прежде ничего предпринять невозможно. Не можете ли вы, почтеннейший, каким бы то ни было способом этому содействовать. Уверен, что, если представятся способы, сердце ваше не отвратится от добра человеку страждущему. Преданный вам душою Н. Гнедич».¹²² Хорошо пом-

¹²⁰ ЦГАЛИ. Ф. 141. Оп. 1. № 223. Л. 7.

¹²¹ ИРАИ, 80. Л. 1.

¹²² ЦГАЛИ. Ф. 141. Оп. 1. № 223. Л. 1.

нил Глинка, как вел себя Гнедич, когда весной 1820 года по Петербургу разнесся слух о высылке Пушкина. «Гнедич с заплаканными глазами (я сам застал его в слезах) бросился к Оленину...» — напишет он позднее, вспоминая об этом событии.¹²³

Будучи близок к Алексею Николаевичу Оленину, занимавшему на протяжении всей жизни ряд крупных правительственных постов, Гнедич не раз прибегал к его содействию, чтобы помочь нуждающимся. Недаром Оленин, перед которым он постоянно «предстательствовал» то за одного, то за другого, даже прозвал его «ходячая душа». Художник Василий Григорович без обиняков обратился к Гнедичу с просьбой о посредничестве между ним и Олениным в деле об освобождении от крепостной зависимости студента Академии художеств Дубровина. Владелец его граф Салтыков, определивший Дубровина в Академию и желавший, чтобы «облагодетельствованный образованием выше природного состояния своего он испробовал всю цену его и заслужил независимость свою трудами и успехами»,¹²⁴ скончался, не оставив никакого завещания, и Дубровин оказался крепостным наследников графа. История эта имела счастливую развязку: Оленин взялся хлопотать за Дубровина, и ему удалось добиться для него освобождения. Обращаясь с просьбой уже к зятю Оленина Григорию Никаноровичу о зачислении сына одной бедной матери в Технический институт, Гнедич высказывал под видом шутки свои собственные нравственные принципы, заставлявшие его ходатайствовать за других: «Ох, эти мне друзья! Подумаете вы, только и жду случая, чтоб тормозить друзей. — Увы! Таково племя человеческое искони бе: древнее бо писание гласит: “Друг друга тяготы носите”». ¹²⁵

К семейству Олениных: Алексею Николаевичу и его жене, Елизавете Марковне, урожденной Полторацкой, их дочерям Анне и Варваре, вышедшей замуж за Г. Н. Оленина, — Гнедич был привязан многие годы. Часто бывал он в их доме на Фонтанке близ Семеновского моста (ныне набережная Фонтанки, 101). После смерти А. С. Строганова А. Н. Оленин был назначен директором Публичной библиотеки, но не только служебные отношения связывали его с Гнедичем. Профессиональный археолог и знаток древностей, Оленин своими ценными разысканиями по

¹²³ Глинка Ф. Н. Письмо к П. И. Бартеневу с воспоминаниями о высылке А. С. Пушкина из Петербурга в 1820 году // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 213.

¹²⁴ ГПБ. Ф. 777. № 1591.

¹²⁵ ГПБ. Ф. 542 (архив Олениных). № 847.

истории материальной культуры Древней Греции немало способствовал успешному завершению работы Гнедича над переводом «Илиады».

Не имевший своего семейного очага, Гнедич, как и Крылов, был в семье Олениных своим человеком. Летом он подолгу жил в имении Олениных «Приютино», расположенном в семнадцати верстах от Петербурга, за Пороховыми заводами. Этот дорогой его сердцу в окрестностях Петербурга уголок Гнедич воспел в стихотворении «Приютино», созданном во время одного из приездов поэта в имение Олениных в 1820 году:

Ты тот же все еще, край мирный и прелестный!
Свежи твои цветы, предел твой так же тих;
Без шума все течет поток твой неизвестный,
Как счастье скромное властителей твоих.

Элегия «Приютино» полна воспоминаний — о временах минувших, о погибшем сыне Олениных Николае, которому в приютинском саду был поставлен памятник. И характерно, что заглавие «Воспоминание» имеет другое стихотворение Гнедича, связанное с Приютиным. Стихотворение это, до настоящего времени не публиковавшееся, входит в состав сохранившегося в рукописи отрывка «Свидания, разговоры, беседы, воспоминания и рассуждения двух благородных девиц». Утром девицы беседуют, и вот о чем, в частности, идет беседа: «... об игре Яковлева (трагического актера. — С. К.), Крылове, о гостях, бывавших в Приютино, и об артиллерии вообще, о чтении по вечерам, о приютинской публике и об музыкантах, и вафлях, которые печет Крылов...» Вечером же они предаются воспоминаниям:

О том, о сем воспоминали,
То в чай задумчиво макая сухари,
Шептали про гостей, про жирные угри,
То дня минувшего с мечтами призывали,
И их животворя любезным их умом,
То улыбались, то вздыхали
О том, о сем.¹²⁶

В последние годы жизни Гнедича воспоминания занимали его особенно. В прошлое уходила эпоха героической борьбы с Наполеоном и де-

¹²⁶ ГПБ. Ф. 197 (архив Н. И. Гнедича). Оп. 1. № 7.

кабристского республиканизма. «Афинская звезда» его светила теперь туманным, неясным светом, догорала и меркла...

6

Теперь Гнедич мечтал уехать из Петербурга, климат которого действовал на него губительно: у него развивалась чахотка. Однако в столице его держала необходимость подготовки полного издания перевода «Илиады», который, наконец, после двадцати лет труда, был им завершен. «Илиада Гомера, переведенная Н. Гнедичем» печаталась в типографии Академии наук. Издание шло медленно. Стремясь ускорить дело, Гнедич писал секретарю Российской академии П. И. Соколову: «Принужденный расстроенным здоровьем расстаться с Петербургом, должен сказать Вам, что я остаюсь в нем не более году...»¹²⁷ Болезнь вынуждала Гнедича покинуть Петербург, но вся его жизнь, все дружеские связи и даже воспоминания привязывали его к нему.

Гнедич рассчитывал напечатать перевод без рассмотрения его в цензуре. По его просьбе Оленин писал об этом министру народного просвещения и духовных дел А. Н. Голицыну, и тот как будто бы был согласен с тем, что «Омира мудрено ценсуровать». Оленин в ответ прибавлял еще, что «старика Омира, как одного из нравственных поэтов древности, можно безопасно печатать без цензуры, ибо странно было бы ценсировать то, что печатается 400 лет сряду на всех языках и во всей Европе, даже и в Папских владениях, — без цензуры!..»¹²⁸ Тем не менее, «Илиада» все же была рассмотрена Санкт-Петербургским цензурным комитетом и даже... не была запрещена. Между тем время уходило и на это. Уже после того, как книга была отпечатана, цензура все еще не давала своего письменного разрешения. «...Меня удивляет, — писал Гнедич все тому же П. И. Соколову, — что Цензура до сих пор не дает письменного разрешения. Вам известно, что две недели уже как напечатана книга. И Цензура хочет похищать у меня время?»¹²⁹

Но у цензуры, видимо, был свой резон. Должно быть, она чувствовала, что перевод Гнедича был невидимыми нитями связан с эпохой декабристского движения. Отчетливо настороженное отношение к

¹²⁷ ИРЛИ. 13812. Л. 1.

¹²⁸ Георгиевский Г. П. А. Н. Оленин и Н. И. Гнедич // Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук. Пг., 1915. Т. 91. С. 133, 135.

¹²⁹ ИРЛИ. 13812. Л. 3.

Гнедичу проявилось в цензурной истории сборника «Стихотворений» поэта, изданного им самим в 1832 году. «Дары небогатые строго-скупой моей музы» – так сам Гнедич назвал свои произведения в открывающей сборник пьесе «К моим стихам». Поэту, ранее с успехом издававшему Батюшкова, Жуковского, Пушкина, пришлось собрать свои творения лишь на исходе жизни. Сыграли ли свою роль всеобщая известность и литературный авторитет Гнедича или же он в какой-то степени использовал свои связи, но так или иначе сборник благополучно прошел цензуру. Однако когда через много лет после смерти Гнедича, в 1852 году, племянник и наследник его П. Д. Бужинский поднял вопрос о переиздании этого сборника, неожиданно возникли затруднения.

В своем докладе по делу «о дозволении г. Бужинскому на второе издание стихотворений покойного Н. И. Гнедича» цензор А. Крылов писал: «Стихотворения Гнедича высказывают во многих местах какое-то щегольство такими идеями, которых нельзя осуждать только в применении не к нашему положению и не к нашим понятиям, а по другому порядку вещей, другому времени и другим местностям. Автор сих стихотворений был эллинист, налитый духом классических творений греческой литературы; потому ж, естественно, и в собственные произведения с особенною любовью и увлечением переносил такие идеи, которыми свойственно было дорожить и восхищаться древним грекам, выше всего ценившим республиканские добродетели. Таким образом, он весьма часто увлекался к прославлению *вольности и свободы*, выражая сочувствие к ним в местах очень многих... и называя даже иногда *свободу — святою*... называл Гомера пророком... О греческих царях и греческих тиранах выражался с особою жестокостию, озлоблением... и в уста “Перуанца”, проклиная испанское порабощение (в стихотворении «Перуанец к испанцу». — С. К.), вложил такие слова, в которых заключается собственно хула на бога христианского...» Особенно «неуместными» показались цензору два стихотворения. В «Эпиграмме»:

Помещик Балабан,
Благочестивый муж, Христу из угожденья,
Для нищих на селе построил Дом Призренья,
И нищих для него наделал из крестьян, —

по справедливому суждению цензора, «заключается острота над помещиком, разорившим своих крестьян благотворительными учреждениями». В стихотворении же «К кающейся грешнице», обращенном, кстати говоря, к

адресату нескольких любовных стихотворений Пушкина А. А. Олениной, «неуместной» показалась «шутка над покаянием девицы, которой автор дает следующий совет:

Грешите каждый день, не каюсь иерею,
Веселостью ума, любезностью своею;
И будьте по своим пленительным грехам
Вы первой грешницей меж петербургских дам.

В конце концов сборник был разрешен лишь решением товарища министра народного просвещения А. С. Норова, который сам был неплохим поэтом. Впрочем, два особо отмеченные цензором стихотворения во втором издании сборника были исключены. На большие купюры цензура не пошла, вероятно, приняв во внимание соображение А. Крылова: «В рукописи, вновь поступившей в цензуру, большая, по крайней мере, часть указанных мест должны была бы подвергнуться исключению на основании ценсурных правил. Но в книге, представленной к новому изданию по смерти автора, выпуск сих мест больше всего делает их заметными».¹³⁰

Выход «Стихотворений» Гнедича стал его лебединой песнью. Большинство из вошедших в них пьес создавались задолго до 1832 года. В прошлое уходила и та литературная среда, с которой была связана его лирика. Это хорошо почувствовал и выразил один из старинных знакомцев Гнедича, некогда сам переводивший древних поэтов, а теперь сменивший литературные занятия на портфель министра юстиции, Д. В. Дашков. Получив от Гнедича в подарок его «Стихотворения», 6 ноября 1821 года Дашков писал ему: «Буду с удовольствием перечитывать то, что с удовольствием читал в счастливые дни молодости. Я всегда любил введенный новыми поэтами обычай ставить при каждой пьесе время, когда она была написана. Давно минувшее оживает в воображении не только для самого сочинителя, но и для тех, кои его знали и делили с ним время. Но где многие из тогдашних друзей-товарищей? Где Батюшков, который свел меня с Вами, который, бывало, бежал сообщить мне всякое новое Ваше стихотворение?..»¹³¹

Через три месяца после того, как были написаны эти строки, 6 февраля 1833 года, Оленин, Крылов, Жуковский, Пушкин вынесли тело Гнедича

¹³⁰ ЦГИА. Ф. 777. Оп. 2. № 72, 73. В пересказе частично приводилось в «Русской старине» (1904. Т. 117. Кн. 1. С. 208).

¹³¹ ГПБ. Ф. 197. Оп. 1. № 42. Л. 3.

из его последней квартиры в доме Оливье на Пантелеймоновской улице (ныне ул. Пестеля, 5), где поэт жил после ухода со службы в публичной библиотеке. Проводив Гнедича в последний путь, друзья похоронили его на кладбище Александро-Невского монастыря. А меньше чем через два года над могилой поэта был установлен памятник. Это гранитный монумент, стоящий на четырех ступенях Путиловского камня. На мраморном медальоне изображен портрет Гнедича, выполненный под руководством известного скульптора С. И. Гальберга. Над медальоном надпись:

Гнедичу,
обогатившему
Русскую словесность
переводом Омира.

А под ним стих из этого перевода:

Речи из уст его вещей сладчайшие меда лилися.
От друзей и почитателей

Эпитафией Гнедичу стали выбранные из «русской Илиады» Жуковским слова Гомера об ахейском мудреце Несторе. Сам же памятник действительно поставлен на средства друзей — Олениных, Крылова, Дашкова, Жуковского, Пушкина и других.

Интересно, что в наброске этого памятника, счастливо до нас дошедшем, была одна деталь, в самом памятнике не исполненная: чьей-то рукой набросанный профиль женщины.¹³² И если взглядеться, можно узнать ее — это Екатерина Семенова...

¹³² ГПБ. Ф. 777. № 1555. Л. 8.

«КОНЕЦ ЗОЛОТОГО ВЕКА» (Поэтическая эстетика А. А. Дельвига)

Существует, по-видимому, какая-то закономерность в том, что поэты романтической эпохи в России много и самым серьезным образом занимались эстетикой и литературной критикой. Карамзин, Жуковский, Батюшков, Гнедич, Вяземский, Пушкин, Кюхельбекер — словом, почти все значительные поэты того времени, за редким исключением. И не только поэты, но и прозаики: А. А. Бестужев, О. М. Сомов, В. Ф. Одоевский... Конечно, отчасти это было связано с определенной свободой в области журнально-издательского дела: ничто не мешало писателю сделаться издателем журнала, альманаха или газеты, а это нередко влекло за собой и обращение к критике, непременно разделу всякого периодического издания. Но была здесь, видимо, и другая, внутренняя причина. Литературная критика в пушкинскую эпоху еще не выделилась в отдельную область, не отделилась от литературы. Профессиональной критики в России, по существу, еще не было. «Где наши Аддис.<оны>, Лаг.<арпы>, Шлегели, Сисмонди? Что мы разобрали? Чьи литературные мнения сделались народными, на чьи критики можем мы сослаться, опереться?» (XI, 26), — вопрошал Пушкин в 1825 году в преддверии появления Ивана Киреевского, Надеждина, Белинского.

«Критик (я разумею здесь настоящего, призванного критика, а таковых было немного), — напишет позднее Аполлон Григорьев, — есть половина художника, может быть, даже в своем роде художник, но у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую».¹³³ В пушкинскую эпоху, когда критиков как таковых в России еще не существовало, это соответствие оборачивалось другой своей стороной: художник тоже критик или, по крайней мере, может, а то и должен быть им; писатель не только творит, но и может дать себе отчет в том, как он это делает, и тем самым постигнуть общие законы художественного творчества. «Я не поэт и не должен судить о произведениях искусства»,¹³⁴ — эти слова

¹³³ Аполлон Григорьев. Соч.: В 2 т. М., 1990. С. 21.

¹³⁴ Эртель В. Выписка из бумаг дяди Александра // Русский альманах на 1832 и 1833 годы, изданный В. Эртелем и А. Глебовым. СПб., 1832. С. 291.

героя автобиографической повести В. А. Эртеля, двоюродного брата Баратынского и друга Дельвига, очень характерны для представлений того времени. Они, естественным образом, предполагают, в частности, и то, что судить о произведениях искусства есть дело именно поэта. Это-то представление и заставляло поэтов пушкинской эпохи то и дело становиться критиками.

Помноженное на просветительское убеждение в том, что мнения правят миром, оно принимало иногда характер целой программы, которую, например, Пушкин однажды сформулировал в диалогическом наброске «Разговор о критике»: «Если бы все писатели, заслуживающие уважение и доверенность публики, взяли на себя труд управлять общим мнением, то вскоре критика сделалась бы не тем, чем она есть. Не любопытно ли было бы, например, читать мнение Гнедича о романтизме или Крылова об нынешней элегической поэзии? Не приятно ли было бы видеть Пушкина, разбирающего трагедию Хомякова? Эти господа в короткой связи между собою и, вероятно, друг другу передают взаимные замечания о новых произведениях. Зачем не сделать и нас участниками в их критических беседах?» (XI, 90).

В смысле изложенных выше представлений Антон Антонович Дельвиг был вполне сыном своего времени: склонность к тому, чтобы судить о произведениях искусства, проявилась у него почти одновременно с поэтическим талантом. Будучи же вдобавок ближайшим другом и сподвижником Пушкина, Дельвиг активно включился в намеченную Пушкиным программу создания в России «истинной критики» силами самих писателей. Глубоко поэтическая личность, он оставил своеобразное и до сих пор по-настоящему не оцененное критическое наследие, которое позволяет по-новому взглянуть и на «Феокритовы нежные розы», возрощенные им на русских снегах (III, 157).

1

«Изящные науки составляли постоянный предмет занятий барона Дельвига. Оставив место воспитания своего в 1817 г., он предался им со всем жаром юной души и не изменил до самой смерти. Не было ни одной отрасли познаний, прикосновенных к изящным наукам, которой бы он не почитал для себя необходимою. История народов и философии, художеств и древностей столько же обращала на себя его внимание, как и всякая новая теория литературы. Что касается до самых произведений

великих писателей, он, во время чтения своего, изучал их с такою любовью, с какою истинный художник рассматривает творение бессмертного предшественника».¹³⁵ Так писал о Дельвиге П. А. Плетнев в его некрологе, и это нисколько не было с его стороны обычным славословием в адрес умершего друга. Вопросы эстетики и литературной критики постоянно находились в сфере интересов поэта, широко занимавшегося также издательской деятельностью, активно участвовавшего в литературной борьбе эпохи. И в последний год жизни Дельвига это нашло свое непосредственное выражение в более чем полусотне его рецензий и заметок, написанных для «Литературной газеты».

Однако дебют Дельвига в области литературной критики состоялся намного раньше. Его первая критическая заметка «Известность российской словесности», написанная в форме письма к издателю журнала «Российский музей» В. В. Измайлову, вышла в свет еще в 1815 году, когда Дельвиг учился в Царскосельском Лицее. Именно в Лицее определились эстетические представления и литературные пристрастия Дельвига, многим из которых он остался верен до конца жизни.

Едва ли не главным из них стал рано оформившийся эстетический патриотизм Дельвига. Основы его, по всей видимости, были заложены еще в семье и в обстоятельствах его появления на свет. Дельвиг родился в Москве, в самом сердце России, причем, как вспоминал Плетнев, он и Пушкин «всегда гордились этим преимуществом, утверждая, что тот из русских, кто не родился в Москве, не может быть судьей ни по части хорошего выговора на русском языке, ни по части выбора истинно русских выражений».¹³⁶ Более того, детские годы Дельвига прошли на территории Московского Кремля, так как отец его, плац-адъютант, а с 1806 года плац-майор, в Москве занимал квартиру в Кремле в комендантском доме. Выходец из дворян Эстляндской губернии, Антон Дельвиг-отец был убежденным русофилом: сам он еще до рождения старшего сына перешел в православие, в доме Дельвигов говорили только по-русски. Принадлежа по отцу к старинному германскому рыцарскому роду, Дельвиг сам предпочитал возводить свой род к известному хронисту X столетия Витекинду.¹³⁷ По матери же Дельвиг был русским: Любовь Матвеевна Дельвиг была дочерью статского советника Матвея Андреевича

¹³⁵ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Пб., 1885. Т. 1. С. 213. Впервые: Литературная газета. 1831. № 4. 16 января. С. 31.

¹³⁶ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. М., 1885. Т. 3. С. 399.

¹³⁷ См.: Гаевский В. П. Дельвиг // Современник. 1853. № 2. Отд. 3. С. 46.

Красильникова, снискавшего скромную известность своими литературными переводами, и внучкой астронома и геодезиста при Академии наук во времена Ломоносова.

Отечественная война 1812 года вызвала к жизни литературный патриотизм Дельвига. Именно ей были посвящены первые стихи поэта, а первое напечатанное им стихотворение называлось «На взятие Парижа» и появилось в «Вестнике Европы» за 1814 год за подписью: «Русский». Военные успехи порождали надежды и на успехи в словесности. Эту расхожую в то время идею Дельвиг отчетливо высказал в своей первой литературно-критической заметке: «Кто не подумает с удовольствием, что, может быть, за веком, прославленным нашим громким оружием, последует золотой век российской словесности?..» Показательно и само заглавие этой первой литературно-критической работы Дельвига, речь в которой идет о постепенном распространении переводов русских писателей на иностранные языки: «Известность российской словесности» (1815).¹³⁸

В связи со всем этим становятся понятными отзывы о Дельвиге лицейских профессоров. На фоне общего равнодушия к лицейским лекциям было заметно его увлечение русской литературой. Инспектор М. С. Пилецкий все время выговаривал Дельвигу за чтение «разных русских книг без надлежащего выбора».¹³⁹ Ставший в 1816 г. новым директором Лицея Е. А. Энгельгардт отмечал у него «какое-то воинствующее отстаивание красот русской литературы» и «жадность, с какой он без выбора глотает книги, которые раздобывает всякими путями и большей частью тайно читает в классе». «Из русской литературы, — безоговорочно признавал Энгельгардт, — он, пожалуй, самый образованный».¹⁴⁰ И это во всем первом выпуске, в котором, помимо Дельвига, были Пушкин, Кюхельбекер, Илличевский...

В год основания Лицея вышли из печати последние тома «Собрания русских стихотворений», составленного В. А. Жуковским «из лучших стихотворцев российских». Эти объемистые тома Дельвиг, по свидетельству Пушкина, «знал почти наизусть». Между прочим, главным образом

¹³⁸ Дельвиг А. А. Соч. Сост., вступ. статья, комментарии В. Э. Вацура. Л., 1986. С. 214–215. Далее ссылки на стихотворения, статьи и письма Дельвига, за исключением особо оговоренных случаев, даются в тексте по этому изданию с указанием страницы арабской цифрой в скобках.

¹³⁹ Гастфрейнд Н. Товарищи Пушкина по императорскому Царскосельскому Лицею. СПб., 1912. Т. 2. С. 285.

¹⁴⁰ Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1899. 2-е изд. С. 56.

Жуковский, а не непосредственно кто-либо из немецких поэтов, был, по видимому, «виновником» и интереса Дельвига к немецкой поэзии. «И я, вероятно, обязан только Жуковскому, — отзывался о Дельвиге Энгельгардт, — тем, что он с некоторого времени прилагает известное старание к изучению немецкого языка».¹⁴¹

Лицейский товарищ Дельвига поэт Алексей Илличевский писал, что в Лицее он развивался дорогой, «которой держались в свое время Анакреоны, Горации, а в новейшие годы — Шиллеры, Рамлеры, их верные подражатели и последователи». «Я хочу сказать, — пояснял Илличевский, — что он писал в древнем тоне и древним размером...»¹⁴² Действительно, интерес к немецким поэтам определялся также и увлечением Дельвига античностью, в художественном воплощении которой последним удалось сказать новое слово. Пушкин вспоминал о Дельвиге-лицейсте: «Клопштока, Шиллера и Гельти прочел он с одним из своих товарищей, живым лексиконом и вдохновенным комментарием» (XI, 273). Здесь имеется в виду Кюхельбекер, для которого до его поступления в Лицей немецкий был родным языком. Примерно тот же набор имен находим и в относящемся к более позднему времени письме Кюхельбекера. Рассказывая Дельвигу в письме из Германии, как ему довелось вместе с молодыми немецкими художниками перечитывать Бюргера, Шиллера и Гельти, Кюхельбекер пишет: «Эти вечера, милый Дельвиг, меня всякий раз переносят в родной Лицей, в наш фехтовальный зал, где мы с тобой читали тех же самых поэтов и нередко с непонятным каким-то трепетом углублялись в те таинства красоты и гармонии, страстей и страдания, наслаждения и чувствительности».¹⁴³

Однако и это глубокое изучение немецкой поэзии парадоксальным образом было связано с поисками русской литературы национальной самобытности, или, как тогда говорили, ее «народности». Дело здесь в том, что «поэты, которых читали Дельвиг и Кюхельбекер — Клопшток и его ученики и последователи, принадлежавшие, как Гельти и Кладуус, к “геттингенскому поэтическому союзу” или родственные ему, как Бюргер, — были как раз борцами за национальное искусство и бунтарями против классических норм. <...> Одной из особенностей их творчества было обращение к античности, в частности к античной метрике, как к средству избежать нивелирующей, внациональной классической

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же. С. 68.

¹⁴³ Письмо В. К. Кюхельбекера к А. А. Дельвигу и П. Н. Фуссу. Цит. по: *Грот Я.К.* Пушкинский лицей (1811–1817). Бумаги 1-го курса, собранные Я. К. Гротом. СПб., 1911. С.68.

традиции, которую связывали прежде всего с влиянием французской поэзии».¹⁴⁴

Тем не менее, даже и к этой немецкой поэзии Дельви́г с самого начала относился избирательно. Так, например, Кюхельбекер особенно восхищался мистической поэмой Клопштока «Мессиада». Дельви́г же, как впоследствии вспоминал Пушкин, «не любил поэзии мистической. Он говаривал: “Чем ближе к небу, тем холоднее”» (XII, 159). Возможно, эта самостоятельность в оценке литературных явлений, а также врожденная деликатность, с которой он их выражал, предопределили его авторитет в глазах «лицейских». В рукописных лицейских журналах «Неопытное перо» и «Лицейский мудрец» ему была доверена роль «цензора». В функции «цензора», разумеется, входило рассмотрение произведений с точки зрения не их «благонамеренности», а хорошего вкуса. Фактически это означало, что Дельви́г исполнял роль редактора и рецензента. Так, уже в Лицее получили развитие те его качества, которым суждено будет получить замечательное применение в зрелые годы.

«Любимейшие разговоры его, — вспоминал С. Д. Комовский о Пушкине, — были о литературе и об авторах, особенно с теми из товарищей, кои тоже писали стихи, как, например, барон Дельви́г, Илличевский, Кюхельбекер...»¹⁴⁵ В свете этого свидетельства можно представить себе и смысл собственных слов Пушкина о Дельви́ге: «Дельви́г никогда не вмешивался в игры, требовавшие проворства и силы; он предпочитал прогулки по аллеям Царского Села и разговоры с товарищами, коих умственные склонности сходились с его собственными» (XI, 273). Очевидно, что эти разговоры также были преимущественно «о литературе и об авторах». Здесь, «в садах Лицея», была заложена основа того «союза поэтов», который определил многие последующие литературно-полемические выступления Дельви́га.

Литература, поэзия были единственными областями, в которых медлительный Дельви́г, создавший себе наполовину легендарную, а наполовину все же и вполне соответствующую действительности репутацию безмятежного ленивца, вдруг преображался. В нем просыпались энергия и предприимчивость, которые позволяли ему не только самому быть первопроходцем в некоторых литературных начинаниях, но и оказывать поддержку своим друзьям-поэтам. Так, например, Дельви́г не только одним из первых в Лицее (сразу вслед за Кюхельбекером) высту-

¹⁴⁴ Вацу́ро В. Э. А. А. Дельви́г-литератор // А. А. Дельви́г. Соч. Л., 1986. С. 5–6.

¹⁴⁵ Комовский С. Д. Воспоминания о детстве Пушкина // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 62.

пил в печати сам, но и послал в журнал первое стихотворение Пушкина, «К другу стихотворцу», которое и стало его литературным дебютом. Любопытно, что совершенно аналогичным образом, так сказать, «с подачи» Дельвига, впервые выступил в печати и Баратынский.

Уже в Лицее у Дельвига ощущается осознанный интерес к вопросам эстетики. По-видимому, в его возникновении сыграло определенную роль воздействие А.И.Галича. Бывший в то время адъюнктом философии в Педагогическом институте, Галич около года заменял заболевшего Н. Ф. Кошанского и должен был преподавать там латинский язык. Однако лицеисты скоро, по словам А. В. Никитенко, «приметили, что их новый наставник больше философ, чем сколько нужно было для того, чтобы настойчиво занимать их супинами и герундиями, и постарались извлечь из него другое добро, его теплое сочувствие юношеским, светлым интересам жизни».¹⁴⁶ Уроки латинского обратились в увлекательные беседы с воспитанниками, которые даже не оставались на своих местах, а окружали кафедру толпой.

Свободное, дружеское общение с Галичем, с которым Дельвиг и Пушкин подружились как со старшим товарищем и посещали его, когда тот оставался в Лицее в отведенной ему комнате, безусловно, способствовали обогащению и развитию эстетических понятий Дельвига. «Опыт науки изящного» Галича, который будет опубликован через десятилетие, выдвинет его в ряды первых русских эстетиков, между тем идеи, высказанные в этом труде, складывались у автора уже в период общения его с поэтами-лицеистами. Вероятно, именно с этим общением связано то обстоятельство, что в лицейских стихотворениях Дельвига 1814–1817 годов нередко поднимается тема поэта и поэзии.

В Дельвиге рано обнаружился дар полемиста. При этом литературное неприятие с лицейских лет начало получать у него комическое облачение. У Дельвига был замечательный, редкий дар пародии и травестирования. «Он так мило шутил, так остроумно, сохраняя серьезную физиономию, смешил, что нельзя не признать в нем истинный, великобританский юмор»,¹⁴⁷ — писала о нем А. П. Керн. Пояснить выражение «великобританский юмор» отчасти могут, по-видимому, слова Пушкина из его заметки, опубликованной в «Литературной газете»: «Англия есть отечество карикатуры и пародии. Всякое замечательное происшествие подает повод к сатирической картинке; всякое сочинение,

¹⁴⁶ *Никитенко А. В.* А. И. Галич, бывший профессор Санкт-Петербургского университета. СПб., 1869. С. 111.

¹⁴⁷ *Керн А. П.* Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974. С.46.

ознаменованное успехом, подпадает под пародию...» (XI, 118). Репутацию «милого остряка», как называет Дельвига Пушкин в «Послании к Галичу» (1815), Дельвиг заслужил уже в Лицее. Директор Энгельгардт отмечал, что «в его играх и шутках проявляется определенное ироническое остроумие, которое после нескольких сатирических стихотворений сделало его любимцем товарищей». Аналогичным образом отзывался о нем Илличевский: «человек такого веселого нрава (ибо он у нас один из лучших остряков)».¹⁴⁸

Одно из «сатирических стихотворений», о которых поминает Энгельгардт, — это, несомненно, «На смерть кучера Агафона», пародия на стихотворение Н. Ф. Кошанского «На смерть графини Ожаровской» и, шире, настоящая отходная по сервилизму и высокопарности классиков, по тому «бомбасту в элегиях» (с. 98), о котором Дельвиг упоминает в послании «К Т-ву». Эта резкость оценки, определенность критического диагноза проявится и в позднейших пародиях и сатирах Дельвига — таких, как «Певцы 15-го класса», «Петербуржским цензорам», «До рассвета поднявшись, извозчика взял...». Неистошимый юмор, склонность к пародированию всегда просыпались в Дельвиге, когда он сталкивался с чем-то торжественным и высокопарным. В этом ему, очевидно, виделся призрак классицизма или тень Кошанского, и он тотчас готов был приняться за пародию. Можно вспомнить известный рассказ В. А. Эртеля «об одном из самых странных обедов в его жизни», а именно: об экскурсии по петербургским харчевням бедняков, которую Дельвиг устроил для Эртеля и Баратынского под видом приглашения на обед. При этом «торжественное приглашение к обеду», которое вызвало такое недоумение у друзей, должно было лишь «соответствовать торжественности визитных карт».¹⁴⁹ Впоследствии эти чувство стиля и дар пародии отзовутся в его рецензиях и заметках, напечатанных в «Литературной газете».

Критический талант Дельвига получил дальнейшее развитие в период деятельности его в литературных обществах и кружках конца 1810-х – начала 1820-х годов. Участвуя в обсуждении произведений, читаемых в собраниях «Вольного общества любителей российской словесности», Дельвиг с течением времени был избран членом Цензурного комитета общества на первую, а затем и на вторую половину 1820 года. В этом обществе он исполнял должность «цензора стихов», то есть ре-

¹⁴⁸ Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. С. 56, 68.

¹⁴⁹ См.: Эртель В. Выписка из бумаг дяди Александра. С. 281–301.

цензента стихотворных произведений. Сохранилось «одобрительное» «Свидетельство, выданное А. А. Дельвигу “Вольным обществом любителей российской словесности”», о его деятельности в обществе.¹⁵⁰

Прекрасные возможности для расширения познаний в области литературы дала Дельвигу служба в Публичной библиотеке (1820–1825), где он был помощником И. А. Крылова по отделению русских книг. Судя по всему, этими возможностями Дельвиг воспользовался. По-видимому, именно об этом свидетельствуют, например, обращенные к нему строки из стихотворения друга Дельвига и Баратынского, поэта-дилетанта Н. М. Коншина «К нашим»:

Оставь в шкафу и фут, и вес
Философов спесивых.
Умножь собой толпу повес,
Всегда многоречивых!..¹⁵¹

Углубленное изучение сокровищ мировой культуры способствовало дальнейшему развитию тех качеств, о которых тот же Коншин с восхищением писал: «Редкий может обладать этим высоким даром вкуса и верности взгляда на произведение словесности: суд его был неторопливый, но и неумолимый: мнение свое он высказывал без обиняков и не смягчал изворотами...»¹⁵²

Подобного рода «суд» мы находим во многих письмах Дельвига. Они редко содержат прямые высказывания об искусстве и литературе. Большинство из них так или иначе связаны с издательской деятельностью Дельвига, и литературные оценки в них распознаются только через оттенки в его отношении к адресату. Собственно эстетическая проблематика, если и входит в них, то как бы исподволь. И тем не менее, письма поэта, разумеется, стали для него определенной школой анализа и оценки явлений литературы, которую мы отчетливо ощущаем в его собственно критических работах.

Литературно-критическая деятельность Дельвига была подготовлена его работой по изданию альманаха «Северные цветы», а также литературными вечерами, начавшимися у Дельвигов вскоре после его женитьбы в конце 1825 года. «Суждения о произведениях русской и иностранной литературы и о писателях», о которых упоминает участник этих

¹⁵⁰ ЦГАЛИ. Ф. 171. Оп. 1. № 74.

¹⁵¹ Гаевский В. П. Дельвиг // Современник. 1853. № 5. Отд. 3. С. 46.

¹⁵² Коншин Н. А. А. Дельвиг // Русская старина. 1897. № 2. С. 278–279.

«чисто литературных вечеров» А. И. Дельви́г,¹⁵³ были своего рода прообразом дельви́говских рецензий и заметок в «Литературной газете». В материалах, подготовленных Дельви́гом для редактируемого им же самим органа, вполне раскрылись накопленные поэтом литературные познания и вкус. П. А. Вяземский, сблизившийся с Дельви́гом в последние годы жизни, «отыскал в нем человека мыслящего, здраво и самобытно обдумавшего многое в жизни».¹⁵⁴ Ту же «здравость» и «самобытность» мы ощущаем в дельви́говских рецензиях и заметках.

2

Итак, у Дельви́га были несомненные задатки к тому, чтобы сделаться неплохим литературным критиком. Однако для того, чтобы эти задатки полностью раскрылись, нужно было, чтобы он начал издавать «Литературную газету». Каковы же были непосредственные причины обращения Дельви́га к критике?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо вначале понять, зачем писателям пушкинского круга, и прежде всего Пушкину, Дельви́гу и Вяземскому, нужно было издавать «Литературную газету». Потребность в собственном органе печати определилась у них еще за несколько лет до начала этого издания. «Дело в том, что нам надо завладеть одним журналом и царствовать самовластно и единовластно» (XIII, 304), — отчетливо формулировал эту потребность Пушкин в письме к Вяземскому от 9 ноября 1826 года. Некоторое время они пытались сотрудничать в других периодических изданиях: Пушкин — в «Московском вестнике» М. П. Погодина, Вяземский — в «Московском телеграфе» Н. А. Полевого, — оказывая влияние на направление этих журналов. Однако полностью это сотрудничество удовлетворить их не могло. Они ощущали себя особым литературным лагерем, с единой общественно-политической позицией, а «журнал в смысле, принятом в Европе», по одному из определений Пушкина, как раз представляет собой не что иное, как «отголосок целой партии» (XI, 194).

Общественно-политическое и литературное движение России все более и более размежевывало литературные силы. Особенное неприятие у пушкинского круга писателей с течением времени стали вызывать офи-

¹⁵³ Дельви́г А. И. Мои воспоминания. М., 1912. С. 49.

¹⁵⁴ Вяземский П. А. Старая записная книжка // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 348–352.

циозные в политическом отношении и «коммерческие» в эстетическом плане издания Ф. В. Булгарина и Н. И. Греча: журналы «Сын отечества» и «Северный архив» (в 1829 г. слившиеся в один) и газета «Северная пчела». Если в 1825 г. Пушкин замечал по поводу «Сына отечества»: «Кажется, журнал сей противу меня восстанет <...> В таком случае мне не годится там явиться как даннику атамана Греча и есаула Булгарина» (XIII, 148), — то позднее он ставил вопрос более остро: «Спрашиваю, по какому праву “Сев<ерная> Пч.<ела>” будет управлять общим мнением русской публики...» (XI, 194).

Тем не менее, именно «Северная пчела», издававшаяся, вследствие прерогативы печатать «внутренние известия» и «новости заграничные», а также благодаря чисто коммерческим качествам Булгарина, трехтысячным тиражом, управляла мнением значительной части русской публики. Задача, таким образом, ставилась достаточно серьезная: «забрать в руки общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление» (XIII, 261–262), как ее формулировал Пушкин еще в 1826 году. При этом о конкретной литературно-полемической направленности «Литературной газеты» Пушкин и его единомышленники помнили все время, начиная с замысла издания и кончая его запрещением.

4 января 1830 г. А. А. Шаховской — М. Н. Загоскину:

— Тут разговор обратился на «Литературную газету», в которой участвовать я дал слово Пушкину; цель ее самая похвальная: она будет розыском наших парнасских шишилиц¹⁵⁵ для унятия всех литературных напастников;

2 мая 1830 г.: Пушкин — Вяземскому:

— Его (Дельвига. — С. К.) Газета хороша, ты много оживил ее. Поддерживай ее, покамест нет у нас другой. Стыдно будет уступить поле Булгарину (XIV, 87);

25 апреля 1830 г. Вяземский — А. И. Тургеневу:

— Надобно же оживлять «Газету», чтобы морить «Пчелку»-пьявку, чтобы поддержать хотя бы один честный журнал в России;

9 декабря 1830 г. Пушкин — Плетневу:

— И так русская словесность головою выдана Булгарину и Гречу! (XIV, 133).

Впрочем, и до «Литературной газеты» у пушкинского круга писателей был свой орган печати: альманах «Северные цветы». Зачем же нужна была

¹⁵⁵ Вероятно, слово образовано от слова «шиши» (т. е. партизаны), взятого из романа М. Н. Загоскина.

газета и чем не устраивал Пушкина альманах? На этот вопрос можно ответить однозначно: его критической частью. Она, по необходимости, ограничивалась годовым «Обзрением» текущей словесности и, следовательно, была лишена возможности оперативного отклика на новые произведения. К тому же ей не доставало остроты. Пушкин неоднократно писал о необходимости у нас «голоса истинной критики», но П. А. Плетнев был слишком склонен к «добрым критикам» и вызывал у Пушкина советы: «Будь зубаст и бойся приторности!» (XIII, 153), а «Обзрением» О.М.Сомова, по-видимому, не хватало печати индивидуальности.¹⁵⁶ Ощущение нехватки ярких критических умов приводило к тому, что Пушкин сожалел, например, о том, что «от Кюх<ельбекера> отбили охоту к журналам, он человек дельный с пером в руках — хоть и сумасброд» (XIII, 204). Оставалось надеяться по-прежнему на Вяземского, взяться за критику самому и побудить к этому Дельвига.¹⁵⁷

Пока Пушкин и Дельвиг издавали только «Северные цветы», которые требовали годовых «Обзрений» и в которых критика была не основной и даже не постоянной частью, Дельвиг оставлял критическое поприще другим. В «Литературной газете» он начинает регулярно выступать как литературный критик сам. К этому его обязывало звание издателя газеты, главной целью которой была «знакомить образованную публику с новейшими произведениями литературы европейской и в особенности российской» (с. 337). Сам тип издания определял центральное положение в нем жанра короткой рецензии, к которой Дельвиг и по своему темпераменту, и по удивительной его способности говорить важные общие вещи в связи с частными, конкретными явлениями был, по всей видимости, более всего способен. В программе «Литературной газеты» критический материал, который будет в ней печататься, обозначен как «дельные критики, даже возражения на них, имеющие в виду не личные привязки, а пользу какой-либо науки или искусства, взгляд на предметы с новой точки зрения или пояснение каких-либо истин» (с. 338–339). И еще одно важное положение: «беспристрастно и нелицеприятно говорить о литературах русской и иностранной, не находя препятствий в коммерческих видах издателя».

¹⁵⁶ См.: Фризман Л. Г. А. С. Пушкин и «Северные цветы» // Северные цветы на 1832 год. М., 1980. С. 315.

¹⁵⁷ По-видимому, аналогичным образом Пушкин с Вяземским рассчитывали подвинуть к литературно-критической деятельности Е. А. Баратынского. 20 марта 1830 г. Вяземский писал жене из Петербурга: «Что слышно о Баратынском? Пушкину надобно написать к нему и заставить его непременно работать прозой для газеты. Нужно нам поддержать ее плечами нашими».

Последнее неизбежно должно было повлечь за собой обострение отношений Дельвига с рядом писателей, совсем нежелательное для издателя «Северных цветов», жившего в значительной степени доходом от издания и, следовательно, заинтересованного в сохранении добрых отношений со всем литературно-журнальным миром. Тем более что у Дельвига были также обширные творческие планы: например, в области драматической поэзии, художественной прозы.¹⁵⁸ В то же время периодические продолжительные недомогания и не совсем сложившаяся семейная жизнь менее всего должны были располагать поэта к газетной критике, тем более столь остро полемического характера, какой предполагался. Однако само издание «Литературной газеты» и обращение его к критике в известной степени было, как мы видели выше, следствием осознания острой необходимости именно такого рода деятельности в сложившейся литературной и общественной ситуации.

Годы, прошедшие со времени патриотического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года, не прошли, разумеется, бесследно. Изменилось время, изменился и сам Дельвиг, которого литературная опытность неминуемо должна была сделать и сделала более строгим судьей произведений отечественной словесности. В рецензиях и заметках, опубликованных им в «Литературной газете», мы находим уже гораздо более сдержанную оценку положения, сложившегося в русской литературе: «Русская литература еще не живет полною жизнью. Люди, по охоте или по обязанности наблюдающие за нею, находятся в положении стихотворного Ильи Муромца, который без помощи волшебного перстня просидел бы целый век над очарованной красавицей и не дождался ее пробуждения. Наша красавица пробуждается очень, очень редко и скоро опять засыпает до неопределенного времени. Ныне одна только блестящая звезда Пушкина воздвигает ее ото сна и то много, много раза два в год: другие же русские кудесники приводят ее только до степени лунатизма. Что ж? Мы рады и бреду милой женщины: все ж по крайней мере слышишь ее!» (с. 266–267).

В соответствии с этой общей оценкой находятся и частные оценки Дельвигом различных родов русской литературы: «...у нас нет еще ничего порядочного на сцене», «обильное поле романов исторических, философических, сатирических, нравственных и пр. и пр., еще ждет возделывателей <...> Если собрать все замечательные русские романы и повести, то

¹⁵⁸ См. его «<Набросок драматической поэмы о Тассо>» (Дельвиг А. А. Соч. С. 187), а также: Пушкин. XII, 338, Вяземский П. А. Старая записная книжка. С. 350–352.

они едва ли составят один том, величиною равный девятой части “Истории Государства Российского”», молодые наши поэты «вместо мыслей и поэзии ищут одних звуков, напоминающих гармонию стихов Пушкина и Баратынского, и тем счастливо походят на снегирей, высвистывающих песню о Мальбруге» (с. 242, 222, 244).¹⁵⁹ Однако, каким бы суровым ни казался этот приговор, по сравнению со многими другими суждениями он был еще в достаточной мере оптимистичным. И. В. Киреевский призывал: «Будем беспристрастны и сознаемся, что у нас нет еще полного отражения умственной жизни народа, у нас еще нет литературы».¹⁶⁰ И «Северная пчела» охотно последовала его призыву, жалуюсь на то, что русским газетам и журналам нечего критиковать, так как «наша литература есть невидимка. Все говорят об ней, а никто не видит».¹⁶¹

Когда Булгарин писал о «литературе-невидимке», он имел своей целью доказать бессмысленность издания в России «Литературной газеты». При этом издатель «Северной пчелы» всего лишь повторял также и суждение А. А. Бестужева, высказанное им в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов». Тогда Пушкин возражал Бестужеву приватно, в письме: «Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кой-какая у нас есть, а критики [отъ] нет» (XIII, 177).¹⁶² Выступление Булгарина, отрицавшего не только существование литературы, но и необходимость критики, заставило Пушкина высказаться по этому вопросу публично.

Мнение Пушкина было выражено им в заметке, опубликованной уже в третьем номере «Литературной газеты», и приобрело характер в некотором роде программного заявления. Как и Дельвиг, Пушкин оценивает современную русскую словесность достаточно сдержанно. Однако, по его мнению, не получают должной оценки даже и те немногие истинные произведения, которые являются в свет: «Произведения нашей

¹⁵⁹ Там же. С. 354.

¹⁶⁰ Киреевский И. В. Обзорение русской словесности 1829 года // Киреевский И. В. Избранные статьи. М., 1984. С. 60. Последняя тирада вызвала на страницах «Литературной газеты» возражение Пушкина, подробно разобравшего статью Киреевского: «...там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое *Обозрение Словесности*, там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко» (XI, 109). Аналогичным образом Дельвиг писал о «счастливом ходе литературы нашей» и о том, что «наша литература видимо усовершенствуется» (с. 247).

¹⁶¹ Послание «Северной пчелы» к «Северному муравью» // Северная пчела. 1830. № 3.

¹⁶² Впрочем, сам Бестужев оговаривался в своей статье, что «критик, антикритик и перекритик мы видим много, а дельных критиков мало», на что обращал внимание и Пушкин в черновом наброске своего «Возражения на статью А. Бестужева...».

литературы как ни редки, но являются, живут и умирают не оцененные по достоинству. Критика в наших журналах или ограничивается сухими библиографическими известиями, сатирическими замечаниями, более или менее остроумными, общими дружескими похвалами, или просто превращается в дружескую переписку издателя с сотрудниками, с корректором и проч. <...> Не говоря уже о живых писателях, Ломоносов, Державин, Фон-Визин ожидают еще египетского суда. Высокопарные прозвища, безусловные похвалы, пошлые восклицания уже не могут удовлетворить людей здравомыслящих». Между тем необходима, по Пушкину, и критика посредственной литературы: «Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных. В прошлом году напечатано несколько книг (между прочими *Иван Выжигин*), о коих критика могла бы сказать много поучительного и любопытного. Но где же они были разобраны, пояснены?» (XI, 89).

Что касается самого Дельвига, то пустоту и пристрастность значительной части современной критики он объяснял тем, что «многие, никогда не следовавшие за текущею словесностию, вдруг обязываются говорить о каждой вновь выходящей книге и, не имея охоты читать, не привыкнув при чтении мыслить, прибегают к легкому способу отделяться от читателей: к риторическим похвалам или к брани, по которой видно только, что рецензент сердит на сочинителя. Вот почему грозные определения наших Аристархов не сходствуют с общим мнением рассуждающей публики, а ими раздаваемые лавры и благодарность от лица всего человечества — обидны истинному таланту» (с. 222).

Именно в «Литературной газете» начиналась борьба против «коммерческой» словесности, против огромной когорты людей, начинавших в условиях профессионализации журнального и издательского дела в России занимать видные места в литературе и журналистике и при этом не создававших никаких реальных литературных или литературно-критических ценностей. Неизбежным следствием такого положения вещей являлась и убогость журнальных споров, создававших видимость литературной борьбы.

Вспоминая былые яркие споры между В. К. Тредиаковским, М. В. Ломоносовым и А. П. Сумароковым, между Н. М. Карамзиным и А. С. Шишковым, Дельвиг пишет: «Кто же спорит о классицизме и романтизме? Люди, которые никогда не были и не будут ни классиками, ни романтиками; журналисты, равнодушные так же к старому, как и к новому, равнодушные только к числу своих подписчиков. Елена их не есть

общая польза: они бьются, позабыв и стыд, и пристойность, из желания уничтожить своих товарищей и попасть в монополисты литературные» (с. 247). Справедливо критикуя комедию К. П. Масальского «Классик и романтик», Дельви́г конструирует сюжет другой комедии на подобную тему, в которой взаимная выгода легко примиряет старика Классика с юношей Романтиком.

Итак, предметом внимания в материалах русской библиографии «Литературной газеты», в том числе и в дельвиговских рецензиях, становились отнюдь не обязательно значительные явления литературы, но всякие сколько-нибудь заметные и даже вовсе ничтожные сочинения, вышедшие из печати. Последние служили поводом для ясного изложения принципов подлинного искусства, а также для критики коммерческой системы, благодаря которой эти совершенно ничтожные сочинения, расхваленные книгопродавцами и критиками, имели успех: «Книги же, какого бы достоинства они не были, сделавшись собственностью книгопродавцев, расходятся у нас хорошо, благодаря купеческой ловкости и оборотливости, — пишет Дельви́г, объясняя книгоиздательский успех романа Булгарина «Иван Выжигин». — Взгляните в русские книжные каталоги: вы удитесь, сколько раз перепечатывались многотомные собрания разного вздора именно потому, что они изданы и проданы книгопродавцами» (с. 238). Засилье коммерческой литературы наводит Дельви́га даже на мысль о вреде гонорарной системы. Раздраженный состоянием отечественного театра и драматургии, он восклицает: «Прекрати нынче театральная дирекция выдачу денег за пьесы, нынче же отхлынет от русского театра многочисленная толпа, наводняющая нашу сцену вздором, написанным каким-то татарским языком. Кто нам докажет, чтобы Фон-Визин и Озеров (единственные в России люди, которым бы должно было платить по-европейски), писали для театра из денег?» (с. 243).

Литературная критика Дельви́га начиналась с радостных надежд на «золотой век российской словесности» (с. 215). Век этот, по крайней мере в поэзии, действительно наступил еще при его жизни. Однако вместе с расцветом поэтического таланта Пушкина, Баратынского, Крылова, Гнедича, Жуковского, Батюшкова и других он принес и торжество наживы над творчеством. И поздние отзывы Дельви́га о литературе неизменно окрашены в тона горькие, саркастические. «Литература давно уже не принимается или не должна быть принимаема в гостиную: так она грязна. Об ней говоришь в передней с торгашами» (с. 308), — пишет он Баратынскому в конце 1825 г. И здесь нет какого-либо антидемократиз-

ма: в той общественно-литературной ситуации именно «гостиная» была проводником подлинной культуры. В «гостиной» в 1830-е годы явились и Гоголь, и Кольцов.

Самая первая статья из написанных Дельвигом начиналась с фразы: «Приятно видеть, как наша литература мало-помалу знакомится с иностранцами» (с. 214). Еще бы, ведь речь шла о переводах на иностранные языки из Державина, Кантемира, Карамзина. Одна из статей 1830 года начинается почти той же самой фразой, но теперь она имеет саркастический смысл: «Как не быть нам благодарным иностранцам! Пиши только, — они всегда готовы переводить наши сочинения» (с. 237). Это сказано относительно выхода в свет перевода на немецкий язык романа Булгарина «Иван Выжигин». «Известность» подобной «российской словесности», естественно, вызывала у Дельвига протест. Так, торжество «коммерческой» словесности приводило поэта к полной перемене его отношения к явлениям, казалось бы, аналогичным тем, которые раньше он сам так горячо приветствовал. Но своему «эстетическому патриотизму» Дельвиг оставался верен и в этих условиях. Рецензируя перевод пустоватого и растянутого сочинения Д. П. Морьера о похождениях перса в Лондоне, выполненный О. И. Сенковским, Дельвиг высказывает сожаление о том, что тот не написал вместо этого своего собственного сочинения о Востоке, «которое, вероятно, не отказался бы перевести Морьер, если бы знал по-русски» (с. 250). Недаром, видимо, мемуарист поминал о «глубоко вкорененных патриотических чувствах Дельвига, не оставлявших его до самой смерти».¹⁶³

Рецензии Дельвига создают своеобразную панораму литературного процесса рубежа четвертого десятилетия XIX века. Мы получаем яркое представление о причудливом сочетании в это время подлинной литературы, ставшей впоследствии классикой, с ходульным, эпигонским романтизмом, с сентиментальными путешествиями, наполненными пустыми риторическими рассуждениями, и с целым рядом бессмысленных сочинений, которые Дельвиг справедливо характеризует как «с 1792 года забытая глупость» (с. 263). Беспристрастна ли при этом критика поэта — качество, на которое претендовали издатели «Литературной газеты» в ее программе? Чтобы судить об этом, напомним, что дух партии отнюдь не приводил их к рассчитанному единомыслию и огульному взаимному нахваливанию. Характерно, например, что, рецензируя альманах «Радуга» на 1830 год, Дельвиг замечал: «Стихотворения его решительно не

¹⁶³ Дельвиг А. И. Мои воспоминания. С. 98.

выходят из мудрых пределов золотой посредственности, — все, даже стихи А. С. Пушкина и князя П. А. Вяземского» (с. 217).

Правда, сам Пушкин, готовивший эту рецензию Дельвига к публикации в «Литературной газете» в его отсутствие, снял особое выделение себя и Вяземского из общего ряда поэтов «Радуги», но сам отзыв оставил в той же степени критичным: «Почти все стихотворения “Радуги” не выходят из благоразумных пределов посредственности».¹⁶⁴ В отличие от Пушкина, Дельвиг был склонен отбрасывать в сторону дипломатические соображения и даже подчеркивал в таких случаях отсутствие единомыслия в пушкинском круге писателей, резко отличавшее их от издателей «Северной пчелы»: «...дурны и актеры повести “Терпи казак — атаман будешь”, несмотря что в “Северных цветах на 1830 год” О. М. Сомов ничего о ней не сказал дурного. Но если бы в “Обзрении” “Северных цветов” и была похвалена повесть г-на Мосальского, все бы это не помешало издателю “Северных цветов” и “Литературной газеты” иметь свое мнение и объявлять оное» (с. 248).

Не тактические соображения, а подлинное качество литературных произведений определяли их общую оценку в рецензиях Дельвига, хотя это, может быть, и ослабляло позиции газеты в борьбе с «Северной пчелой» и «Московским телеграфом». Так, когда «Московский телеграф» разобрал только что вышедший «нравственно-сатирический роман современных нравов» «Ягуб Скупалов», а Дельвиг получил на этот отзыв возражение, то вместо того, чтобы напечатать его, он печатно объявил, с каким сожалением увидел, что «антикритик, без сомнения, приученный к непрерывным и личным враждам прочих русских журналистов, и его полагает найти с легко раздражаемым самолюбием, заставляющим нас часто, назло своих мечтательных соперников, а более назло здравого смысла, называть белое черным, черное белым» (с. 234).

«Коммерческая» литература вызывала у Дельвига неприятие в любых видах и несмотря ни на какие сторонние обстоятельства. Не менее строгий, но в то же время и не менее конструктивный характер носила критика Дельвигом молодых поэтов. Эти два обширных рода современной литературы предопределяли по Дельвигу и две основные задачи критики: «Критика разбирает строго только произведения писателей, уже достигнувших полного развития своего таланта, и намерения ее клонятся преимущественно к тому, чтобы выказывать в новом сочинении истинные красоты, которых оценка всегда поучительнее изобличе-

¹⁶⁴ Литературная газета. 1830. № 2. 6 января. С. 15.

ния недостатков. Есть у нее и другое дело, легкое, но невеселое: стегать хлыстом насмешек вислоухих Мидасов» (с. 264).

При этом оружием едкого сарказма и убийственной иронии, которым Дельвиг так блестяще владел, он пользовался лишь в отношении торгово-промышленной литературы. В отношении же произведений, не чуждых подлинному искусству, он всегда руководствовался правилом, однажды удачно сформулированным его младшим другом Баратынским: «...Разбирая сочинение, не одной публике, но и автору (разумеется, ежели он имеет дарование) нужно показать его недостатки, а этого никогда не достигнешь, ежели будешь расточать более насмешки, нежели доказательства, более будешь стараться пристыдить, нежели убедить сочинителя».¹⁶⁵

И тем не менее, последовательный «эстетический патриотизм», предусматривающий беспристрастный суд, приводил к отходу от кружка Дельвига некоторых его участников. Так, например, обиделись на Дельвига Е. Ф. Розен и А. И. Подолинский. Последний впоследствии объяснял свою размолвку с Дельвигом тем, что тот «принял на себя роль какого-то Аристарха» и, «ревнуя его к славе Пушкина, решил порядочно его отделать в рецензии, написанной не совсем добросовестно и с явным намерением уколоть» его побольнее.¹⁶⁶ Ясно, что человека с подобным самолюбием не могла вразумить вполне беспристрастная и потому довольно критичная рецензия Дельвига и что поэт был прав, когда писал о нем в письме к Баратынскому от конца марта 1829 года: «Подолинскому говорить нечего. Он при легкости писать гладкие стихи, тяжело глуп, пуст и важно самолюбив <...> Разве лета его обработают. Дай Бог» (с. 335). Еще более серьезными последствиями оказывалась чревата полемика с «коммерческой литературой». Невольно приходило на ум не безусловное, но и, по-видимому, не лишнее оснований соображение: «Литературная газета», в сущности, закончилась смертью Дельвига — финалом «Современника» стала гибель Пушкина...

¹⁶⁵ Баратынский Е. А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. М., 1981. С. 111.

¹⁶⁶ Подолинский А. И. По поводу статьи г. В. Б. «Мое знакомство с Воейковым в 1830 году» // Русский архив. 1872. № 3–4. С. 859.

3

«Полнота и ясность литературных его сведений, — писал о критической деятельности Дельвига Плетнев, — были залогом успехов его на новом поприще. Рассматривая новые книги, он уже изложил несколько главнейших своих мыслей о разных отраслях словесности». ¹⁶⁷ Действительно, в рецензиях и заметках Дельвига отчетливо ощущаются своего рода сквозные идеи, которые он с определенной настойчивостью высказывал по самым разным поводам. Каковы же эти «несколько главнейших мыслей» Дельвига? Какова вообще та положительная эстетическая платформа, на которой он основывался в своих критических суждениях и оценках?

Б. В. Томашевский когда-то писал, что вопрос о литературных взглядах Дельвига «должен неминуемо возникнуть, когда будет полностью издано прозаическое наследие Дельвига, его рецензии и полемические заметки в “Литературной газете”». И хотя он не считал возможным составить вполне отчетливое и ясное представление о них даже путем реконструкции, исследователю представлялось несомненным «глубокое различие между путем Пушкина и путем Дельвига». ¹⁶⁸ Между тем, когда читаешь литературно-критические работы Дельвига подряд, бросается в глаза прямо противоположное: сходство его эстетических убеждений с пушкинскими. И сходство не только в плане общественно-литературном, которое вполне естественно, если учесть, что речь идет о писателях одного литературного направления, вместе издававших одно периодическое издание.

По существу эстетические принципы, которые Дельвиг отстаивал в своей литературной критике, — это принципы «истинного романтизма», который исповедовал в период «Литературной газеты» и Пушкин. Разумеется, это единение имеет также и свое внешнее обоснование в многолетней дружбе и постоянном творческом общении поэтов. Однако если бы сам Дельвиг всем ходом своего творческого развития не приближался к требованиям естественности и правдоподобия, то вряд ли на него могло бы повлиять и творческое общение с Пушкиным.

От романа и трагедии Дельвиг требует характеров, и характеров живых, естественных и выдержанных (с. 219–220, 240, 243). Безжизнен-

¹⁶⁷ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Пб., 1885. Т. 1. С. 213.

¹⁶⁸ Томашевский Б. А. А. Дельвиг // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 90.

ности и односторонности характеров в современной русской прозе и драматургии Дельви́г, как и Пушкин, противопоставляет представление о реальной сложности, многогранности и противоречивости человеческой души. «Как связать все эти противоположности? Кто поймет эту душу много чувствовавшую, этот разум многообразный? — спрашивает он, говоря о Василии Шуйском, и сам отвечает: — Трагик, но в пору зрелости своего таланта, изучивший и обдумавший все пружины сердца, дарованного человеку мудрым Провидением» (с. 241). В романе Загоскина «Юрий Милославский», вызвавшем похвальную рецензию Пушкина, Дельви́г как важное достоинство отмечает «правду в рассказе» (с. 376). Он призывает «списывать более с натуры» и, безусловно, предпочитает «естественное театральному» (с. 268, 267).

Ко многим литературно-критическим высказываниям Дельви́га можно найти довольно близкие параллели у Пушкина. «Благозвучные стихи без мыслей обнаруживают не талант поэтический, а хорошо устроенный орган слуха» (с. 226), — писал, например, Дельви́г о Подолинском, а у Пушкина то же требование «мыслей», а не одних только форм выражено применительно к русской прозе: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (XI, 60). Наконец, некоторые высказывания Дельви́га настолько близки к пушкинским, что явно сделаны с его голоса (если только дело не обстоит ровно наоборот).¹⁶⁹

Впрочем, когда Дельви́г, например, писал о характере Бориса Годунова: «Мы видим самые тайные изгибы сердца его и везде признаем подлинность нами видимого» (с. 270), — то в этом, разумеется, сказывалось не только влияние Пушкина, но и собственная личная предрасположенность к тому, чтобы поверять правду искусства правдой жизни. По своему складу Дельви́г принадлежал к числу тех немногих поэтов, для которых характерно определенное тяготение к «натуре» (Державин, Крылов, Батюшков).¹⁷⁰ Это тяготение выказывалось и в интересе к народности и

¹⁶⁹ Так, например, суждение Дельви́га о Вальтер Скотте: «В пяти томах нами объявляемого романа мы узнаем *домашним образом* Карла Смелого, Маргариту Анжуйскую...» (с. 246; курсив мой. — С. К.) чрезвычайно близко к мысли Пушкина из его неопубликованного наброска 1830 г.: «Главная прелесть ром.<анов> Walter Sc.<ott> состоит <в том>, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* фр.<анцузских> трагедий — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* истории, но современно, но *домашним образом...*» (XII, 195; курсив мой. — С. К.).

¹⁷⁰ *Виноградов И.* О творчестве Дельви́га // *Дельви́г А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 22.

простоте, и в блестящем владении сатирическими жанрами, и даже, может быть, в том интересе к жизни петербургской бедноты, о котором мы узнаем из рассказа В. А. Эртеля.¹⁷¹

В области литературной практики реализовать его Дельвигу было непросто. Так, отчасти такой попыткой должен был, по всей вероятности, стать замысел петербургской повести, в котором Вяземский видел много «жизни и движения; под покровом тайны много истины. Все проходит тихомолком, а слышишь голоса живые...».¹⁷² Однако преждевременная смерть Дельвига оставила открытым вопрос о том, справился ли бы он с задачей воплощения этого замысла. Однако в критической деятельности то «глубокое чувство любви к прекрасному», а также «высокий дар вкуса и верности взгляда на произведение словесности», которые отмечают в поэте мемуаристы, позволили ему рано усвоить то новое, что несло с собой в литературу творчество Пушкина.

Однако рецензии Дельвига в «Литературной газете» действительно выявляют и значительные отличия его литературных взглядов от пушкинских. Эстетические представления Дельвига изначально складывались на иной, так сказать объективно-идеалистической основе. И в этом Дельвиг близок уже не к Пушкину, а скорее к Жуковскому и, между прочим, к своему лицейскому наставнику А. И. Галичу. Так, образ «богини Там», которая «поет мечты / О неизвестной / Дали, дали!» и представление о поэте как «чародее» и провидце, которому «богиня Там» открывает грядущее, напоминают идею А. И. Галича о стремлении к «беспредельной и вечной сущности» и оживлении «предчувствием, которое понятно говорит о небесном, о святом и, подъявля покрывало, манит его в далекое». Показательно, что идею эту Галич формулировал, опираясь прежде всего на поэзию Жуковского и конкретно на стихотворение «Таинственный посетитель», недаром опубликованное в дельвиговских «Северных цветах».

Кстати, влияние Жуковского Дельвиг еще в Лицее мог также испытывать и при непосредственном общении. Жуковский, с 1816 года посещавший в Лицее Пушкина, конечно, был знаком и с Дельвигом. Фраза Е. А. Энгельгардта о Дельвиге: «благодаря Жуковскому, он занимается с некоторого времени с большим усердием немецким языком» — относящаяся к 1816 году, скорее всего подразумевает не только литературное, но и личное воздействие. Между прочим, сам Жуковский вопросу о

¹⁷¹ Эртель В. Выписка из бумаг дяди Александра. С. 113.

¹⁷² Вяземский П. А. Старая записная книжка. С. 351.

роли фантазии и воображения в творческом процессе уделял серьезное внимание: он не раз затрагивался поэтом в его статьях периода «Вестника Европы» (1808–1811). Вопрос этот, впрочем, вообще был одним из основных вопросов романтической эстетики и обсуждался в целом ряде работ начала XIX века.¹⁷³

Идеализм Дельвига, к которому он вообще обнаруживает стремление, усилился к концу жизни.¹⁷⁴ Автор «Подражания Беранже» (1821), несомненно, должен был многое пережить и обдумать, прежде чем написать «Утешение» и «Четыре возраста фантазии». «Фантазия», к которой он обращался некогда с бодрими призывами в лицейском стихотворении «К фантазии» (с. 111–112), теперь в представлении Дельвига манит человека «тщетными радостями и только его сердцу подсказывает подлинное утешение:

<...> на земле опустевшей кажет печальную урну
С прахом потерянных благ, с надписью: в небе найдешь».
(с. 181)

Развитие бессмысленной и бездушной «коммерческой» словесности только укрепляло идеализм Дельвига: «У нас ли не желать поэтической склонности ко святому в то время, когда мы в состоянии сотнями считать метроманов, а вряд ли найдем пятерых чистых энтузиастов в толпе стихотворцев русских?» (с. 261). Впрочем, в целом самый одобрительный отзыв об «образе воззрения» Фридриха Шлегеля отнюдь не означал, разумеется, полного совпадения взглядов. Судя по его резко отрицательному отношению к идеям «любомудров», Дельвигу, как, между прочим, и Галичу,¹⁷⁵ свойственно стремление преодолеть односторонность воззрений трансценденталистов. И в этом он оказывался опять-таки близок к Пушкину. Не случайно еще на страницах «Северных цветов» велась полемика с эстетическими концепциями «Московского вестника». В связи с конкретным литературным поводом эта полемика была сразу же продолжена и в «Литературной газете» (см.: с. 220–222).

В известном письме 1827 года Пушкин писал Дельвигу: «Ты пеняешь мне за “Моск.<овский> вестник” — и за немецкую метафизику. Бог видит,

¹⁷³ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916. С. 158–161.

¹⁷⁴ В этом плане представляет интерес запись в «Записной книжке» П. А. Вяземского от 6 июля 1829 г.: «Возвращаясь с Дельвигом, говорили о бессмертии души. Он ему верит» (Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1884. Т. 9. С. 127).

¹⁷⁵ Ср.: Лекции по истории эстетики. Под ред. М. С. Кагана. Л., 1924. Кн. 2. С. 163.

как я ненавижу и презираю ее; да что делать? собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а чорт свое. Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать — все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы... “Моск.<овский> вестн.<ик>” сидит в яме и спрашивает: веревка вещь какая?» (XIII, 320). Дельви́г не довел своей литературно-критической позиции до цельной эстетической системы, и поэтому трудно сказать, как именно он пенял Пушкину за немецкую метафизику. Можно, однако, предположить, что Дельви́гу, опиравшемуся в своем творчестве, по словам Пушкина, прежде всего на «силу воображения» и на «необыкновенное *чутье* изящного» (XI, 58), были не в меньшей степени, чем Пушкину, чужды рационализм, «заданность мысли в поэзии», свойственные любомудрам.¹⁷⁶ Показателен отзыв Дельви́га о любомудрах как о «поющих, вопиющих, взывающих и глаголющих», а также его замечание о С. П. Шевыреве: «гнев противу “Северной пчелы” носил его на крильях ветра, но не касался до земли, разве изредка носками сапожными» (с. 328).

Чтобы представить себе, как Дельви́г «пенял» Пушкину на немецкую метафизику и чем она не устраивала его самого, стоит также напомнить один весьма симптоматичный отзыв о немецкой метафизике, помещенный в «Литературной газете». Это рецензия на второе издание перевода на русский язык «Метафизики» Хр. Баумейстера. Ввиду краткости приведем ее здесь целиком: «Схоластические тонкости, которые пора бы нам называть откровеннее: школьными мелочами, после направления, данного мысли человеческой творениями новейших философов, кажутся столь же странными, даже смешными, как и наряд, в каком ходили во времена Вольфа и Лейбница, показался бы странным и смешным в наше время. Один умный человек называл метафизику оселком, на котором не куется, а только изощряется ум человеческий; зачем же нам употреблять ныне оселок, истершийся от времени и не изощряющий ума, а разве при- тупляющий умственные способности?»¹⁷⁷

В. В. Виноградов был склонен приписывать эту рецензию Дельви́гу, который, «по-видимому, по возвращении в Петербург, именно с № 13 “Литературной газеты” приступил к исполнению своих редакторских обязанностей».¹⁷⁸ И действительно, лаконизм автора, склонность к об-разному языку и другие черты его стиля весьма напоминают Дельви́га.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 112.

¹⁷⁷ Литературная газета. 1830. № 13. 2 марта. С. 104 («Библиография»).

¹⁷⁸ Дельви́г А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 442.

¹⁷⁹ Существенно также и то, что по Хр. Баумейстеру в Благородном пансионе при Пе-

К тому же в то время Дельвиг как раз только вернулся из Москвы, был полон впечатлений о личном общении с членами кружка Любомудров и мог весьма естественно продолжить такой рецензией полемику с ними, уже проявившуюся в первых номерах газеты, которые редактировал Пушкин. Разумеется, метафизика, к которой испытывали склонность Любомудры, была несколько иного толка; во всяком случае это не была метафизика школьного типа, о которой шла речь в приведенной выше рецензии. Однако, как представляется, всякая метафизика была для Дельвига абстракцией, отрывающей от реальности и отнюдь не помогающей понять ее.

4

Есть критики, которые и в своем поэтическом творчестве остаются отчасти критиками, сохраняя некоторые черты аналитического подхода к искусству. Таков, например, Аполлон Григорьев, о котором Белинский в целом, по всей вероятности, справедливо замечал, что он «сделался поэтом не по избытку таланта, а по избытку ума».¹⁸⁰ Но есть поэты, которые и в своем критическом творчестве остаются прежде всего поэтами. Таков Пушкин, открывший, по меткому замечанию И. Киреевского, «средства в критике, в простом извещении о книге, быть таким же необыкновенным, таким же поэтом, как в стихах». Таков и Дельвиг, чье критическое творчество основано на стремлении соотнести литературное произведение с идеалом «истинной поэзии», на склонности судить о нем с глубоко поэтической точки зрения.

В черновом наброске о критике, относящемся ко времени издания «Литературной газеты», Пушкин подчеркивал, что критика представляет собой «науку открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы» (XI, 139). Критика Дельвига, как, впрочем, и некоторая часть критики самого Пушкина, была несколько иного толка.

тербургском университете читали логику (Христиана Бавмейстера логика, с латинского вновь переведена и исправлена Яковым Толмачевым. М., 1807 (переизд. в 1823 и 1827 г.)). По этой книге преподавали ее в пансионе сам переводчик Я. Б. Толмачев (автор перевода также и «Метафизики» Хр. Баумейстера) и И. А. Колмаков, близкий знакомый Глинки, встречавшийся также, как свидетельствуют современники, и с Дельвигом. Вполне возможно, таким образом, что рецензия принадлежит самому Дельвигу. Однако даже если она написана кем-то другим (возможно, кем-то из выпускников Благородного пансиона), сам факт ее публикации Дельвигом в «Литературной газете» достаточно красноречив.

¹⁸⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 111.

Если вспомнить определение литературного критика Аполлоном Григорьевым, приведенное в начале настоящей статьи, то можно сказать, что «судящая, анализирующая сила» в их критических работах находилась в состоянии синкретического единства с силой творящей. Специфическая образность, повышенная эстетическая значимость слова, особо выверенная ритмическая организация фразы — все это неотъемлемые черты формы критической прозы Дельвига.

К этому можно прибавить еще особую лапидарность языка, удивительную лаконичность (многие его рецензии и заметки составляют не более нескольких фраз), а также особый «язык мифологических метафор», характерный и для его стихотворений.¹⁸¹ Элементом этого языка является, например, великолепная метафора, в основе которой лежит уподобление плохого автора Мидасу. Метафора эта берет начало еще в поэзии Дельвига:

Кого ж мне до вершин Парнаса,
Возвыся громкий глас, возвесть?
Иль за ухо втащить Мидаса
И смех в бессмертных произвесть?

(«К Евгению» — с. 141)

Так, эпиграмму Дельвиг называл «зеркалом истины, в котором Мидас может видеть свои ослиные уши потому только, что он их имеет в самом деле» (с. 233). В другой раз одну из задач критики он сформулировал как «стегать хлыстом насмешек вислоухих Мидасов» (с. 264). Впрочем, в рецензиях и заметках Дельвига мы сталкиваемся не только с «мифологическими», но и с иного рода метафорами. Так, например, о «Бахчисарайском фонтане» он заметил, что «человек, не лишенный чувства изящного, не устанет читать подобные сочинения, как охотник до жемчугу пересматривать богатое ожерелье» (с. 231), а об имени г-жи Радклиф, выставленном издателем на книге, перу ее не принадлежащей, отозвался, что оно «совершенно уподобляется червяку на удочке» (с. 236).

Сами искусства в рецензиях Дельвига метафорически определяются как «обширные области фантазии», «мир фантазии». Эту же метафору мы находим и в стихотворении Дельвига «Четыре возраста фантазии». Разумеется, поэтический слой в критике Дельвига то неразрывно слит с аналитическим, а то и вовсе чередуется с «чистыми» рассуждениями и, соответственно, с чисто критическим стилем. И тем не менее, не бу-

¹⁸¹ Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 52.

дет преувеличением сказать, что полемические заметки Дельвига как бы «вырастают» из его стихотворных пародий и сатир, а его краткие рассуждения о новых книгах могут быть отчасти сопоставлены с его стихотворениями на литературные темы, в которых, как в одах Горация, немалый удельный вес занимают облеченные в образную форму рассуждения.¹⁸²

Ничего удивительного, однако, в этом нет, особенно если иметь в виду, что границы между поэзией и прозой в пушкинскую эпоху отнюдь не совпадали с делением произведений на стихотворные и прозаические. С. П. Шевырев как-то упрекнул Дельвига за разделение материала «Северных цветов» на «поэзию» и «прозу», утверждая, что при таком разделении «и роман В. Скотта, и “Гец фон Берлихинген” Гете, и “Вертер” его, писанные прозою, изгоняются из области поэзии» и что «поэзия может быть и в стихах, и в прозе, и потому, основываясь на форме, следует делить сочинения на прозу и стихи, а не на прозу и поэзию».¹⁸³ В письме к Баратынскому Дельвиг отозвался об этом замечании как о попытке учить его давно и всем известному: «Он (Шевырев. — С. К.) еще азбуке не учился, когда я знал, что роман, повесть, Геснерова идиллия, несмотря на форму, суть произведения *поэзии*» (с. 330). Проза и поэзия в пушкинскую эпоху действительно означали прежде всего не стихотворную или прозаическую форму, а особое качество произведений, по которому их следовало бы отнести к области поэтического или прозаического. В представлении Дельвига «поэтичность», по-видимому, должна была присутствовать и в критической рецензии.

Это поэтическое начало, правда, выраженное уже только в особом ритмическом построении фразы, отчасти ощущается и в позднейшей критике, в которой ведущую роль играет уже начало аналитическое. Не случайно исследователи находят возможным говорить о «поэзии критической мысли» применительно, например, к Белинскому.¹⁸⁴ Но по-настоящему поэтическая критика возрождается в конце XIX – начале XX в., когда снова появляется жанр короткой рецензии, в которой слово обладает особой эстетической значимостью.

Так, отчасти напоминают дельвиговские рецензии А. А. Блока 1901–1903 годов, в которых исследователь справедливо отмечает «артистичность, естественность, изящество... словесной ткани, художественный слух их автора» и вместе с тем «то благородно-человеческое чувство

¹⁸² См., например, стихотворения «К поэту-математику», «Послание А. Д. Илличевскому», «К фантазии».

¹⁸³ Московский вестник. 1828. № 2. С. 185–186.

¹⁸⁴ Манн Ю. В. Поэзия критической мысли // Новый мир. 1961. № 5. С. 230–245.

целого», в котором так называемые «чисто эстетические оценки» могут соответствовать «лишь частным истинам».¹⁸⁵ Стремление к использованию приемов художественного творчества и в критике, свойственное романтической эстетике, характерно также и для символизма, — и, по-видимому, вообще для так называемых «вторичных» стилей, в то время как «первичные» (классицизм, реализм) развивают по преимуществу менее украшенную и более аналитическую эстетику.¹⁸⁶

Говоря о «тенденции к поэтизации непоэтических жанров», Д. Е. Максимов полагал, что она «была известна в России задолго до возникновения русского символизма».¹⁸⁷ При этом в качестве примера исследователь называл литературно-критические сочинения Гоголя и Бестужева-Марлинского, но, чувствуя, что они в этом плане не так показательны, делал вывод о преимущественном развитии этой тенденции в западноевропейской критике. Между тем тенденция к поэтизации непоэтических жанров отчетливо проявилась и в России, и, может быть, наиболее ярко именно у Дельвига, а также в рецензиях и литературных портретах Пушкина. Разумеется, у них были свои предшественники и прежде всего, как и во всем, Карамзин, Жуковский и Батюшков, но в раннем романтизме, еще сильно связанном с классицистическим рационализмом и нормативизмом, черты поэтизации критики выражены гораздо слабее.

У Дельвига тенденция к поэтизации литературно-критической прозы находила, по-видимому, существенную опору в особенностях его личности. «Поэтическая душа», «поэтическое существо», «поэт по созданию», «жизнь Дельвига была прекрасная поэма» — эти отзывы о нем мемуаристов отразили экспансию поэзии даже в область восприятия его личности и судьбы. Тем более проявилась она в его литературно-критическом наследии. Характерен отзыв его будущей жены С. М. Салтыковой, сделанный о Дельвиге вскоре после ее знакомства с ним: «Даже его проза — поэзия, все, что он говорит — поэтично, — он поэт в душе»¹⁸⁸ — и свидетельство Вяземского: «Дельвиг говаривал с благородною гордостью: “Могу написать глупость, но прозаического стиха никогда не напишу”».¹⁸⁹ Высказанное с такой даже несколько рискованной

¹⁸⁵ Максимов Д. Е. О прозе Александра Блока // Блок А. А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 695–708.

¹⁸⁶ О разделении стилей на «первичные» и «вторичные» см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII в. Л., 1973. С. 172–183.

¹⁸⁷ Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. А. Блока. Л., 1981. С. 201.

¹⁸⁸ Цит. по: Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1928. С. 166.

¹⁸⁹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 9. С. 130.

заостренностью, это дельвиговское признание обнаруживает убежденность поэта в первостепенном значении преображающей, одухотворяющей силы поэтического.

5

В 1825 году Пушкин писал Жуковскому: «Ты спрашиваешь, какая цель у *Цыганов*? вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого). *Думы* Рылеева и целят, а все не в попад» (XIII, 167). Письмо это относится к 20-м числам апреля, т. е. ко времени, когда Дельвиг гостил у Пушкина в Михайловском, и, следовательно, является отзвуком разговоров Пушкина с другом-поэтом о литературе и подлинных суждений его об искусстве. Пушкин защищается от сведения назначения поэзии к нравственно-воспитательным задачам (ср. позднейшее высказывание Пушкина: «Цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» — XII, 70). Замечание Дельвига направлено против использования поэзии исключительно в агитационных целях. Мысль об утилитарном применении искусства претит обоим поэтам, убежденным в его самостоятельном значении.

Пушкин вспоминал, что Дельвиг «уморительно сердился» на К. Ф. Рылеева за его известную стихотворную формулу: «Я не поэт, а гражданин». Впрочем, собственная позиция Пушкина по этому вопросу, как явствует из воспоминаний П. А. Вяземского, опять-таки близка к дельвиговской: «...Если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом; если же хочет просто *гражданствовать*, то пиши прозой». Пушкин сам был автором многих вольнолюбивых стихотворений, но для него они было не «гражданствованием», а гражданской поэзией, т. е. тем же «непринужденным упоением». В словах же Рылеева центр тяжести творчества с поэзии переносился именно на «гражданствование», т. е. поэзия провозглашалась только средством служения «гражданствованию».¹⁹⁰ Разумеется, эта убежденность Пушкина и Дельвига сложилась у них, по всей видимости, под влиянием самых разных факторов. Однако одним из них, возможно, было опять-таки влияние А. И. Галича, страстного поборника идеи «бескорыстия» эстетического чувства, писавшего на страницах своего «Опыта науки изящного» о том, что «изящное» необходимо изъято из дальнейших превращений и не может уже служить никаким сторонним

¹⁹⁰ *Евлахов А.* Пушкин как эстетик. Киев, 1909. С. 21.

видам», что оно «имеет цель в самом себе».¹⁹¹ Последняя формула столь близка к дельвиговской, что вполне уместно предположить за ней общий первоисточник.

Дельвиговский афоризм как будто бы дает возможность для ответного обвинения в «чистом» искусстве, которое уже не раз высказывалось в связи с ним по отношению к Пушкину. Как всякий афоризм, он безоговорочен, заостряет определенную сторону сущности и потому в известной степени односторонен. Впрочем, речь опять-таки идет только о поэзии; против «гражданствования в прозе» Дельвиг, по всей видимости, не возражает.

Тем не менее, не впадал ли сам Дельвиг в своем справедливом критицизме по отношению к эстетическим позициям декабристов в другую крайность? Если эта крайность отчасти и была свойственна Дельвигу в 1825 году, если хотя бы в малой мере она наложила отпечаток на его поэзию того времени, то применительно к Дельвигу последних лет жизни, очевидно, говорить о ней было бы несправедливо. Впрочем, если совершенно довериться, например, мемуарам А. И. Дельвига, то политическая благонамеренность Дельвига, сменившая его радикальные умонастроения в середине 1820-х годов, т. е. еще до восстания декабристов (со многими из которых он был близок, но с которыми его развели прежде всего эстетические разногласия и соперничество на издательском поприще), отнюдь не уменьшилась к 1830 году. Однако издание «Литературной газеты» втягивало Дельвига в литературную полемику и общественную борьбу. И тем самым парадоксальным образом делало его — хотя бы отчасти и по-прежнему без тех крайностей, которые вызывали у него неприятие, — наследником тех самых декабристских традиций, которые, казалось бы, были ему совершенно чужды.¹⁹² Так, литературное наследие Дельвига лишний раз подтверждает справедливость утверждения о том, что «критическая деятельность как бы дополняет художественные искания. Так что подчас видение мира писателем может быть по-настоящему понято лишь при соотнесении его художественных и критических произведений».¹⁹³

¹⁹¹ Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 215. Подробнее об этом см.: Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 69–75.

¹⁹² Не случайно Дельвиг печатал в «Литературной газете» произведения декабристов. См.: Галин Г. Поэты-декабристы на страницах «Литературной газеты» 1830–1831 годов // Русская и зарубежная литература (Ученые записки Мордовского государственного университета. Вып. 61). Саранск, 1967. С. 114–134.

¹⁹³ Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. С. 4.

Свои последние рецензии и заметки Дельви́г писал в условиях ожесточенной борьбы с «Северной пчелой». Когда Пушкин просил Вяземского справиться с «молодыми министрами», нельзя ли «Литературной газете» печатать политические новости, но только справиться тайно от Булгарина: «Он пустится в доносы и клевету — и с ним не справишься», — он как будто бы предсказывал участь газеты. Она могла бороться с торгово-промышленной литературой, но была бессильна против правительственных преследований, спровоцированных булгаринскими доносами. Пушкину казалось, что «правительству» «неприлично заключать союз — с кем? с Булгариным и Гречем» (XIV, 87). Однако Бенкендорф придерживался совсем другого мнения на этот счет. Правительство логично предпочитало таких, как Булгарин, той среде, из которой вышли декабристы. Уже сама независимость, с которой держался Дельви́г при личном объяснении с Бенкендорфом, его ссылки на «законы» казались последнему, вероятно, тем зерном, из которого проросли идеи 14 декабря.

Было ли напечатание стихотворения К. Делавиня, за которое «Литературная газета» была запрещена, совершенно случайным? Или дело обстояло сложнее? Когда Пушкин писал Плетневу о «конфетном биле́тце этого несносного Лавинья», в нем говорило раздражение по поводу того, что «русская словесность головою выдана Булгарину и Гречу!» (XIV, 133), чисто литературный критицизм по отношению к роковому катрену, а также оглядка, а то и расчет на перлюстрацию: запрещение «Литературной газеты» представало в его письме нелепой случайностью. Однако из воспоминаний А. И. Дельви́га явствует, что у Дельви́га, как и у Пушкина, был неподдельный и неослабевающий интерес к событиям Июльской революции во Франции. И хотя содержание стихов Делавиня в самом деле довольно невинно — это всего лишь выражение скорби по погибшим в восстании 27–29 июля, — однако уже и эта скорбь, и особенно, конечно, выражение «Франция <...> ты стала свободной», в условиях николаевской России были крамолой.

В газете Дельви́га, конечно, не было «не только мятежности, но и недоброжелательства к правительству», что справедливо отмечал Пушкин (XIV, 133). Но было все же определенное выпадение из общего строя периодических изданий, чрезмерная независимость суждений, «ворованный воздух», который верно уловил Бенкендорф. Впрочем, эта независимость иногда даже бросалась в глаза. Так, в одной из рецензий, появившейся в «Литературной газете» 14 мая 1830 г., Дельви́г, возможно, намекал на союз Булгарина с Бенкендорфом: «...будьте довольны

хорошею распродажей вашего произведения и не сердитесь на неодобрение судей. Не читайте приговоров их; а в утешение спрашивайте не у коротких, но у чиновных знакомых мнения о вашей книге. Мы вам предсказываем наперед самые лестные похвалы; и заметьте, чем важнее государственный человек, вами спрашиваемый, тем более он похвалит вас. Пускай злые люди припишут это его учтивости: какая нужда верить таким толкованиям?» (с. 235).

Дельвиг был представителем «голоса истинной критики», о необходимости которого писал Пушкин, «как бы живым воплощением того идеала рыцарского отношения к искусству, который проповедовали в своих произведениях писатели пушкинского круга».¹⁹⁴ Однако в условиях бурного развития массовой культуры это делало его невольным символом «конца золотого века» русской литературы и недостаточности принципов «романтического эллинизма» для решения проблем современной ему эстетики и жизни.

¹⁹⁴ Лебедев Е. Высокая моральность мышления // Баратынский Е. А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. С. 21.

«ЭЛЕГИИ С ПОНТА» (Пушкин и Овидий)

Как известно, стихотворения Пушкина, созданные им в начале южной ссылки, несут на себе отпечаток внутреннего сопоставления поэтом его собственной судьбы с судьбой Овидия. Еще П. В. Анненков вполне обосновано задавался в связи с этим вопросом: «...как мог горделивый образ Байрона мирно уживаться в душе Пушкина рядом с образом бедного римского денди, лишённого всякой нравственной энергии, разливавшегося постоянно в лести <...>?» — и отвечал на него следующим образом: «Дело в том, что и Байрон, и Овидий были олицетворение противоположных стремлений самого Пушкина в ту эпоху. Он жил тогда двойной жизнью, именно — потребностью отрицания современных условий общественного быта, которая в удалении от главных административных центров находила себе больший простор. Это настроение хорошо уживалось с Байроном, питаясь духом и мыслью британского поэта, но вместе с тем Пушкин жил еще надеждами и планами, прямо противоположными этому настроению <...> Пушкин жаждал именно, наподобие своего предшественника Овидия, наслаждений столичного жителя...»¹

В целом этой характеристике нельзя, видимо, отказать в глубине проникновения в психологию Пушкина. Впрочем, в некоторых поправках она все же нуждается. Во-первых, как мы видели выше, байроническое отрицание умерялось в собственном творчестве поэта традициями унылой элегии. Во-вторых, стремление его в Петербург, так широко отразившееся в письмах Пушкина, в поэзии проявилось лишь в послании к Я. Н. Толстому. В-третьих, сам Пушкин был склонен смотреть на Овидия иначе, чем Анненков. В-четвертых, если байронический мотив добровольного изгнанничества был внутренним содержанием лирического героя Пушкина, то образ Овидия использовался для создания антитетического по отношению к римскому изгнаннику лирического героя, героя,

¹ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. 1799–1826 гг. СПб., 1874. С. 166–167.

который испытал на себе всю тяжесть положения Овидия, но остался тверд и неизменен в своих прежних идеалах. Наконец, в-пятых, как мы увидим ниже, образ Овидия отнюдь не вытесняет из поэзии Пушкина байронический мотив добровольного изгнанничества, а совмещается с ним, способствуя развитию и усложнению темы изгнания.

Характер лирического героя в стихотворениях «байронического» и «Овидиева» циклов строится по-разному: «Образ беглеца связывался с темой разочарования. Оставив на родине сердце и душевную свежесть, герой бежит из ставшего тюрьмой родного дома и не перестает тосковать по нему»; «Образ ссыльного изгнанника связан был с иными психологическими качествами: здесь требовалась не „преждевременная старость души», а напротив — энергия и готовность к борьбе».¹ Для построения лирического героя первого типа байроническая традиция скрещивалась с традицией унылой элегии, для создания образа ссыльного изгнанника наиболее подходящей оказалась традиция дружеского послания в том ее виде, в каком она сложилась в 1820 году в «Вольном обществе любителей российской словесности».

Так, центральное место в стихотворении Пушкина «Из письма к Гнедичу» занимают тема верности поэта самому себе, своим прежним вольнолюбивым идеалам, тема достоинства поэта, высокого предназначения поэзии. Прозаическая часть письма, следующая сразу за поэтической, пронизана тоской и мечтами о Петербурге: «Не скоро увижу я вас; здешние обстоятельства пахнут долгой, долгою разлукой! Молю Феба и Казанскую богоматерь, чтоб возвратился я к вам с молодостью, воспоминаньями и еще новой поэмой» (XIII, 28). Между тем в стихотворной части декларировано забвение Петербурга: «Забыл я вечный ваш туман», причем последний образ несет на себе следы байронического добровольного бегства.²

Противопоставление собственной линии поведения в изгнании малодушию Овидия, певшему «молебны лести» императору, органично сочетается в послании с поэтической характеристикой Гнедича: «Ты, коему судьба дала / И смелый ум и дух высокой...» (XIII, 27). В своем творчестве и эстетических декларациях Гнедич постоянно проводил тему независимости и гражданской стойкости поэта, что предопределило его высокий авторитет среди литераторов молодого поколения.³ Однако Гнедич был

¹ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981. С. 66, 67.

² Ср. «Туманной родины моей» в элегии «Погасло дневное светило», в чем также не без основания усматривают отзвук Байрона.

³ См.: Медведева И. Н. Гнедич и декабристы // Декабристы и их время. М.; Л., 1951.

лишь наиболее подходящим адресатом послания; в целом же оно было адресовано не только ему, но и другим петербургским друзьям Пушкина, прежде всего из так называемого «союза поэтов».

Симптоматично, что послание написано 24 марта 1821 года, т. е. почти ровно через год после памятного заседания в «Вольном обществе любителей российской словесности», состоявшегося 22 марта 1820 года, которое справедливо расценивается как «выступление “ученой республики” в защиту Пушкина» от доноса В. Н. Каразина.⁴ На этом заседании рассматривался вопрос о публикации в «Соревнователе просвещения и благотворения» стихотворения Дельвига «Поэты», в котором утверждалось, что подлинный поэт остается верен своему предназначению, несмотря на любые превратности судьбы. Там же Кюхельбекер читал свое стихотворение «Поэты». Строки его, обращенные к Дельвику и Пушкину, были связаны с гонениями, которые нависли тогда над Пушкиным, и также развивали мысли о независимости и величии поэта:

О Дельвиг, Дельвиг! что гоненья?
 Бессмертие равно удел
 И смелых, вдохновенных дел,
 И сладостного песнопенья!

 И ты — наш юный Корифей —
 Певец любви, певец Руслана,
 Что для тебя шипенье змей,
 Что крик и Филина и Врана?⁵

В этом контексте стих пушкинского послания к Гнедичу «Все тот же я, как был и прежде» воспринимается как своего рода ответ на ободряющие призывы друзей, а строки: «Где я сокрылся от гоненья // Ханжи и гордого глупца» (XIII, 27) — возможно, метят и в Каразина.

Дальнейшее развитие в творчестве Пушкина темы изгнания связано с использованием найденной в послании к Гнедичу условной формулы

С. 101–154; *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964. С. 241–245. Не случайно послание Пушкина открывает собой целую серию хвалебных посланий к Гнедичу, созданных молодыми поэтами «ученой республики»: Рылеевым (1821), Дельвигом (1821 или 1822), Плетневым (1822), Баратынским (1823; два послания). В некоторых из них варьировались мотивы пушкинского послания.

⁴ *Базанов В. Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С.137, 142.

⁵ *Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2-х т. М.; Л., 1967. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.). Т. 1. С. 133/

забвения Петербурга, равнодушия к нему. В послании «Чедаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») формула эта обогащается за счет противопоставления: «Но дружбы нет со мной. <...> Ничто не заменит единственного друга», и далее следует изъявление благодарности за поддержку в минуту отчаяния: «Ты видел, как потом в волнении страстей // Я тайно изнывал, страдалец утомленный...» (II, 188). Можно было бы считать эти стихи чисто автобиографическим признанием, тем более что в «Дневнике» Пушкина есть запись, относящаяся приблизительно ко времени работы над посланием: «Получил письмо от Чедаева. — Друг мой, упреки твои жестоки и несправедливы; никогда я тебя не забуду. Твоя дружба мне заменила счастье. — Одного тебя может любить холодная душа моя. — Жалею, что не получил он моих писем: они бы его обрадовали. — Мне надобно его видеть» (XII, 303).⁶

Любопытно, однако, что совершенно аналогичные строки благодарности за нравственную поддержку в трудных обстоятельствах мы находим также в послании «Ф. Н. Глинке» (1822) и в «Посвящении Н. Н. Раевскому» к поэме «Кавказский пленник» (1820–1821). Разумеется, Пушкин и в самом деле был обязан сразу трем этим его друзьям, и каждому по-своему. Но столь настойчивое использование одного и того же мотива, причем в сходных выражениях, свидетельствует и о существовании некой его литературной модели. И модель эта известна.

В некоторой связи с работой над посланием «Чедаеву», по-видимому, находятся строки стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы», не вошедшие в окончательный текст, над которым Пушкин также работал предположительно в апреле 1821 года (II, 1096):

В моих руках Овидиева лира
Счастливая певица красоты
Певица не<г>, изгнанья и разлуки
Найдет ли вновь свои живые звуки?
(II, 667)

Послание это действительно написано с «Овидиевой лирой» в руках. Тема Овидия как поэта-изгнанника, открыто заявленная с самого начала («Где прах Овидиев пустынный мой сосед»), затем уходит в подтекст: основные мотивы стихотворения перекликаются с мотивами «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» Овидия. Что касается мотива

⁶ Впрочем, эта дневниковая запись, по-видимому, одновременно является, хотя бы в некоторой своей части, и прозаической программой послания «Чедаеву».

благодарности за поддержку в трудных обстоятельствах, центрального мотива второй части послания «Чедаеву», то его литературную основу, безусловно, составляют начальные стихи пятой элегии первой книги «Скорбных элегий».⁷ При этом в самом общем виде мотив этот, составивший основу и «Посвящения Н. Н. Раевскому», и послания «Ф. Н. Глинке», обозначался уже в подзаголовке французского прозаического перевода этой элегии в собрании сочинений Овидия: «L'ami constant» («Постоянный друг»)⁸.

Для интересующей нас темы имеет значение до сих пор не решенный вопрос о том, по какому изданию русский поэт знакомился с поздними творениями римского изгнанника. Основываясь на известных свидетельствах И. П. Липранди,⁹ можно утверждать, что, помимо латинского оригинала, в который Пушкин, несомненно, заглядывал, он пользовался в основном собранием сочинений Овидия во французском переводе. Это, следовательно, могло быть только собрание сочинений, вышедшее в Париже двумя изданиями: в 1799 и (с незначительными изменениями) в 1819 годах.¹⁰ В предисловии к соответствующему тому в обоих изданиях, а в издании 1819 года еще и в заглавии, «Письма с Понта» были обозначены как «элегии в форме писем».¹¹ Такое причудливое обозначение жанра Овидиевых «Ex Ponto» уже проясняет вопрос о жанровой природе пушкинских стихотворений «Чедаеву» и «К Овидию». Вторую часть первого из этих посланий составляют мотивы, традиционные для унылой элегии. Однако здесь они трансформируются в соответствии с преодолением лирическим героем его «ранних печалей» благодаря дружеской поддержке.

Второе послание Пушкин, готовя к печати сборник своих стихотворений, хотел поместить в разделе «Элегии» (см. его письмо к Л. С. Пушкину — XIII, 158) и в конце концов напечатал в «Смеси». «Очевидно, — замечал по этому поводу Б. В. Томашевский, — Пушкин чувствовал жанровое родство данного послания с историческими элегиями Батюшкова; кроме того, личная тема, занимавшая такое обширное место в данном стихотворении, также заставляла осмыслить его как элегию».¹² Видимо,

⁷ См.: *Жирицкий А. В.* Пушкин и Овидий // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1. С. 4.

⁸ *Ovide. Oeuvres complètes.* Paris, 1799. Т. 6. Р. 47.

⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 320—321.

¹⁰ В библиотеке Пушкина было издание 1799 г., в 8-ми томах.

¹¹ *Ovide. Oeuvres complètes.* Т. 7. Р. 3.

¹² *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 540. Кстати, в одном из не дошедших своих писем к Пушкину в Кишинев Гнедич, которому Батюшков некогда писал о своем увлечении

Пушкин признавал и родство своего стихотворения с Овидиевыми «элегиями в форме писем», в которых уже был заложен тот своеобразный синтез субъективного и объективного, связанного с адресатом послания и с остальным миром.

По-видимому, сам замысел создания серии посланий, адресованных поэтом-изгнанником его близким друзьям в столицу, связан с традициями остракической поэзии позднего Овидия. Заслуживает внимания, что в старых французских изданиях Овидия в заглавиях «Писем с Понта» выставлялись их адресаты. Эта особенность построения и содержания «Ех Понта» отмечалась и в предисловии: «Эти письма адресованы его (Овидия. — С. К.) именитым римским друзьям, имена которых он не считает больше себя обязанным умалчивать из политических предосторожностей, как он делает это в “Скорбных элегиях”; здесь мы видим Фабия, Котту, Помпея и многих других знатных особ, с которыми Овидий находился в тесном общении».¹³

Уже отмечалось, что за время между созданием стихотворений «Из письма к Гнедичу» и «К Овидию» Пушкин пересмотрел свое отношение к «Скорбным элегиям» и «Письмам с Понта». В стихотворении «К Овидию» уже нет каких-либо упреков римскому поэту в малодушии.¹⁴ Преимущественная ориентация Пушкина на «Письма» особенно показательна в связи с их противопоставлением «Скорбным элегиям» в «Предупреждении» к тому «Ех Понта» в обоих изданиях собрания сочинений Овидия: «Некоторые ученые настаивают на том, что стиль “Понтийских элегий” был более отточенным и что в нем более мужества и силы, чем в стиле “Скорбных элегий”: ученый Понтан находит здесь почти такую же разницу, как между героической поэмой и простой элегией».¹⁵

Преимущественная ориентация Пушкина на «Письма» сказывается уже в близости стихотворения «Чедаеву» к посланию Овидия «Аттику» («Ех Понта». Lib. II. № 4);¹⁶ в последнем находят некоторое соответствие пушкинские мотивы тоски о друге, с которым пришлось расстаться, воспоминаний о совместном времяпрепровождении и благодарности за

сюжетом «Овидий в Скифии» (*Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1887. Т. 3. С. 456*), мог сообщить об этом оставшемся неисполненным замысле поэта.

¹³ *Ovide. Oeuvres complètes. Т. 7. Р. 3.*

¹⁴ Нежеланием укорить Овидия за его мольбы к Августу о пощаде объясняется, по всей вероятности, и замена в окончательной редакции двух стихов варианта белого автора: «Но не унижил век изменой беззаконной / Ни гордой совести, ни лиры непреклонной» (II, 721).

¹⁵ *Ovide. Oeuvres complètes. Т. 7. Р. 4.*

¹⁶ *Журицкий Л. В. Пушкин и Овидий. С. 4.*

поддержку и помощь. Но заимствований и реминисценций при сравнении как с латинским оригиналом, так и с французским переводом послания не обнаруживается: Овидий спрашивает Аттика, не забыл ли он его,¹⁷ сетует на друзей, отказывается верить в то, что они отступились от него, и призывает Аттика быть твердой и верной опорой старому другу; Пушкин же пишет о том, как ему недостает Чаадаева, что ничто не может заменить ему «единственного друга», и мечтает о новой встрече с ним.

Следовательно, сходство заключается лишь в свободном использовании некоего примерно общего сценария, который Пушкин мог воспринять уже через «краткое содержание» (Argument) послания «Аттику», следовавшее во французских изданиях сразу после заголовка. Оно формулируется как «приятное воспоминание о близком общении, некогда бывшем с этим дорогим другом».¹⁸ В сущности, примерно так же могла бы быть обозначена и вся вторая часть (стихи 33–68) пушкинского послания, с той только разницей, что это общение было не только приятным, но и научило лирического героя стихотворения «переносить жизнь стоической душой». В третьей части общение это провозглашается необходимым, чтобы перенести изгнание.

Центральное место в послании Пушкина занимают мотивы духовного обновления и «сетей», в плену которых бился герой в Петербурге. Стихотворение представляет собой своего рода освобождение от байронизма и традиций унылой элегии под влиянием «Писем с Понта», в которых «отчаяние сменяется более спокойным настроением».¹⁹ «Идеализированная тишина и умиротворение в творчестве», которых поэт так желал в стихотворении «Мне вас не жаль, года весны моей» в противовес «бурной игре страстей»,²⁰ оказываются в послании «Чаадаеву» обретенными.

В послании «К Овидию» также немало от Овидия в тоне и манере, но сам замысел его, очевидно, был подсказан другими источниками. Высказывалось предположение о том, что «поощряющим примером для стихотворения “К Овидию” (1821) послужили аналогичные “послания” (epistole) “К Вергилию” (1809) и “К Гомеру” (1809) Пиндемонте, большого знатока и поклонника древней литературы».²¹ Между тем существует

¹⁷ Впрочем, аналогичные вопросы были, очевидно, в не дошедшем до нас письме Чаадаева Пушкину; об этом можно судить по ответным словам поэта: «Друг мой, упреки твои жестоки и несправедливы: никогда я тебя не забуду» (XII, 303).

¹⁸ *Ovide. Oeuvres complètes*. Т. 7. P. 125.

¹⁹ *Жирицкий А. В.* Пушкин и Овидий. С. 4.

²⁰ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 487.

²¹ *Розанов М. Н.* Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Пушкин. М.; Л., 1930. Сб. 2. С. 131.

гораздо более близкий к пушкинскому стихотворению ориентир, с которым поэт наверняка был знаком. Это «Ода на изгнание Овидия» французского поэта Ленжанда,²² неизменно открывавшая с середины XVIII века том «Писем с Понта» в изданиях Овидия во французских переводах, в том числе в изданиях 1799 и 1819 годов. Ода эта написана в форме обращения к Овидию и имеет некоторые сходные черты в построении с пушкинским стихотворением «К Овидию».

Как и Пушкин, вначале Ленжанд рассказывает о самом изгнании Овидия, опираясь на его собственные произведения, а в конце связывает историческую тему с современной. Амур, ставший причиной его несчастий, призывает Овидия на берега Сены, где, наконец, должны закончиться его страдания. В отличие от французского поэта, Пушкин сам посещает места последних лет жизни Овидия, и вообще у пушкинского шедевра, разумеется, немного общего с аллегорической одой Ленжанда, напоминающей поэзию рококо. Однако это произведение могло быть возможным импульсом к возникновению замысла, тем более что послание «К Овидию» обнаруживает и реминисценции из него. Так, стихи 33–34:

Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть,
Ни песни робкие Октавия не тронут —

по всей видимости, навеяны строками из «Оды на изгнание Овидия»:

Mais ni ton nom fameux jusqu'aux bords d'ou l'aurore
Se lève pour nous voir,
Ni tes justes regrets, ni tes beaux vers encore
Ne purent l'émouvoir.²³

Конструируя характер лирического героя во второй части стихотворения, Пушкин использует некоторые черты образа поэта-изгнанника, которые уже появлялись ранее в других пьесах на эту тему. При этом происходит довольно причудливое смешение двух разных, однако в этом контексте мало противоречащих друг другу типов лирическо-

²² Скорее всего автором ее является Жан де Ленжанд (1580 (?)–1616 (?)), секретарь кабинета Людовика XIII, один из участников издания: *Les épistres d'Ovide, traduites en prose françoise par les Mrs. du Perron, de la Brosse, de Lingende et Hédelin*. Paris, 1615.

²³ Перевод: «Но ни твое имя, известное до тех берегов, откуда заря / Встает, чтобы увидеть нас, / Ни твои справедливые сожаления, ни твои прекрасные стихи / Не смогли еще тронуть его» (см.: *Ovide. Oeuvres complètes*. Т. 7. Р. 5).

го героя. «Суровый славянин, я слез не проливал» может относиться только к тому образу поэта-изгнанника, сохраняющего мужество в суровых обстоятельствах, с которым мы ранее сталкивались в послании к Гнедичу.²⁴ «Изгнанник самовольный, и светом, и собой, и жизнью недовольный» — это уже абрис байронического характера, разочарованного беглеца, с которым не очень вяжется образ «сурового славянина». Правда, байронический характер вырисовывается, естественно, не в его первоначальном виде, а в том его варианте, который ранее был намечен в стихотворениях «Погасло дневное светило» и «Мне вас не жаль...». Повторена даже деталь последнего стихотворения: «С душой задумчивой» (ср.: «Задумчивый, забав чуждаюсь я»). Но и этот образ, родившийся от скрещивания байронической традиции с традицией унылой элегии (с характерным для ее героя налетом мечтательности, задумчивости, самоуглубленности), также не вяжется с обликом «сурового славянина». Облик этого последнего слегка противоречит и детали, появляющейся ниже: «Как ты, враждующей покорствуя судьбе» (что-нибудь одно: либо противостояние судьбе, либо покорность ей).

Перебрав вначале опробованные ранее в других стихотворениях «маски» лирического героя, поэт убедился в том, что они не давали полноценного разрешения художественной ситуации. Образ элегического героя с чертами байронической разочарованности исключал возможность для оригинального и содержательного противопоставления себя Овидию. Характер, готовый на противостояние судьбе, заданный традицией дружеских посланий «союза поэтов», влек за собой неизбежный

²⁴ Показательно при этом, что само выражение «суровый славянин», возможно, представляет собой отзвук стихотворения Кюхельбекера «Поэты», о котором речь шла выше. Ср.:

Но ты — единственный философ,
Державин, дивный исполин, —
Ты пройдешь мглу веков несчетных —
В народах будешь жить несчетных
И твой питомец, Славянин,
Петром, Суворовым, тобою
Великий в храме бытия,
С своей бессмертной судьбою,
С делами громкими ея —
Тебя похитит у забвенья!

(Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 132–133). Образ «великого Славянина» «с своей бессмертной судьбою» тем более мог быть трансформирован Пушкиным в соответствии с его собственными художественными задачами, что он непосредственно предшествует известным строкам «О Дельвиг! Дельвиг! Что гоненья...», с которыми поэт был, конечно же, хорошо знаком (напомню, что далее следовало обращение к самому Пушкину).

ригоризм в отношении к Овидию, уже преодоленный в первой части стихотворения: «Чье сердце хладное, презревшее Харит, / Твое уныние и слезы укорит? (2, 219)»²⁵

И здесь произошла очень важная для дальнейшего развития пушкинской поэзии вещь: разрешение этой художественной ситуации поэт нашел не за счет какой-либо достаточно традиционной для современной поэзии «формы необходимости», а благодаря подключению другого мотива, ставшего в дальнейшем сквозным в поэзии Пушкина, — мотива незримой связи между людьми разных времен, поступательного хода времени и неистребимости жизни,²⁶ мотива, не подчиненного какой-либо актуальной литературной традиции, а, напротив, свободного от нее, рождающего новое содержание и новое настроение:

Утешься: не увял Овидиев венец!
Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений,
И, жертва темная, умрет мой слабый гений
С печальной жизнью, с минутною молвой!..
Но если обо мне потомок поздний мой
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
Близ праха славного мой след уединенный —
Брегов забвения оставя хладну сень,
К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье.

(II, 220)

Повторяющийся в стихотворении мотив «воспоминания» рождает слабые ассоциации с исторической элегией Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814). Подобно «путнику» Батюшкова, вспоминающему «на сих скалах» живших здесь некогда викингов, Пушкин, оказавшись в местах ссылки Овидия, «следует сердцем» за поэтом. У Пушкина, однако, ситуация воспоминания повернута не только в прошлое, но и в будущее: лирический герой стихотворения становится вначале субъектом, а потом — и в его собственном воображении — объектом воспоминания. При этом мыслимое воспоминание о самом Пушкине его «позднего потомка», не наводя на какие-либо близкие параллели в поэзии, вызывает

²⁵ Впоследствии поэт в рецензии на «Фракийские элегии» В. Теплякова будет характеризовать этот ригоризм как «блистать душевной твердостью на счет бедного изгнанника» (XII, 85).

²⁶ *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 66–67.

определенные философские и литературные ассоциации. Сама по себе идея благостности воспоминания как силы, преодолевающей временные границы, границы между жизнью и смертью, — это традиционно романтическая идея, выраженная, например, в батышковском «Воспоминании» (1807–1809): «Между протекшего есть вечная черта: / Нас сблизит с ним одно мечтанье...» Что же касается мысли о незримой связи между людьми разных эпох, то она, как мне представляется, имеет и определенный философский подтекст.

В основе этой мысли лежит, по-видимому, распространенное в ренессансной и просветительской философской традиции учение о смерти как одном из звеньев мирового закона. Возможным источником усвоения этого учения для Пушкина мог быть чрезвычайно популярный в России того времени Монтень, мимо которого Пушкин вряд ли прошел в те пору, когда он, по его собственным словам, стремился «в просвещении стать с веком наравне». «Смерть одного есть начало другого», — сказано в «Опытах», в той самой главе «О том, что философствовать — это значит учиться умирать», которая впоследствии вдохновит Пушкина на его стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «...природа не дает нам зажитья. Она говорит: Уходите из этого мира так же, как вы вступили в него. Такой же переход, какой некогда бесстрастно и безболезненно совершали вы к жизни от смерти, совершите теперь к смерти от жизни. Ваша смерть есть одно из звеньев управляющего вселенной порядка, она звено мировой жизни:

inter se mortals mutual vivunt
Et quasi cursors vitae lampada tradunt.²⁷

Неужели ради вас стану я нарушать эту дивную связь вещей? <...> Освободите место другим, как другие освободили его для вас» (Опыты, кн. I, гл. 20).

Последняя фраза в особенности кажется имеющей отношение к состоянию лирического героя стихотворения «К Овидию», как будто бы уже услышавшего и воспринявшего эти призывы природы. Ведь в этой пьесе мы находим одновременно настоящее, пришедшее на смену прошлому, и мысль о будущем, которое естественно сменит собой настоящее. Господствующее настроение стихотворения остается настроением элегической печали, но печали легкой и светлой: этому настроению

²⁷ Перевод: «Смертные живут в очередь друг за другом, и как некие скороходы, они передают один другому светильник жизни» (*Лукреций. О природе вещей*, II, 75, 78).

суждено было стать в дальнейшем преобладающим в поэзии Пушкина.²⁸ Тот же мотив, в сущности, венчает и стихотворение «Вновь я посетил...» (1835), где вечность природы, как бы осуществляющей связь между разными поколениями, становится источником такого же оптимизма.²⁹

Именно этим прорывом сквозь обычную жанровую условность, обретением нового, более многостороннего лирического настроения стихотворение «К Овидию» было так дорого Пушкину.³⁰ В письме к брату от 30 января 1823 года, написанном уже после появления пьесы в печати, где она была помечена двумя звездочками вместо подписи, он писал: «Каковы стихи к Овидию? душа моя, и Руслан, и Пленник, и Noël, все дрянь в сравнении с ними. Ради бога, люби две звездочки, они обещают достойного соперника знаменитому Панаеву, знаменитому Рылееву и прочим знаменитым нашим поэтам» (XIII, 56). Пушкин имел право иронизировать: он преодолел односторонность, которой страдала вся современная русская поэзия. Стихотворение «К Овидию» стало своеобразным скачком в творческом развитии Пушкина, предвосхищением того освобожденного от неестественности и односторонности «истинного романтизма», который возобладает у него гораздо позднее.

²⁸ См.: Франк С. А. Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX вв. М., 1990. С. 465–481.

²⁹ Ср. справедливое суждение С. Д. Артамонова: «Общий дух стихотворения “Вновь я посетил...” его философский подтекст, идея вечного обновления («Здравствуй, племя младое, незнакомое, не я увижу твой могучий поздний возраст») близки к Монтеню (Артамонов С. Д. Монтень, Шекспир, Пушкин. Филиация идей // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 143).

³⁰ Б. В. Томашевский полагал, что «новым открытием, которое Пушкин совершил в данном стихотворении», были «синкретизм темы, широта возможных ассоциаций» (Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 374), и это справедливо, но главное открытие, на наш взгляд, заключалось не в этом, а в преодолении жанрово-стилевой односторонности.

ИДИЛЛИЯ ПУШКИНА «ЗЕМЛЯ И МОРЕ» (Пушкин и Мосх)

Стихотворение Пушкина «Земля и море (Идиллия Мосха)», согласно помете в беловом автографе (ПД 833, л. 2), было написано 8 февраля 1821 г. в Киеве:

Когда по синеве морей
Зефир скользит и тихо веет
В ветрила гордых кораблей
И челны на волнах лелеет,
5 Забот и дум слогая груз,
Тогда ленюсь я веселее
И забываю песни Муз:
Мне моря сладкий шум милее.
Когда же волны по берегам
10 Ревут, кипят и пеной плещут,
И гром гремит по небесам,
И молнии во мраке блещут,
Я удаляюсь от морей
В гостеприимные дубровы,
15 Земля мне кажется верней,
И жалок мне рыбак суровый:
Живет на утлом он челне,
Игралище слепой пучины,
А я в надежной тишине
20 Внимаю шум ручья долины.
(II, 162)

Непосредственный источник его считается давно и прочно выясненным. Это стихотворное переложение Н. Ф. Кошанским идиллии древнегреческого поэта Мосха (II в. до н. э.), озаглавленное «К спокойствию»:

Когда Зефир подует нежно,
По морю синему в приятной тишине,
Я лени сладостной предавшись небрежно,
Пленяюсь морем безмятежно,

И *Музы* милые *не милы* больше мне.
 Когда ж восстанут волны бурны,
 И с тяжким *ревом* грозный ветер
 Воздвигнет сонмы волн из недр,
 И, *пенной* осребрясь, шумят моря лазурны:
 Тогда, взглянув на кроткий луг,
 И вместе на *моря* превратны,
 Клянущих — и клянет мой дух.
 Люблю надежный *дол*, убежища приятны.
 Лесочки мирные, долины ароматны,
 И шопот кротких ив, и говор сосн вокруг.
 О сколько бедствен тот, кто век *живет* средь моря,
 Кому ладья всегдашний кров,
 Кто часто с неудачей споря,
 Забавой ставит *рыбный* лов.
 А я возлягу здесь под явором шумящим,
 Склонюсь главой своей к потокам вод журчащим:
 Как нежен, сладостен для пастырей их *шум*,
 Влекущий в тихий сон, не возмущая ум!³¹

То, что Пушкин следует за Кошанским, а не за каким-то иным переложением идиллии Мосха,³² помимо сходства в некоторых образах,

³¹ Цветы греческой поэзии, изданные Н. Ф. Кошанским. М., 1811. С. 341–342. Далее ссылки на это издание в тексте с пометой «*Кошанский*» (курсивом) и с указанием страницы. В текстах Пушкина и Кошанского курсивом мною выделены слова, имеющие полное или частичное соответствие. Впервые источник указан Л. Н. Майковым (*Пушкин А. С. Сочинения*. СПб.: Академия наук, 1899. Под ред. Л. Н. Майкова. Т. 1. С. 186–187, примеч.) и — в гипотетической форме — П. Черняевым (*Черняев П. С. Пушкин как любитель античного мира и переводчик древне-классических поэтов*. Казань, 1899. С. 50–51).

³² Как явствует из библиографического указателя Е. В. Свиясова «Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв.» (СПб., 1998. С. 74), к 1821 г. был опубликован лишь один перевод этого стихотворения: *Куницкий П.* Мосхова идиллия («Когда средь тишины приятной, безмятежной...») // Украинский вестник. 1816. Ч. 1. № 3 (Март). С. 349–351. Однако, будучи опубликован в издании, знакомство с которым Пушкина мало вероятно, он также и не обнаруживает особого сходства с пушкинским переложением. Мог быть доступен Пушкину перевод К. П. Масальского, опубликованный только в 1825 году (Северные Цветы на 1825 год. СПб., 1825. С. 278–279), но датированный самим переводчиком при публикации 1820-м годом. Однако предположение об этом переводе как об основном источнике пушкинского стихотворения, однажды высказанное печатно (*Лернер Н.* Разъяснение о происхождении стихотворения А. С. Пушкина «Земля и море»: (Библиографическая попытка) // Русский архив. 1899. № 11. С. 451), было снято самим Н. О. Лернером, убежденным комментарием в издании под редакцией Л. Н. Майкова (*Пушкин А. С. Сочинения*. Т. 1. Примеч. С. 186–187) во влиянии перевода Кошанского. См.: *Лернер Н.* Еще о стихах Пушкина «Земля и море» // Русский архив. 1899. № 12. С. 612.

подтверждается еще и тем, что греческий оригинал написан от лица простого поселянина, а не поэта.³³ Отмечалось также, что такое истолкование оригинала, а также некоторые другие его детали Пушкин мог воспринять из комментария Кошанского к идиллии Мосха: «Может быть, сие небольшое произведение родилось в счастливое время прогулки по берегу моря, или реки, когда волны после бури утихали; или в приятную минуту размышления об участи, когда *поэт* сравнивал всегдашнее плавание по водам с тихою и беспечною жизнью на твердой земле, когда почувствовал всю цену спокойствия и почел себя счастливым, видя, что судьба не определила его искать пропитания на бурной стихии <...> Мысль (в первых двух стихах Мосха. — С. К.) кажется следующая: *когда зефир струит поверхность голубого моря, тогда дух мой, хотя робкий, стремится к плаванию, и Музы не пленяют меня столько, сколько тишина моря*» (Кошанский. С. 241–242; курсив мой. — С. К.).³⁴

Не так давно стихотворение было детально сопоставлено с переводом Кошанского, проанализированы как случаи следования переводу-посреднику, так и отступления от него Пушкина, и, кроме того, выявлен ряд реминисценций из поэзии Батюшкова и Жуковского, а также случаи использования поэтического языка карамзинистов.³⁵ Это делает возможным не только более детальный анализ соотношения «Земли и моря» и его источников, но и решение вопроса о жанровой форме и о спектре поэтических смыслов, которые намечает художественная топика стихотворения.

³³ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., 1941. С. 133–134. Слово «Музы» во втором стихе Мосха появляется только у Кошанского, потому что почти во всех рукописях Мосха здесь стоит не имеющее смысла и требующее поэтической конъектуры *μοῦσα*; большинство филологов-классиков придерживаются чтения *μοῖ γὰ* («мне земля <не мила>», а Кошанский избрал вариант *μοῦσα* («муза»). Этой экзегезы нет ни у К. Масальского, ни в появившемся вскоре после пушкинского перевода М. Загорского, но она присутствует также (возможно, не без влияния Кошанского) в переводе П. Куницкого. См.: Приложение к настоящей статье.

³⁴ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина С. 133–134. Зависимость пушкинского стихотворения от переложения Кошанского еще заметнее, если обратиться к его черновым вариантам. В процессе работы над стихотворением Пушкин убрал другие близкие к переводу Кошанского места, например: «Я внемлю *шуму* смирных вод / Под темным *явором* долины». Правда, сходный вариант находим и у П. Куницкого: «А я под *явором* возягу сеннолистным, / Склоню спокойно слух к потокам тихим, чистым».

³⁵ Зарецкий А. Р. Об идиллии Пушкина «Земля и море» // Университетский Пушкинский сборник. М.: МГУ, 1999. С. 340–346. Те слова в «Земле и море», которые имеют соответствия у Кошанского, выделены Зарецким в текстах стихотворений с некоторыми отличиями от того, как это сделано мною выше. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометой «Зарецкий» (курсивом) и с указанием страницы.

1

Безусловный характер носят некоторые уже отмеченные ранее реминисценции. В стихах 2–3 это реминисценция из элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»: «О, вей, попутный ветер, вей тихими устами / В ветрила кораблей!», в стихе 5-м — из «Беседки муз»: «Пускай забот свинцовый груз»,³⁶ в стихе 10-м из «Певца в Беседе любителей русского слова»: «Как волны, пеной плещут» и в стихах 17–18 из элегии «Вечер»: «Игралище стихий среди пучины пенной, / И ты, рыбарь, спешишь на брег уединенной! / Там, сети приклонив ко утлой ладие...» (*Зарецкий. С. 342*).

Наибольшее сходство с Кошанским, следовательно, приходится на те места, в которых намечены сценарий стихотворения и общая лирическая ситуация (стихи 1–2, 6–8, 9–10, 13, 15, 19–20). При большей детализации ее Пушкин опирается уже на поэтический язык Батюшкова. Наконец, наиболее оригинален поэт в построении идеального плана стихотворения (хотя и здесь есть черты общего следования Мосху — Кошанскому). В целом, однако, по отношению к этому тексту пушкинское стихотворение есть скорее подражание-реконструкция, чем свободный перевод. Учитывая бóльшую пространственность текста Кошанского по сравнению с оригиналом и его очевидную стилистическую чуждость греческому первоисточнику, Пушкин при воссоздании его «древней простой, широкой, свободной» буколической природы (XI, 221) не имел другого выхода, кроме как попытаться реконструировать этот первоисточник. При этом он мог опираться лишь на простоту и естественность собственных идеальных представлений и на открытые Батюшковым способы реконструкции духа античной лирики средствами русского языка.

Тем не менее, первоочередное значение идиллии Мосха в переводе Кошанского как источника «Земли и моря» не вызывает сомнений. Напротив, утверждение А. Р. Зарецкого об одновременной существенной зависимости стихотворения от «Вечера» Батюшкова представляется преувеличением: «И общая канва пушкинского текста, и отдельные словесные формулы отсылают к стихотворению Батюшкова “Вечер” (1810). В нем обнаруживается та же исходная картина — задумчивый поэт на берегу моря; затем, как и в “Земле и море”, противопоставляются поэт и рыбак» (*Зарецкий. С. 342–343*). Однако в действительности у Батюш-

³⁶ *Элиаш Н.* К вопросу о влиянии Батюшкова на Пушкина // Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19–20. С. 32.

кова поэт представлен вовсе не на берегу моря, и как исходная картина, так и развитие лирического сюжета у него совсем иные. Во всех четырех строфах этого «подражания Петрарке» последовательно описывается возвращение домой «пастушки» (1-я), «оратая» (2-я), «пастуха», гонящего «стада <...> в дом», и «рыбаря», спешащего «на брег уединенный» (3-я строфа, отозвавшаяся в «Земле и море» справедливо отмеченной, но единственной реминисценцией). Каждая из первых двух строф заканчивается рефреном о поэте, который, в противоположность им всем, «один в изгнании» и «с безмолвною тоской» «беседует в ночи с задумчивой луной». В финальной строфе на фоне догорающего заката и идущих «в загон» волов лирический герой, по-прежнему «среди глубокой ночи» за поэтическим трудом; он призывает вдохновение, которое позволило бы ему вызвать «тень Лауры».³⁷

Представляется не совсем основательной и попытка усмотреть в пушкинском стихотворении «элегизацию идиллии». Она, по мнению А. Р. Зарецкого, «возникает в тексте преимущественно вследствие двух моментов. С одной стороны, Пушкин ввел слова “Забот и дум слабая груз”, и этого намека на “заботы и думы” вполне достаточно, чтобы вызвать у читателя весь набор стандартных элегических ассоциаций. С другой стороны, у Пушкина оказался опущен заключительный пассаж о пастухах, который помешал бы восприятию текста идиллии в качестве автобиографического признания» (*Зарецкий*. С. 343).³⁸

Однако, во-первых, упоминание «забот и дум» отнюдь не противопоставлено классической, не говоря уже о новоевропейской идиллии (ср., например, хотя бы известную XXI идиллию Феокрита «Рыбаки»), а во-вторых, «пассажа о пастухах» нет и у Кошанского. Единственное упоминание их в этом переводе: «Как нежен, сладостен для пастырей их шум» (а у Мосха нет даже и такого)³⁹ — носит мимолетный характер и вовсе не препятствует восприятию его в качестве автобиографического признания.

³⁷ *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.). М.; Л., 1964. С. 114–115.

³⁸ Показательно, что сам исследователь все же признает: «Тема “Земли и моря” отнюдь не элегична: речь идет не о гнетущих переживаниях, а об избавлении от них» (С. 345).

³⁹ Греческое «τὸν ἄγριον» означает «селянина», а не «пастуха». Именно так передано это слово как в современном переводе М. Е. Грабарь-Пассек, так и в предшествующем пушкинскому переводе К.П.Масальского (*Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы*. Пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958. С. 167; Северные Цветы на 1825 г. С. 278–279).

В то же время «автобиографические признания» отнюдь не являются прерогативой только элегии, но вполне на месте и в идиллии — впрочем, не столько классической, сколько новоевропейской (не забудем, кстати сказать, что именно «идиллией» настойчиво обозначал пьесу сам Пушкин). Впрочем, та новоевропейская традиция, которой следовал Пушкин, в свою очередь, берет начало в таких нетрадиционных античных идиллиях, какой является данное стихотворение Мосха.⁴⁰ Не случайно современный исследователь полагает круг тем этого стихотворения вполне характерным для буколической поэзии: «Это стихотворение стало как бы девизом буколики. Отныне круг ее тем — восхваление скромной и тихой жизни, сентиментальная любовь и бегство от бурь природы и жизни — твердо очерчен, и она никогда более из него не выйдет».⁴¹ Пушкин в «Земле и море», разумеется, из него выходит, но общую идиллическую ситуацию спокойного отдохновения «в гостеприимных дубровах» он все же воспроизводит.

Если же эта идиллическая ситуация воспроизводится с некоторым отличием, то это происходит не только у Пушкина, но и у самого Мосха. Классическая, феокритовская идиллия предполагала конструирование идиллического сельского идеала посредством сопоставления его с другими жизненными укладами и состояниями. У Пушкина «идиллический мотив “земли и моря” органически связывает две субстанциональные сферы, не акцентируя ценность только одной из них — не возводя “надежную” сушу в жизненный идеал, в идиллему — в противовес “опасному” морю, антиидиллеме».⁴² Однако, во-первых, такое общее приятие обеих стихий присутствует у самого Мосха. Во-вторых, предпочтение одного другому все же происходит, но только это не предпочтение «земли» «морю», а предпочтение участи свободного человека рыбаку, прочно привязанному к одной из этих стихий нуждой. И в-третьих, если «море

⁴⁰ Тем не менее, стихотворение это обыкновенно печаталось в составе древнегреческих идиллий. Это же жанровое обозначение сохраняет и Кошанский, озаглавивший свой комментарий к нему как «Нечто о пятой идиллии» (С. 241–247). У него же отмечен тот факт, что как «буколика» это стихотворение обозначено в одной из рукописей Мосха. См.: Кошанский. С. 241.

⁴¹ Феокрит. *Мосх. Бион*. Идиллии и эпиграммы. С. 220. В то же время идиллия эта рассматривается комментатором этого издания как своего рода прообраз новоевропейской идиллии: «Это — уже та искусственная, идиллическая в нашем смысле слова ситуация, которая в новой европейской литературе развилась в пастораль» (Там же. С. 314).

⁴² Вершинина Н. А. Проблема вариативности идиллической жанровой традиции в стихотворении Пушкина «Земля и море» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1995. С. 84–85.

отвергается, но вовсе не выводится “за скобки” идиллического кругозора, то “земля” представляется в чем-то удобнее, спокойнее, щедрее, “приятнее”». ⁴³

За счет чего же складывается такое впечатление? Не столько за счет того, что во второй части употреблено больше положительных оценочных эпитетов («гостеприимные», «верней», «надежной»), относящихся к суше, и отрицательных («жалок», «утлом», «слепой») — к морю, по сравнению с первой («веселее», «сладкий», «милее») частью. Скорее сама эта особенность стихотворения объясняется тем, что во второй его части описано нынешнее, данное в соположении с прошлым, местонахождение и состояние души поэта. «... Тематические перебивы, на которых построена вся идиллия Пушкина, — справедливо отмечает А. Р. Зарецкий, — <...> оказываются вместе с тем и перебивами временных планов — настоящего, недалекого прошлого и прошлого более отдаленного». (*Зарецкий. С. 345*). Причем это нынешнее состояние души поэта заставляет его с сочувствием отнестись и к «суровому рыбаку», которого особенности его ремесла вынуждают часто становиться «игралищем слепой пучины», в мгновения ока могущей сменить свое состояние с описанного в первой части на изображенное в начале второй. Последнее сопоставление с рыбаком оттеняет имеющуюся у поэта свободу «удалиться от морей» при приближении бури, которая и позволяет ему в конечном счете наслаждаться «шумом ручья долины», в то время, как рыбаком играет «слепая пучина».

По сравнению как с комментарием, так и с текстом Кошанского, лирический герой Пушкина в спокойную погоду наслаждается не «тишиной» моря («в приятной тишине» сказано в переводе Кошанского), а его «сладким шумом». С этим образом, замыкающим первую часть стихотворения, отчетливо коррелирует образ «шума ручья долины», не случайно, конечно же, выдвинутый на самое финальное, ударное место в тексте. ⁴⁴ Таким образом, вместо противопоставления у Пушкина мы действительно находим одинаковое приятие обоих состояний природы, которые в равной мере дают возможность человеку, сменив свое местоположение, наслаждаться жизнью в ее разных проявлениях (и, между прочим, позволяют даже при обоих состояниях природы наслаждаться

⁴³ Там же. С. 85.

⁴⁴ Как точно заметил А. Р. Зарецкий, «в “Земле и море” слово “шум” наделено устойчивыми положительными коннотациями (ср. “Погасло дневное светило...”), тогда как у Кошанского противопоставляется приятный шум ручья и неприятный шум бури, а у Мосха слуховые образы вообще не повторяются» (*Зарецкий. С. 346*).

шумом водоема).⁴⁵ И, следовательно, настроение «Земли и моря» как раз самое что ни на есть идиллическое.⁴⁶

Это настроение проявляется также и в том, что Пушкин вводит в стихотворение ряд моментов, которые станут для него в дальнейшем традиционными составляющими элементами его идеального плана. Легче всего он выявляется при детальном сопоставлении с текстом-посредником Кошанского, которое обнаруживает некоторые существенные мотивные различия. Главная тема стихотворения «К спокойствию» верно отражена уже в самой заглавии этого перевода. Таковой, в сущности, является именно приверженность «безмятежности», «спокойствию», которые дает автору как «синее море» (но лишь в минуты «приятной тишины» на нем), так и деревенская природа, приверженность к которой, сочетающаяся с любовью к жилищу, декларирована гораздо более открыто («Люблю надежный дол, убежища приятны...»). Характерно и то, что у Кошанского пастухи («пастыри») хотя и мимоходом, но упоминаются («Как нежен, сладостен для пастырей их шум...»), и что во второй части стихотворения лирический герой «клянет» моря.

У Пушкина этих мотивов нет совсем. Зато если в стихотворении «К спокойствию» мотив «Муз» выражен довольно слабо: «И Музы милые не милы больше мне» (что можно понять не только как обращение к поэтическому творчеству, но и как наслаждение поэзией великих предшественников), то пушкинская формула: «И забываю песни Муз» — возможность подобного истолкования исключает. Во второй части пушкинского стихотворения ничего не сказано об обращении к творчеству, однако по четко обозначенному контрасту с первой частью, в которой был представлен переход от поэтического творчества к мгновениям гедонистического отдохновения от него, — в ней ясно обрисована обстановка, делающая возможным теперь, напротив, приход поэтического

⁴⁵ Кстати сказать, в свете всего вышесказанного не совсем правомерно истолковывать заголовок стихотворения как «антитезу» (*Зарецкий*. С. 343). Характерен один из первоначальных вариантов заглавия в первой публикации стихотворения: «Море и земля» (см.: *Новости литературы*. 1825. Кн. 11. Янв. С. 27), в большей степени соответствующий его сценарию, но также скорее сополагающий, чем противопоставляющий. Окончательный вариант заголовка, очевидно, вызван его лучшим ритмико-фонетическим звучанием.

⁴⁶ Ср. характеристику М. Е. Грабарь-Пассек «идиллического настроения» у Феокрита: «Это нигде открыто не сформулированное, но проникающее все произведения Феокрита любованье действительностью, изображенной на фоне прелестей природы, и создает то — уже в нашем смысле — *идиллическое* настроение, которое порождает все позднейшие бесчисленные идиллии, эклоги и пасторали» (*Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы*. С. 223).

вдохновения. В этом отношении «Земля и море» как бы предвещает такие последующие поэтические размышления Пушкина на эту тему, как «Поэт» («Пока не требует поэта...») (1827), «Осень» (1833). Характерно, что стих 14-й в измененном виде был впоследствии использован в первом из них именно для обрисовки того «идеального ландшафта», в который поэт «бежит» (ср. «Я удаляюсь» «Земли и моря») в моменты поэтического вдохновения: «На берега пустынных волн, *В широкошумные дубровы*» (курсив мой. — С. К.).

Таким образом, центральной темой второй части пушкинского подражания греческой идиллии становится уже не просто спокойствие, а благотворность для поэта душевного сосредоточения в минуты «надежной тишины», являющейся важнейшим условием в том числе и поэтического творчества. В целом стихотворение входит, следовательно, в ряд таких пьес, как «Из письма к Гнедичу» (1821), «Чедаеву» (1821), в которых также выражен этот рано осознанный идеал поэта. В лично-биографическом плане «Земля и море» соответствует переезду Пушкина из Крыма в Каменку и Киев, где он уже не был отвлечен красотами моря, а наслаждался, напротив, преимуществами мирной суши (вспомним упоминание «Каменки тенистой» в десятой главе «Евгения Онегина»), и где, по воспоминаниям семьи В. Л. Давыдова, гораздо более сосредоточенно работал.⁴⁷

Другие аспекты идеального плана стихотворения вскрывают его «словесные переключки» с написанной немногим ранее пьесой «Редет облаков летучая гряда»: «Мне моря сладкий шум милее» — «сладостно шумят полуденные волны», «Забот и дум слога груз... ленюсь я веселее» — «Над морем я влачил задумчивую лень» (*Зарецкий*. С. 343). Очевидно, что они объясняются наличием в обоих стихотворениях, условно говоря, «крымского» плана и мотива воспоминания о море, который и там, и тут сопоставляется с «киевско-каменским» планом настоящего. Стихотворение отражает настроение душевного мира и спокойствия, владевшее поэтом в Каменке и в Киеве в период тесного общения с семьей Раевских, и в то же время его восприятие моря, сложившееся во время пребывания в Крыму. Оно создано в момент одной из первых «разлук» Пушкина с морем и является, по всей видимости, первым в ряду стихотворений, в которых он пытался осмыслить свои взаимоотношения с ним (ср., например, «К морю» (1824)), и

⁴⁷ См.: Лобода А. М. Пушкин в Каменке // Киевские университетские известия. Май. Отд. 11. С. 90.

ни малейшим разрушением идиллической ситуации это здесь чревато не оказывается.

Вообще тема стихотворения достаточно часто встречается не только в идиллиях, но и, например, в поэзии Горация. Так, в сущности, именно эта тема составляет главное содержание знаменитого второго эпода римского поэта, неоднократно переводимого в пушкинское время.⁴⁸ Любопытно, что блаженный сельский удел у Горация неоднократно сопоставляется и с судьбой морехода: «Не опасаясь бурь морских» (стих 6), «Тогда не надо ни лукринских устриц мне, / Ни губана, ни камбалы, / Хотя б загнал их в воды моря нашего / Восточный ветер с бурею» (стихи 49–52). В целом все это стихотворение имеет у древнеримского поэта-философа саркастический смысл, вскрываемый в заключительных стихах: оказывается, все эти восхваления сельского удела вложены в уста ростовщика Альфия, который таким образом уговаривает сам себя прекратить давать деньги в рост, а купить на них поместье, однако снова не выдерживает.⁴⁹ Характерно, что русские поэты, например, М. В. Милонов и некоторые его предшественники, в переводе этого эпода Горация опускали эту концовку, превращая таким образом стихотворение в искреннее, а не расходящееся с подлинными намерениями восхваление сельской жизни.⁵⁰ Между прочим, сам Пушкин цитировал его знаменитую начальную строку: “Beatus <ille> qui procul <est negotiis>...” (XIII, 29) в своем письме к А. И. Тургеневу от 7 мая 1821 г., а Кошанский ссылался на повсюду рассыпанные «похвалы сельской жизни» и воспоминания «о тишине и беспечности деревенской» у Горация и Вергилия в примечаниях к своему переводу (*Кошанский*. С. 245).

Мотив восхвалений удела селянина, служащий лишь прикрытием для совсем иных намерений, вообще распространен у Горация. Так, в знаменитой посвятительной оде к Меценату, которую впоследствии Пушкин переводил («Царей потомок, Меценат», 1833), сказано: «А купца, если он, бури неистойвой / Устрашася, начнет пылко расхваливать /

⁴⁸ Второй эпод Горация особенно интенсивно переводился в пушкинское время. См.: Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв. Библиографический указатель. С. 300. В частности, «Горация похвала сельской жизни, соображенная с российскими нравами» принадлежит перу Г. Р. Державина (*Державин Г. Р. Похвала сельской жизни («Блажен, кто удаляясь от дел...»)* / Соч. с объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1865. Т. 2. С. 165–171).

⁴⁹ *Квинт Гораций Флакк*. Полн. собр. сочинений. Пер. под ред. и с примеч. Ф. А. Петровского. М.; Л., 1936. С. 181–182.

⁵⁰ См.: Поэты 1790–1810-х годов (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.). Л., 1971. С. 522, 852 (комментарий М. Г. Альтшуллера). Впрочем, например, в переложении Г. Р. Державина эта концовка сохранена.

Мир родимых полей, — вновь за починкою / Видим мы корабля в страхе пред бедностью».⁵¹ На этом фоне особую значимость приобретает пушкинский мотив свободного следования своим адекватно осознаваемым стремлениям. Вообще Пушкин посредством еле уловимых деталей вложил в стихотворение столько личного, что оно, безусловно, представляет собой идиллию не столько Мосха, сколько самого Пушкина.

Помимо прямого, непосредственного смысла стихотворения и ряда дополнительных, лежащих в его подтексте оттенков, в нем также как бы мерцает, как потенциально возможный, и совсем иной, аллегорический смысл. Если «уже в античности тенденциозное “общее место” идиллии стало осознаваться как “похвала сельской жизни” и шире — жизни, довольствующейся “немногим”, оградившей себя от вторжения стихийных сил: воинственного пыла, “жажды наживы”, любви, ревности и иных “губительных” страстей»,⁵² то и в «Земле и море» сопоставление, с одной стороны, спокойного, а с другой, бурного моря, а также надежной суши приобретает коннотации не только природных стихий. Этому в особенности способствует то обстоятельство, что в пушкинском описании бури на море только один образ: «...волны по берегам / Ревут, кипят и пеной плещут» — касается непосредственно моря. Причем и эта единственная деталь восходит к стихам 151–152 стихотворной сатиры Батюшкова «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813): «В его устах стихи ревут, Как волны, пеной плещут...» (*Зарецкий*. С. 342)⁵³ — где сравнение относится не к описанию моря, а к характеристике манеры декламации чиновника Соколова.⁵⁴ Другие две детали: «И гром гремит по небесам, / И молнии во мраке блещут» — нередко используются в качестве сравнений для изображения житейских бурь, а сопоставление с рыбаком или мореплавателем, застигнутым бурей в море, вообще было в литературе

⁵¹ *Квинт Гораций Флакк*. Полн. собр. соч. С. 7–8.

⁵² *Вершинина Н. А.* Проблема вариативности идиллической жанровой традиции в стихотворении Пушкина «Земля и море». С. 86.

⁵³ Точности ради, следует отметить, что в действительности основным текстом этих стихов в большинстве изданий Батюшкова (см., например: Собр. соч. М.; Л., 1934. С. 260; Полн. собр. стихотворений. С. 151; Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 371) принят вариант: «В его устах стихи ревут, / Как волны, в уши плещут...» (курсив мой. — С. К.). Вариант «пеной плещут» находится лишь в некоторых рукописных копиях послания (см.: *Батюшков К. Н.* Собр. соч. С. 584). Более непосредственное отношение к пушкинскому тексту, возможно, имеет сопоставление его с «Источником» Батюшкова: «Падая с камня, источник пустынный / С ревом и пеной сквозь дебри течет!»; «Тише, источник! Прерви волнованье, / С ревом и пеной стремясь по полям!» (*Зарецкий*. С. 346). Устойчивая формула «с ревом и пеной» могла дать под пером Пушкина ее вариант «Ревут <...> и пеной плещут».

⁵⁴ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. С. 295.

того времени наиболее тривиальной метафорой их.⁵⁵ Все это делает допустимым воспринимать «Землю и море» также и как своего рода притчу о красоте тихих, сдержанных чувств в противоположность бурным страстям. Однако эти притчевые черты относятся к числу скорее потенциальных смыслов стихотворения, которые лежат в его подтексте и актуализируются только при определенных условиях.

Психологически все это могло соответствовать, например, оставшемуся безответным любовному увлечению Пушкиным Екатериной Раевской, которая была известна своей холодностью и надменностью. Красота безответного платонического чувства могла внутренне противопоставляться поэтом разрушительности бурных любовных связей. В этом случае, может быть, не так уж и важно, что именно где-то около времени создания стихотворения поэт, возможно, узнал о помолвке Е. Н. Раевской с М. Ф. Орловым.⁵⁶ Могли, разумеется, быть и иные внутренние основания, нам неизвестные.⁵⁷

2

Не так давно вопрос об источнике «Земли и моря» неожиданно было предложено пересмотреть: «Как показал в свое время Б. В. Томашевский, стихотворение восходит не столько непосредственно к Мосху, сколько к навеянному Мосхом стихотворению Лиотара (так! т. е. Леонара. — С. К.) “Le plaisirs du rivage” (так! т. е. “Les plaisirs du rivage”. — С. К.). Отсюда — и неожиданная форма четырехстопного ямба, выделяющая текст из группы антологических стихотворений...».⁵⁸ Однако, во-первых, Б. В.

⁵⁵ Метафора эта к концу романтической эпохи оказалась настолько затертой, что вариант ее использует даже Чичиков у Гоголя: «Да и действительно, чего не потерпел я? Как барка какая-нибудь среди свирепых волн...» См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 6. С. 36–37.

⁵⁶ Впрочем, возможно и то, что помолвка эта к 8 февраля 1821 г. еще не стала гласной. М. Ф. Орлов извещал о ней свою сестру в письме из Киева от 12 февраля 1821 г. См.: *Гершензон М. О.* Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М., 1989. С. 251. Об отражении увлечения Е. Н. Раевской в лирике Пушкина см.: *Кибальник С. А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 185–193.

⁵⁷ Высказывалось даже предположение о связи стихотворения с «вынужденной, но гордой отдаленностью» Пушкина от тайного общества (Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. Сост, вступ. очерки и примеч. В. В. Кунина. М., 1988. Т. 1. С. 387. Характерна — при всей неубедительности — попытка писателя объяснить биографически наличие верно ощущаемого им переносного смысла стихотворения.

⁵⁸ *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 96. Непонятно, почему исследователь воспроизводит подзаголовок «Земли и моря» как «идиллия

Томашевский ничего такого не только не показал, но и не утверждал, а во-вторых, отличия пушкинского стихотворения от элегии Леонара намного значительнее, чем от перевода Кошанского.

Отнюдь не настаивая на первоочередном значении Н.-Ж. Леонара по сравнению с Мосхом в переводе Кошанского, Томашевский писал следующее: «Стихи эти по выбору формы, необычной для передачи античного гекзаметра (четверостишия четырехстопного ямба), напоминают стихотворение Леонара “*Les plaisirs du rivage*”». И далее, приведя пятую строфу стихотворения и отметив, что «Пушкин, зная подлинник, <...> в некоторых местах следовал ему», Томашевский констатировал, что в целом он «далеко отступал от Леонаровского перевода».⁵⁹

Сопоставим же пушкинское стихотворение с текстом VI пьесы из четвертой книги «Идиллий» Леонара «*Les plaisirs du rivage*», в котором мы выделим курсивом строки, перекликающиеся с пушкинскими:

- 1 Assis sur la rive des mers,
 Quand je sens l’amoureux Zéphyre
 Agiter doucement les airs
 Et souffler sur l’humide empire,

- 5 Je suis des yeux les voyageurs,
 A leur destin je porte envie:
 Le souvenir de ma patrie
 S’éveille et fait couler mes pleurs.

- 9 Je tressaille au bruit de la rame
 Qui frappe l’écume des flots ;
 J’entends retentir dans mon âme
 Le chant joyeux des matelots.

Мосхова» и упорно называет стихотворение именно так, хотя такой вариант не встречается нигде, даже в вариантах. Соображение о зависимости Пушкина от Леонара в выборе стихотворного размера, также далеко не безусловное, как нетрудно заметить, принадлежит Томашевскому (ср. цитату из Б. В. Томашевского, приведенную в тексте).

⁵⁹ *Томашевский Б.* Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова (Пушкинист. IV). М.; Пг., 1922. С. 215–216). Воспроизведено в изд.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 450. Задолго до О. Проскурина Г. Д. Владимирский, должно быть, со слов (но без ссылок на) Томашевского пытался а priori решить вопрос о значении “*Les plaisirs du rivage*” Леонара и «К спокойствию» Кошанского как источников «Земли и моря» более правдоподобным, но также не совсем верным образом. Он утверждал, что Пушкин, «не удовлетворившись Кошанским, привлек» «французский перевод идиллии Мосха, сделанный Леонаром» (*Владимирский Г. Д.* Пушкин — переводчик // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 314, 313).

- 13 Un secret désir me tourmente
De m'arracher à ces beaux lieux,
Et d'aller, sous le nouveaux cieux,
Porter ma fortune inconstante.
- 17 *Mais quand le terrible Aquilon*
Gronde sur l'onde bondissante,
Que dans le liquide sillon
Roule la foudre étincelante,
- 21 Alors, je repose mes yeux
Sur les forêts, sur le rivage,
Sur les vallons silencieux
Qui sont à l'abri de l'orage;
- 25 Et je m'écrie: heureux le sage
Qui rêve *au fond de ces berceaux*,
Et qui n'entend sous leur feuillage
*Que le murmure des ruisseaux!*⁶⁰

Как нетрудно убедиться, Пушкин действительно «далеко отступал» от Леонара. Стихотворения эти различаются и тематически, ведь у Леонара вид спокойного моря рождает не настроение блаженной лени, а мысль о мореплавании, связанную с воспоминаниями о родине. Соответственно если у Пушкина объектом сопоставления оказывается рыбак, то у Леонара это «матросы», впрочем, лишь на мгновение всплывающие в сознании лирического героя: «J'entends retentir dans mon âme / Le chant joyeux des matelots». Это же касается и отдельных образов. На первый взгляд стихи 2–3, 17–20, 22–23, 27–28 могли послужить источником для

⁶⁰ Oeuvres de M. Léonard. Quatrième édition. T. 1–2. Paris, 1787. T. 1. P. 178–188. Далее привожу свой прозаический буквальный перевод этого стихотворения, в котором, так же как и во французском оригинале, курсивом мною выделены слова, полностью или частично эквивалентные пушкинским: «Сидя на морском берегу, / Когда я чувствую, как нежный Зефир / Слегка колеблет воздушное пространство / И летит над водным царством. // Я провожаю взглядом путешественников, / Я завидую их судьбе: / Воспоминание о моем отечестве / Пробуждается во мне и вызывает слезы. // Я трепещу при стуке весла, / Которое ударяет по пене волн; / Я слышу, как в моей душе отзывается / Веселая песня матросов. // Меня мучит тайное желание / Вырваться из этих прекрасных мест / И отправиться искать под иными небесами / Счастья, которое мне так часто изменяет. // Но когда ужасный Аквилон / Рокочет над вздымающей волной, / Которую по водной борозде / Катит сверкающая молния, / Я успокаиваю свой взор / Созерцанием лесов и берегов / И тихих долин, которым не угрожает буря; // И я восклицаю: счастлив мудрец, / Который мечтает в глубине этих зеленых беседок / И слышит под их листвой / Лишь журчание ручья.»

Пушкина. Однако если сопоставить соответствующие пушкинские строки с вышеприведенными фрагментами из Кошанского и Батюшкова, то становится ясно, что они восходят именно к ним, а сходство с Леонаром имеет самый общий характер. Это же касается и пятой строфы, процитированной Томашевским: она несколько не ближе к «Земле и море», чем соответствующие строки из перевода Кошанского: «*Когда ж* восстанут *волны* бурны, / *И* с тяжким *ревом* грозный ветер / Воздвигнет сонмы вод из недр, / *И, пеной* осребрясь, *шумят* моря лазурны...»

Скорее всего, некоторое общее сходство текстов объясняется тем, что французский поэт сам подражал в своей идиллии классическому образцу этого жанра у Мосха,⁶¹ соединив мотивы греческого поэта с автобиографическими мотивами сентиментальных воспоминаний о далекой родине и стремления к возвращению туда (родившись и выросши в Гваделупе, бывшей в то время французской колонией, Леонар провел большую часть жизни во Франции и в Бельгии).⁶²

Тем не менее, одна вероятная реминисценция из Леонара у Пушкина действительно есть. Стихотворением французского поэта, возможно, навеяны два заключительных стиха «Земли и моря». Строки «А я в надежной тишине / Внимаю шум ручья долины», по всей видимости, резюмируют стихи 23–28 французского поэта. С одной стороны, они соединяют в единый образ «ручья долины» два разрозненных образа Леонара: “*Sur les vallons silencieux*” и “*Et qui n’entend sous leur feuillage / Que le murmure des ruisseaux!*” С другой стороны, «в надежной тишине» как бы суммирует несколько аналогичных деталей Леонара: «*à l’abri de l’orage*», «*au fond de ces berceaux*», «*sous leur feuillage*». ⁶³ Частичным воздействием Леонара можно было бы объяснить и первоначальное заглавие пушкинской пьесы «Морской берег» в одном из автографов (ПД 833, л. 1 об.)

⁶¹ Г. Д. Владимирский полагал “*Les plaisirs du rivage*” Леонара «французским переводом идиллии Мосха, сделанным Леонаром» (*Владимирский Г. Д. Пушкин — переводчик. С. 313*). Однако, как мы видели выше, текст Леонара не может рассматриваться ни как даже вольный перевод из Мосха, ни как равноценный с переложением Кошанского источник «Земли и моря». Аналогичным образом Б. В. Томашевский отводит предположение Ю. Г. Оксмана о том, что пушкинский отрывок «Счастлив, кто в страсти сам себе...» восходит к стихам, приписываемым Леонару, поскольку сами эти стихи являются подражанием Буало, именно его переводу из Сафо. См.: *Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 85*.

⁶² *Notice sur la vie et les ouvrages de Léonard // Oeuvres de Léonard recueillies et publiées par V. Campenon. Vol. 1. Paris, 1798. P. 5–11.*

⁶³ Впрочем, опять-таки Пушкин мог и, отнюдь не ориентируясь на эти строки Леонара, отталкиваться лишь от перевода Кошанского: «А я возьмю здесь под явором *шумящим*, / Склонюсь главой своей к потокам вод журчащим». Сходство опять-таки может объясняться подражанием Мосху самого Леонара.

(у Леонара в буквальном переводе — «Наслаждения морского берега»). Однако и в этом автографе имеется подзаголовок — «Идиллия Мосха», да и вообще первоначальное заглавие могло прийти на ум Пушкину просто как наиболее естественное обозначение темы.⁶⁴

Таким образом, в целом нет никаких оснований, чтобы считать “*Les plaisirs du rivage*” основным или равноценным «Цветам греческой поэзии» Кошанского источником «Земли и моря». Впрочем, и одним из дополнительных его источников он может считаться только гипотетически. Вообще идиллии Леонара воплощали в новоевропейской литературе тип восходящей к Геснеру пространной, ролевой или субъективной и нередко дидактической идиллии.⁶⁵ «*Les plaisirs du ravage*» входит в четвертую, последнюю книгу «Идиллий» Леонара и относится, следовательно, к числу его поздних «чувствительных» и «меланхоличных» идиллий.⁶⁶ В русской поэзии эту жанровую форму развивал один из литературных противников пушкинского круга поэтов В. И. Панаев,⁶⁷ чьи идиллии вызвали у Пушкина насмешливую реакцию.

Пушкин противопоставлял «Геснеровской, чопорной и манерной» идиллии «древнюю простую, широкую, свободную...» буколическую природу (XI, 221). Самому поэту были ближе идиллии и в особенности фрагменты идиллий А. Шенье «во вкусе древних», которые, кстати сказать, и восходили в классической поэзии не столько к Феокриту, сколько к произведениям, вроде привлечшего внимание Пушкина стихотворения Мосха. Между прочим, в издании Шенье 1819 г. в разделе «Фрагменты идиллий» Пушкин мог прочитать его перевод эпиграммы Мосха на пашущего Эрота; еще два подражания идиллиям Биона и Мосха включены в раздел «Элегий».⁶⁸ У Шенье был замысел целого ряда идиллий на темы

⁶⁴ Сходным образом означает тему стихотворения Мосха и Кошанский: «Может быть, сие небольшое произведение родилось в счастливое время прогулки по берегу моря...» (*Кошанский*. С. 241–242).

⁶⁵ Notice sur la vie et les ouvrages de Léonard // Oeuvres de Léonard recueillies et publiées par V. Campenon. Vol. 1. Paris, 1798. P. 6. Характерно, что 13 гекзаметров Мосха (греческий оригинал был приведен Кошанским, и сам он подчеркивал это обстоятельство в своем комментарии: «Тринадцать стихов, ознаменованных печатью гения...» — *Кошанский*. С. 241), отлившиеся у Пушкина в 20 строк четырехстопного ямба, под пером Леонара превратились в 7 четверостиший того же размера.

⁶⁶ Oeuvres de Léonard recueillies et publiées par V. Campenon. Vol. 1. P. 9–10. T. 2. P. 179. В издании “*Poésies pastorales*” (Paris, 1771) было лишь 2 книги по 10 идиллий, а в “*Oeuvres diverses*” (Liège, 1777) помещено двадцать идиллий без разделения на книги, и “*Les plaisirs du rivage*” в них отсутствует.

⁶⁷ См. об этом: Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 119.

⁶⁸ *Chénier* A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 74, 78–79, 105. См. комментарий к этим

моря, который он осуществил лишь частично⁶⁹ (к нему, в частности, относится “*La jeune Tarentine*”, которую в 1822 г. перевел Н. И. Гнедич,⁷⁰ а Пушкин по этому поводу в шутку сетовал на него: «Гнедич у меня перебывает лавочку...» (XIII, 56). Именно свою ориентацию на этот «лирический», субъективный тип идиллии, выдержанной в духе простоты и естественности древних, поэт недвусмысленно выразил, включив «Землю и море» в несобранный цикл «эпиграммы во вкусе древних», а впоследствии поместив ее в своих «Стихотворениях» (СПб., 1826) в разделе «Подражания древним».⁷¹

Зато знакомство со сборником, изданным лицейским учителем Пушкина, судя по всему, не только вдохновило поэта на «Землю и море» и, возможно, также на стихотворение «Редеет облаков летучая гряда»,⁷² но сказалось и в следующей шутке из письма к Л. С. Пушкину от конца февраля – начала марта 1825 г.: «Кланяйся моему другу Воейкову. Над или под Морем и Землею должно было поставить Идиллия Мосха — От этого я бы не удавился — а Бион старик при своем остался б...» (XIII, 146). В ней оказались аккумулированы почти все сведения о Мосхе и Бионе, которые Пушкин мог почерпнуть у Кошанского: 1) что некоторые произведения Биона приписывались Мосху и наоборот; 2) что Бион был старше Мосха; 3) что Бион покончил жизнь самоубийством (правда, Пушкин в этой фразе отождествляет себя с Мосхом, и, следовательно, слова «я бы не удавился...» могут считаться отзвуком этого обстоятельства только при условии весьма свободного обращения Пушкина с фактами — которое, впрочем, вполне уместно в шутке).

Так, на страницах «Цветов греческой поэзии», соседствующих с переводом Кошанского из Мосха, упоминается о том, что некоторые произведения Биона, в частности, идиллия, обращенная к Гесперу, которой Пушкин подражал в своей элегии «Редеет облаков летучая гряда», приписывались Мосху (*Кошанский. С. 97*). Пушкин в пародийной форме обыгрывает этот факт, а также разницу в возрасте между собой и своим издателем, примерно соответствовавшую разнице в возрасте между Бионом и Мосхом, как она была представлена в приписывавшемся Мосху

стихотворениям в изд.: Шенье А. Соч. 1819. М., 1995.

⁶⁹ См.: *Chénier A. Idylles marines // Chénier A. Oeuvres complètes publiées d'après les manuscrits par P. Dimoff. V. 1. Bucoliques. Paris, 1937. P. 161–182.*

⁷⁰ *Гнедич Н. Тарентинская дева // Полярная Звезда на 1823 год. С. 180.*

⁷¹ См.: *Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним» // Временник Пушкинской комиссии; Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 181–195.*

⁷² *Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 132.*

известном «Плаче о Бионе», написанном на смерть греческого идиллика и также переведенном Кошанским. В «Цветах греческой поэзии», целиком посвященных жизни и творениям именно этих двух греческих стихотворцев, на это указывается неоднократно: Мосх «был современником и учеником Биона, которому в честь написал идиллию под именем “Надгробная песнь Биону”» (*Кошанский. С. 323–326, 126*).⁷³ Непосредственно пассаж насчет «старика Биона» мог быть отзвуком следующей фразы Кошанского: «Мосх в юности своей видел старика Феокрита». Пушкин легко мог в своем сознании сконтаминировать ее с утверждением, что Мосх «был современником и учеником Биона» (*Кошанский. С. 127, 126*). Так скорее всего и появился «старик БIon».

В контексте всего вышесказанного сожаление Пушкина о том, что при публикации «Земли и моря» не был указан ее греческий источник, могло объясняться не только его нежеланием, чтобы кто-то из читателей воспринял его как претендующее на полную оригинальность стихотворение, но и опасением, что его примут за подражание Леонару или какому-то другому европейскому поэту (названная тема была довольно распространенной).

Итак, «Земля и море» — это все же действительно подражание Мосху — Кошанскому (хотя и отчасти переведенное на поэтический язык Батюшкова) и вполне идиллия (хотя и, разумеется, не древнего, а новоевропейского типа, в духе «фрагментов идиллий» А. Шенье), причем идиллия не столько Мосха, сколько самого Пушкина. То есть это «чисто пушкинская»⁷⁴ пьеса, свободно и ясно формулирующая идеальный план бытия поэта, полная притягательности мира в его самых разнообразных проявлениях и являющаяся квинтэссенцией многих других пушкинских мотивов, развитых впоследствии. Более того, это еще и выраженная в формах «предметного мышления» (С. Л. Франк) своеобразная притча о красоте тихих, сдержанных чувств в противоположность бурным страстям, о том, как, пользуясь своей свободой, сохранить гармонические отношения с природой в самых разных ее состояниях и как обрести внутреннюю гармонию, просто оставаясь самим собой.

⁷³ Разумеется, при том уровне развития классической филологии, который существовал в начале XIX века, трудно было бы ожидать от Пушкина знания того, что в действительности БIon был моложе (если вообще не жил позже) Мосха, а приписываемый последнему в некоторых списках «Плач о Бионе» в действительности создан одним из эпигонов буколической поэзии.

⁷⁴ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 294.*

Приложение

МОСХОВА ИДИЛЛИЯ⁷⁵

Когда средь тишины приятной, безмятежной
Поверхность вод едва *зефиры* шевелят;
Любуюсь морем я, смотря с скалы прибрежной —
И *музы милые* тогда уж не манят;
И боязливый дух мой бодростью живится,
В необозримую морскую даль стремится.
Когда же с яростью дохнет свирепый ветер
И море *закипит*, подъяв седой хребет;
Объемлет страх меня, невольно содрогаюсь, —
С трепещущей душой от моря удаляюсь
К вам, рощи мирные, обитель тишины, —
Жилища радостны прекрасныя весны!
Люблю беспечный *дол* и говор сосн зеленых! —
Несчастлив, что живет *морей* средь треволненных, —
Кому ладья есть — дом, небесный свод — покров,
Всегдашние труды — *рыб* ненадежный лов!
А я под явором возлягу сеннолистным,
Склоню спокойно слух к потокам тихим, чистым,
Текущим близ него; их сладок *шум*, как он
Склоняет пастухов в невозмущенный сон!

С греческого П. Куницкий

(Украинский вестник на 1816 год. Ч. 1. Март. С. 349–351)

⁷⁵ Курсивом мною выделены слова, имеющие полное или частичное соответствие в приведенном выше тексте Пушкина.

МОРЕ И ЗЕМЛЯ

К. Масальский

Море когда светлосинее легким колеблется ветром,
Слабой душой восхищаюсь! Земля немила становится!
Боле пленяет меня спокойствием моря. *Когда же*
Вдруг глубина седая застонет и, сводами *пенясь*,
Море *вскипит*, и сердито покатаются длинные волны;
Взоры к земле обращаю, к лесам и *от моря* бегу я;
Мне *мила* и земля, и отрадна тенистая роща!
Дышит ли ветер в ней яростный, сосна шумит лишь приятно.
Жизнь ты ведешь, рыболов, незавидную!

Лодочка — дом твой,

Море — работа, а рыба — добыча неверная. Мне же
Сладостный сон уделом под явором широколистным
Ропот источника близкого весело, мило мне слушать;
Журчаньем радуется он селянина, не ужас наводит.

С греческого, 1820

(Северные Цветы на 1825 год. С. 278–279)

МОРЕ И ЗЕМЛЯ

(Из Мосха)

Когда голубая пучина струится,
От *тихого* ветра серебрясь чешуей:
Мне берег не *мил*, и мой дух веселится
Ее безмятежной, немой тишиной.

Когда ж она воеет, исполнена гневом,
И *пена* седая клубами шумит,
И бурные *волны* сражаются с *ревом*:
Мне воды не милы и берег мне льстит.

Тогда мне приятна и роща густая,
Растущая дико на мрачных лугах,
Где ветер завывает, деревья качая,
И свищет уныло в иглистых соснах.

Сколь *рыбарей* бедных несчастна судьбина!
Их одр и жилище — колеблемый *челн*,

Их поприще — вод неизмерных *пучина*,
А рыба — добыча неверная с волн.

*

Блаженной стократно, кто взоров мрачных,
Под сенью густою в беспечности спит,
При сладостном ропоте струек прозрачных
Ручья, что зелены равнины кропит.

М. Загорский

(Благонамеренный. Журнал,
издаваемый А. Измайловым.
СПб., 1822. С. 304–305)

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

1. «Он знал довольно по-латыне...»

Известные строки VI строфы первой главы «Евгения Онегина»:

Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыне,
Чтоб эпитафьи разбирать...
(VI, 7) –

в «Комментарии» Ю. М. Лотмана к пушкинскому роману поясняются следующим образом: «Эпитафьи здесь: античные надписи на памятниках, зданиях и гробницах. Наиболее известные из античных эпитафий включались в популярные французские хрестоматии и входили в начальный курс древних языков».⁷⁶ Возникает противоречие: в характеристику поверхностной образованности Онегина в строфах V–VII вдруг неожиданно входит указание на его сравнительно неплохое знание латинского языка.

Несмотря на оговорки исследователя относительно «популярных французских хрестоматий» и «начального курса древних языков», смысл комментария, тем не менее, получается именно таким. Ведь эпитафические стихотворения или латинские эпиграммы эпитафического характера, то есть бывшие и в самом деле надписями на гробницах и стенах, требуют не только не самого поверхностного, а, напротив, довольно приличного владения латинским языком. Кстати, латинские надписи на памятниках, зданиях и гробницах и входили, как правило, не во французские хрестоматии, а в так называемую «Латинскую Антологию».

⁷⁶ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1997. С. 555.

В интерпретации Ю. М. Лотмана начальные строки VI строфы характеризуют Онегина прямо противоположным образом по сравнению с идущими за ними:

Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить *vale*,
Да помнил, хоть не без греха,
Из «Энеиды» два стиха.

Для всего этого, напротив, особых познаний в латыни не требуется. На самом деле никакого противоречия у Пушкина, разумеется, нет. Оно возникает лишь благодаря не совсем верному истолкованию текста исследователем. Ср. другое его суждение: «Онегин, учившийся под руководством аббата-католика, конечно, должен был бы при минимальном усердии основательно усвоить латынь». ⁷⁷ Однако разве возможно «основательно усвоить» латынь при минимальном усердии? Тем не менее, все становится на свое место, как только мы вспомним, что «Monsieur l'Abbé» «учил его всему шутя» (VI, 6).

В действительности под «эпиграфами» имеются в виду попросту наиболее известные римские изречения, включавшиеся в учебники латинского языка и часто выставлявшиеся в качестве эпиграфов к литературным и ученым сочинениям. И умение «разбирать» такие «эпиграфы» вполне соответствует умению «поставить *vale*» в конце письма, поверхностному представлению о Ювенале и тому, что Онегин помнил, «хоть не без греха», т. е. неточно, пару строк из «Энеиды» Вергилия, отрывки из которой разбирали в начальных курсах латинского языка.

Аналогичное заблуждение владеет Ю. М. Лотманом относительно познаний в латинском языке самого Пушкина: «Знание латинского языка было распространено среди декабристов. Пушкин “хорошо учился латинскому языку в Лицее” (Покровский М. М. Пушкин и античность // Временник, 45. С. 28) и позже читал в подлиннике даже сравнительно малоизвестных латинских авторов (Амусин И. Д. Пушкин и Тацит // Временник, 6. С. 160–180)». ⁷⁸ Как представляется, исследователь чересчур доверился представлениям на этот счет филологов-классиков, которые нередко испытывают стремление преувеличить знание Пушкиным латинского языка, чтобы обосновать тем самым его прямое знакомство с теми или иными произведениями древнеримской литературы в оригинале.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

Между тем, как показали многочисленные исследования, в том числе и мои собственные,⁷⁹ в действительности, как правило, Пушкин обращался к ним через посредство французских переводов.

2. «И лишь посредственность одна...» (Пушкин и традиция русского горацианства)

Интересующий нас стих — предпоследняя строка IX строфы восьмой главы романа:

— Зачем же так неблагоклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что очень часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры,
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

(VI, 169)

Строфа эта, как констатировал Ю. М. Лотман, «диалогически противопоставлена предшествующей. Мнение, высказанное в строфе VIII, приписывается “самолюбивой ничтожности”, что знаменует резкий перелом в отношении автора к Онегину». Вместе со строфами с VIII по XII включительно она составляет развернутое размышление о характере Онегина, представленном «в столкновении различных, взаимопротиворечащих точек зрения, из которых ни одна в отдельности не может быть отождествлена с авторской».⁸⁰

Предметом нашего внимания в этих строфах является в первую очередь слово «посредственность», а также трансформации, происходящие с ним и в романе в целом с культом умеренности, «золотой середины», ко-

⁷⁹ *Кибальник С. А.* 1) Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 167–246; 2) Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 55–60.

⁸⁰ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 713.

торый в русском поэтическом гораціанстве начала XIX века неизменно фигурировал в качестве составного элемента внутренней свободы человека.

Слово «посредственность» в языке Пушкина означает не «дурное», «жалкое», «серое», как в современном русском языке, а «*нечто заурядное, посредственное*» (в смысле «среднее», «срединное». — С. К.), «*заурядный, ничем не выделяющийся человек*». Вполне убеждают нас в этом другие примеры употребления этого слова Пушкиным: «ныне решился я исправить свои погрешности, начиная с моих стих<ов>, большая часть оных ниже посредствен<ости>» (XIII, 115); «Большая часть из них исчезла, не оставя по себе следов; двое сделались известны: один на чреде заметной обнаружил совершенное бессилие и несчастную посредственность» (XII, 30).⁸¹ Также и в приведенных стихах «Евгения Онегина» «посредственность» — это заурядное, нечто среднее, располагающееся между крайностями: «неосторожностью пылких душ» и «самолюбивой ничтожностью».

Слово «посредственность» в поэтическом языке пушкинской эпохи имело устойчивый ассоциативный оттенок, связанный с частым употреблением его с эпитетом «златая» в качестве эквивалента “*aurea mediocritas*”. Именно так чаще всего переводили это знаменитое выражение Горация из оды к Лицинию Мурене (Lib. II, carm. 10), пользовавшейся необыкновенной популярностью в пушкинскую эпоху.⁸² О «златой посредственности» как жизненном идеале умеренности неоднократно писали русские поэты в дружеских посланиях 1810-х годов:

Природа-мать издавна
Поэтам избрала
Тропинку здесь простую,
Посредственность златую
В подруги им дала.⁸³

С развитием романтизма в русской литературе выражения «посредственность», «златая посредственность» начинают употребляться в сниженном значении, приобретают иронический смысл. Так, например,

⁸¹ Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 2000. Т. 3. С. 615.

⁸² Только в первую треть XIX века эта ода была переведена почти два десятка раз. См.: Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX веков. Библиографический указатель. Составитель Е. В. Свиясов. СПб., 1998. С. 287–288.

⁸³ Вяземский П. А. К Батюшкову (Мой милый, мой поэт... — 1816). Цит. по: Вяземский П. А. Стихотворения. М., 1982. Т. 1. С. 73–77.

В. К. Кюхельбекер критиковал элегию именно за ее «горацианские» свойства: «Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она *должна* быть тиха, плавна, обдуманна; должна, говорю, ибо кто слишком восторженно радуется собственному счастью — смешон; печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство. Удел Элегии умеренность, посредственность (Горация *aurea mediocritas*)».⁸⁴

Любопытно, что выпад Кюхельбекера против элегии, а заодно и против Горация парировал Пушкин. Имея в виду следующие слова Кюхельбекера о Горации: «он почти никогда не был поэтом *истинно восторженным*. — А как прикажете назвать стихотворца, когда он чужд истинного вдохновения?»⁸⁵ — Пушкин заметил: «Критик смешивает вдохновение с восторгом».⁸⁶ Впрочем, это не помешало самому Пушкину иронически употребить выражение «златая посредственность» в наброске статьи о «Бале» Баратынского (1828): «[Зачем] лишать златую посредственность невинных удовольствий [доставляемых] журнальным торжеством» (XI, 74).

Развитие в русском языке современного значения слова «посредственность» позднее обыграл П. А. Вяземский, столкнув его со старым употреблением в стихотворении, которое так им и озаглавлено — «Золотая посредственность» (1859):

Мудрец Гораций воспевал
Свою посредственность златую:
Он в ней и мудрость полагал
И к счастью стезю прямую.

С тех пор наш изменился свет,
И как сознаться в том не больно:
Златой посредственности нет,
Людей посредственных довольно.⁸⁷

Пушкин не случайно противопоставляет в «Онегине» «посредственности» и «самолюбивой ничтожности» «неосторожность пылких душ». Культивируя «златую посредственность», русское поэтическое горацианство предупреждало о пагубных крайностях:

⁸⁴ Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 454.

⁸⁵ Кюхельбекер В. К. Разговор с Ф. В. Булгариным // Там же. С. 463.

⁸⁶ Пушкин А. С. Возражения на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» (XI, 41).

⁸⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1887. Т. IX. С. 336.

Грозней дыханье бурь для исполинской ели,
И башни гордые с отвесной высоты
Тяжеле рушатся. Громам нет ближе цели,
Чем горные хребты.

Пушкинская ремарка в строфе X: «Кто черни светской не чуждался...» — находится в смысловом поле наивной социологии русского поэтического гораианства:

Ходяй серединою златою,
Не дружен смерди с чернотою,
Ниже завистный мешет взгляд
На велелепие палат.⁸⁸

Все эти сопоставления позволяют лучше осознать связь пушкинского словоупотребления с традицией русского гораианства. В то же время они дают нам возможность внести некоторые общие коррективы в истолкование стрóf VIII–XII Ю. М. Лотманом.

Исследователь справедливо подчеркивал важность для их понимания общего контекста всего этого фрагмента: «Строфа IX утверждает превосходство “пылких душ” над “самолюбивой ничтожностью”, строфа X — спасительность общих путей в жизни, XI — невозможность идти этими “общими путями” “вслед за чинною толпою”, а XII — право на разрыв с обществом. Облик “общих путей” как бы двоится, колеблясь между здоровой прозой жизни и пошлой рутинной, а бунт против них соответственно то приобретает черты романтического эгоизма, то выступает как естественная потребность человека в свободе».⁸⁹ Характеристика исследователя хорошо передает амбивалентность пушкинской позиции, однако эта амбивалентность несколько абсолютизируется.

В действительности, как нетрудно заметить, «пошлой рутинной» у Пушкина в этих строфах все же больше, чем «здоровой прозы жизни», а «бунт против них» и противопоставленный этой рутине романтический индивидуализм выглядят гораздо более предпочтительно. По сравнению с жизненным путем «вслед за чинною толпою» он «несносен» совсем в другом смысле: он нелегок, так как обретает человека на одиночество и давление общественного мнения. Зато такой путь дает возможность

⁸⁸ *Востоков А. Х.* К Лицинию, о средственности (Кн. 2. Ода X. Rectius vives etc., 1805).

⁸⁹ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 714–715.

человеку осуществить свою свободу. В то время как противоположный удел избавляет человека от многих внешних проблем, но лишает его права на самореализацию. В общем сюжете романа Онегин обретает «черты романтического эгоизма» только на фоне Татьяны. На фоне петербургского и провинциального света он, напротив, выглядит привлекательнее, что нашло прямое отражение в строфах VIII–XII.

Если тщательно взвесить лотмановские характеристики этих строф (включая и строфу VIII, которая, по словам исследователя, представляет собой «резкое осуждение Онегина», отнюдь, однако, не выражающее «окончательного суда автора»⁹⁰), то можно легко заметить, что даже в изложении самого исследователя из пяти строф только одна содержит позитивную характеристику «общих путей». Это строфа X, но сказать, что Пушкин в ней «утверждает спасительность общих путей», было бы все же некоторым упрощением. Она начинается пушкинским лейтмотивом диалектики возрастов («Блажен, кто смолоду был молод...»),⁹¹ в котором постепенное взросление человека не несет в себе ничего морально ущербного («Кто постепенно жизни холод / С годами вытерпеть умел»). Однако уже в стихах 5–6 («Кто странным сном не предавался, / Кто черни светской не чуждался») происходит переключение в регистр карьеризма и конформизма («Кто в двадцать лет был франт иль хват, / А в тридцать выгодно женат»). Так что строки 11–12: «Кто славы денег и чинов / Спокойно в очередь добился...» — вызывают ассоциации скорее с фамусовским идеалом жизненного пути, как тот обрисовывает его в своих диалогах с Чацким: «не блажи, / Именьем, брат, не управляй оплошно, / А главное, подит-тка послужи».⁹² Заключительные же строки X строфы: «О ком твердили целый век: N. N. прекрасный человек» — окрашены откровенной иронией.

Таким образом, строфа IX восьмой главы отражает преодоление культа «золотой середины», характерного для русского поэтического гораицианства, и сочувственное освещение романтической исключительности. В этом плане строки: «И лишь посредственность одна...» — могут быть поставлены в один ряд с наброском статьи о «Бале» Баратынского: «[Зачем] лишать златую посредственность невинных удовольствий [доставляемых] журнальным торжеством». И в тех, и в других строках уже, по-видимому, намечено движение в сторону постепенного развития в русском языке сниженного значения понятия «посредственность».

⁹⁰ Там же. С.713.

⁹¹ См. о ней: *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. С. 172–173.

⁹² *Грибоедов А. С.* Соч. в стихах (Б-ка поэта. Большая серия. 3-е изд.). Л., 1987. С. 76.

Восьмая глава «Евгения Онегина» писалась в 1830 году (закончена 25 сентября). В собственных письмах Пушкина, написанных лишь немного позднее (в конце 1830 – начале 1831 г.), мы находим уже другое решение той же темы, которое может показаться своего рода возрождением культа «общих путей» и «золотой середины»: «До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est pas de bonheur que dans les voies communes.⁹³ Мне за тридцать лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди, и вероятно не буду в том раскаиваться» (XIV, 150).⁹⁴

Ю. М. Лотман приводил эти параллели как свидетельство отказа Пушкина «от романтического культа исключительности» «в пользу прозаического взгляда на жизнь и права человека на обыденное, простое счастье». При этом сам исследователь оговаривался: «При всей откровенной и подчеркнутой однозначности этой декларации, находящей опору в целом ряде высказываний Пушкина тех лет, она содержит лишь одну сторону истины и поэтому, взятая изолированно, приводит к искажению пушкинской позиции. Прежде всего, письмо к Кривцову, другу юности, — явная стилизация, которая может быть понята до конца лишь в контексте переписки Пушкина этих месяцев в целом (24 февраля 1831 г. он писал Плетневу: “Я женат — и счастлив; одно желание мое, чтоб ничего в жизни моей не изменилось — лучшего не дождусь. Это состояние для меня так ново, что кажется я переродился”») (XIV, 154–155).⁹⁵

Тем более странно, что вслед за этим исследователь заключает: «Тем более очевидно, что смысл X строфы...» Между тем речь идет, с одной стороны, о собственных признаниях Пушкина о его собственной жизни, а с другой, об оценке (с различных точек зрения) его героя. С одной стороны, о Пушкине 1830-го года, еще до его женитьбы, и даже не столько Пушкине, сколько об Онегине, а с другой о Пушкине 1831-го, уже после. Стоит ли удивляться тому, что «общие пути» применительно к его собственной жизни отнюдь не содержат тех снижающих деталей, которые звучали у поэта в «Онегине» применительно к его герою? Между «В тридцать лет люди обыкновенно женятся...» и «А в тридцать выгодно женат...» существует сходство только чисто внешнего порядка.

Что касается Онегина, то в романе мы расстаемся с героем в тот момент, когда он, быть может, лишь начинает осознавать «посредственный»,

⁹³ Эти слова Ф.Шатобриана произносит у Пушкина в «Рославле» Полина, предварив их замечанием: «Правду сказал мой любимый писатель...» (VIII, 154).

⁹⁴ Пушкин А. С. Письмо к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 г.

⁹⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 714.

общий жребий как здоровую прозу жизни. Отмененный культом романтической исключительности горацианский идеал «золотой середины» как бы оживает вновь в «Евгении Онегине» в образе Татьяны и вне романа — в собственной жизни поэта. Тем не менее, сложная диалектика обыкновенного и необыкновенного, посредственного и исключительно сохраняет еще в романе сильную романтическую интенцию и лишь отчасти приближается к связанной с Татьяной «истинно-романтической» трактовке «общих путей», в которой горацианский идеал «золотой середины» лишь угадывается как один из ее генетических компонентов.

ПУШКИН И ГОРАЦИЙ (О стихотворении «Из Пиндемонти»)

Отсылка к Пиндемонте в заглавии стихотворения «Не дорого ценю я громкие права...» (III, 420), как известно, является мистификацией. Именем веронского поэта Пушкин воспользовался, вероятно, как «прикрытием для отвлечения цензурных подозрений от своего стихотворения, которое он, очевидно, готовил к печати (оно известно по двум рукописям)».⁹⁶ Первоначально стихотворение было озаглавлено: «Из Alfred Musset» (III, 1032).

М. Н. Розанов полагал, что существуют реальные основания для обоих подзаголовков, и видел в одной из “*Sermoni*” Ипполито Пиндемонте, «Политические мнения», и в стихотворении Мюссе «Посвящение Альфреду Т.» источники этого пушкинского шедевра.⁹⁷ Сходство этих произведений со стихотворением «Не дорого ценю я громкие права...» ограничивается, однако, «общими для поэзии эпохи романтизма мотивами свободолюбия, освобождения личности от гнета общественных условий; но о зависимости Пушкина от Мюссе или Пиндемонте не может быть и речи».⁹⁸ Впрочем, отмеченные параллели показывают, что Пушкин не случайно выбрал эти два имени, а сослался на поэтов, у которых действительно есть близкие ему мотивы.⁹⁹

Стихотворение «Из Пиндемонти» помечено в автографе цифрой VI и как-то связано со стихотворениями «Отцы пустыниики и жены

⁹⁶ Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 155. Написание «Пиндемонти» заимствовано Пушкиным из книги Симонди «*De la littérature du Midi de l'Europe*» (Paris, 1829), которая вообще оказала значительное воздействие на его восприятие творчества итальянского поэта. См.: Томашевский Б. В. Из пушкинских рукописей // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 317.

⁹⁷ См.: Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сборник второй // Ред Н. К. Пиксанов. М.; Л., 1930.

⁹⁸ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 254.

⁹⁹ См.: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...», с. 156; Вет А. Alfred Musset a Puškin // Časopis pro moderní filologii. 1932. XVIII. č. 2. S.174 (в ст.: Russko-froncouzské literární styky. Bibliografické poznámky).

непорочны», «Подражание италиянскому» и «Мирская власть», имеющими цифровые обозначения II, III и IV. По предположению Н. В. Измайлова, эти стихи должны были составить единый, так называемый каменноостровский цикл 1836 г.¹⁰⁰ Незаполненные места в этом цикле чаще всего отводятся стихотворениям «Когда за городом задумчив я брожу...» и «Напрасно я бегу к сионским высотам...».¹⁰¹

Стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Подражание италиянскому» и «Мирская власть» «облечены в форму церковно-религиозной поэзии: евангельской легенды и христианской молитвы».¹⁰² «Напрасно я бегу к сионским высотам...» — это антологический «отрывок». В стихотворении «Из Пиндемонти» также чувствуется некая классическая основа. Прежде всего она проступает в стихах:

Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги...

Классический оттенок стихотворению «Из Пиндемонти» придает также построение его на основе принципа «исчерпывающего деления», т. е. расчленения темы или мотива на максимально возможное число вариантов, и перечисление их в длинном ряду однородных синтаксических конструкций.¹⁰³ Принцип исчерпывающего деления — это принцип классического стиля в поэзии. Генетически же это принцип античной поэзии. В пушкинскую эпоху он был органично усвоен русскими поэтами, однако классическую окраску сохранил.

Стихотворение «Из Пиндемонти» почти целиком построено по принципу исчерпывающего деления. После «объявления темы» в первых двух стихах весь остальной текст до финальной «пуанты» (— Вот счастье! Вот права...) состоит из четырех таких «делений»:

¹⁰⁰ Впервые оно было высказано Н. В. Измайловым в работе: Стихотворение Пушкина «Мирская власть». (Вновь найденный автограф) // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1954. Т. XIII. Вып. 6. С. 553–555.

¹⁰¹ См.: Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов. С. 244–246, 256–258; Петрунина Н. Н. «Напрасно я бегу к сионским высотам...» // Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 72; Савченко Т. Т. О композиции цикла 1836 года А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 77–79, 81.

¹⁰² Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов. С. 249.

¹⁰³ См.: Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X.

Я не ропщу о том, что...

Иные, лучшие мне дороги права,
Иная...

Зависеть от царя, зависеть от народа...

Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать...

Меняются лишь начальные члены, остальные присоединяются как однородные. В двух случаях есть небольшие переходы от одного «деления» к другому:

Все это, видите ль, *слова, слова, слова.*

и

Не все ли нам равно? Бог с ними.

Классическое звучание стихотворения «Не дорого ценю я громкие права...» создается также александрийским стихом, размером антологических произведений Шенье, Батюшкова, самого Пушкина.¹⁰⁴

Но все это могло бы так и остаться на уровне оттенков, если бы античные ассоциации не возникали из самого содержания стихотворения. Его составляет апология внутренней и внешней свободы человека, наслаждения искусством и общения с природой, противопоставленная суетному стремлению к власти и государственной деятельности. Поворот темы, таким образом, отчасти заставляет нас вспомнить поэзию Горация. Все эти мотивы имеют непосредственные аналоги в русской горацианской поэзии 1800–1810-х гг., в частности, в лицейских стихотворениях самого Пушкина — «Городок», «Мечтатель», «Послание к Юдину». Особенно близко к «Из Пиндемонти» последнее:

Вдали обманчивых красот,
Вдали нахмуренных забот

¹⁰⁴ Отчасти классический оттенок стихотворения обнаруживает и реминисценция из Батюшкова: «По прихоти своей скитаться здесь и там», ср.: «На утлом корабле скитаться здесь и там» («Элегия из Тибулла»). Реминисценция эта отмечена: *Ботвинник Н. М.* О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1976. Л., 1979. С. 154.

И той волшебницы лукавой,
 Которая весь мир вертит,
 В трубу немолчную гремит
 И — помнится — зовется Славой, —
 Живу с природной простотой,
 С философической забавой
 И с музой резвой и младой...
 (I, 169)

Однако близость эта весьма относительна. И дело здесь не только в неполном совпадении некоторых мотивов, а в существенной трансформации их и принципиально ином значении. В лицейском творчестве они призваны создать условный образ поэта-эпикурейца. Эта традиция условной горацианской поэзии еще в лицейских период была преодолена Пушкиным:

Блажен, кто в шуме городском
 Мечтает об уединеньи,
 Кто видит только в отдаленьи
 Пустыню, садик, сельской дом...
 (<Из письма к кн. П. А. Вяземскому>, 1816 — I, 180)

В стихотворении «Из Пиндемонти» мотивы, близкие к поэзии Горация, выражают непосредственные чувства поэта. Характер стихотворения настолько далек от условности, что предположить возвращение к этой давно преодоленной традиции невозможно. Впрочем, для Пушкина 1830-х гг. гораздо более характерно непосредственное обращение к античной лирике — хотя и в переводах, — чем усвоение ее образов и мотивов через современную поэзию. «От условных античных символов к живым образам древнего мира, от горацианских имитаций во французском вкусе к подлинному Горацию»¹⁰⁵ — такова эволюция Пушкина в плане освоения творчества римского поэта. Действительно, через полтора месяца после создания стихотворения «Из Пиндемонти» Пушкин пишет «Я памятник себе воздвиг...», к 1835 г. относится перевод оды Горация к Помпею Вару «O saepe mecum tempus in ultimum» (Lib. II, carm. 7), а еще ранее, в 1833 г., поэт работал над переводом оды к Меценату «Maecenas atavis edite regibus» (Lib. I, carm. 1).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Суздальский Ю. П. Пушкин и Гораций // Иноземна філологія. Вип. 9. Питання класичної філології. Львів, 1966. № 5. С. 147.

¹⁰⁶ О переводах Пушкина из Горация, кроме выше названных работ, см.: Покровский М. М. Пушкин и Гораций // Доклады АН СССР. Сер. Б. 1930. № 12. С. 233–238; Gré-

Последний перевод не был окончен — Пушкин перевел только 8 стихов из 36 у Горация. Однако и по этому отрывку можно заметить некоторое, самое общее сходство его со стихотворением «Из Пиндемонти». В наброске перевода («Царей потомок, Меценат...») в полном соответствии с началом оды Горация речь идет об иных, чуждых поэту человеческих стремлениях, в стихотворении «Из Пиндемонти» — о человеческих правах, к которым не стремится и которыми не дорожит автор.

Далее у Горация к стремлению получить награду за победу в ристаниях колесниц и желанию стать избранником толпы «непостоянных квиритов» — что вошло в пушкинский перевод — присоединяются также привычка к земледельческому труду и, напротив, тяга к морским путешествиям, склонность к спокойной, эпикурейской жизни, стремление к бранным подвигам и увлечение охотой. В конце следует характерное вообще для Горация противопоставление всему этому собственной жизненной философии.

Сходство композиционного построения оды к Меценату и стихотворения «Из Пиндемонти» несомненно. У Горация первая часть стихотворения, так же как и у Пушкина, построенная по принципу исчерпывающего деления, посвящена стремлениям других людей. У Пушкина речь идет о правах, но о правах, к которым стремятся другие, правах, «от коих не одна кружится голова». При этом Пушкин развивает только один мотив из имеющихся у Горация: мотив власти, государственной деятельности. В оде к Меценату этому соответствует:

Hunc si mobilium turba Quiritium
 Certat tergeminis tollere honoribus.
 (Есть другие, кому любо избранником
 Быть квиритов толпы, пылкой и ветреной).¹⁰⁷ (Стихи 7–8)

goire H. Horace et Poushkine // *Les Etudes Classiques*. 1937. Vol. VI. № 4. P. 525–535; Busch W. Horaz in Rußland. München, 1964; Альбрехт М. Г. К стихотворению Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» // *Временник Пушкинской комиссии*. 1977. Л., 1980. С. 58–68.

¹⁰⁷ Перевод А. Семенова-Тян-Шанского. Переводы пушкинской поры недостаточно точны. К тому же нет никаких оснований полагать, что поэт пользовался каким-либо из них. Как показал В. М. Смирин, Пушкин использовал довольно точный французский перевод, выполненный в прозе Р. Бине: *Traduction des oeuvres d'Horace par M. René Binet*. 4-ème ed., revue par M. Jannet. Paris, 1816. V. 1 (см. приложение к настоящей статье). Перевод этот имелся в библиотеке Пушкина (см.: *Модзалевский Б. А.* Библиотека Пушкина. Библиографическое описание // *Пушкин и его современники*. СПб., 1910. № 1002). Что касается русских подражаний и переводов этой оды Горация, то исследователю не удалось обнаружить какой-либо зависимости пушкинского наброска от переводов М. Н. Муравьева, И. И. Чернявского, С. А. Тучкова, В. В. Капниста и В. И. Орлова (см.: *Смирин В. М.* К пушкинскому

В переводе Пушкина это звучит так:

Другие на свою главу
Сбирают титла знамениты,
Непостоянные квириты
Им предают... молву.

Упоминание Пушкиным богов:

Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги...

— также соотносится с текстом Горация. Различные человеческие стремления, которые перечислены в оде, являются способами достижения жизненного счастья. Счастье же у Горация приближает человека к богам:

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse iuvat metaque frivdis
Evitata rotis, palmaque nobilis
Terararum dominos evehit ad deos.

(Есть такие, кому высшее счастье —
Пыль арены взметать в беге увертливом

Раскаленных колес: пальма победная
Их возносит к богам, мира властителям).

(3–6)

В переводе Пушкина:

И, заповеданной ограды
Касаясь жгучим колесом,

наброску перевода оды Горация к Меценату. С. 130–134). Кроме них, переводу Пушкина предшествовали также следующие: *Котельницкий А.* Меценат! отрасль царственных предков!.. // Приятное и полезное препровождение времени. СПб., 1796. Ч. 11. С. 25–27 (прозаический); *Самсонов Д.* Мое счастье (Подражание 1-й Горациевой оде) // Вестник Европы. 1818. Ч. 101. С. 13–14; *Васильковский С. К.* Меценату (Царей потомок, Меценат...) // Украинский журнал. 1824. Ч. II. № 11. С. 237–238; *Б. и.* К Меценату (Царей Этрурии потомок, Меценат...) // Избранные сочинения и переводы в прозе и стихах. М., 1825. Ч. 3. С. 391–393. Однако и эти переводы не дают оснований говорить об использовании их Пушкиным.

Победной ждут себе награды
И мнят быть равны с божеством.

Также:

Me doctarum hedaerae praemia frontium
Dis miscent superis...

(Но меня только плющ, мудрых отличие,
К вышним близит...)

(29–30)

К объявлению своих собственных стремлений Гораций переходит сразу. У Пушкина этому предшествует декларация равнодушия к тем «громким правам», о которых шла речь в первой части стихотворения:

Все это, видите ль, *слова, слова, слова*.
Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно; Бог с ними.

В последней, «положительной» части стихотворения «Из Пиндемонти» с двумя (тоже последними, как и у Пушкина) «личными» строфами Горация сходны мотивы наслаждения природой и искусством:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно, в восторгах умиленья...

Me doctarum hedaerae praemia frontium
Dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
Secernunt populo, si neque tibias

Euterpe cohibet...

(Но меня только плющ, мудрых отличие,
К вышним близит, меня роща прохладная,
Где ведут хоровод нимфы с сатирами,
Ставит выше толпы, — только б Евтерпа мне

В руку флейту дала...)

(29–30)

Общая же идея стихотворения Пушкина иная. Гораций, в противоположность другим человеческим стремлениям, единственным путем к обретению счастья для себя самого провозглашал поэтическое творчество:

Quodsi me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.

(Если ж ты сопричтешь к лирным певцам меня,
Я до звезд вознесу гордую голову.)
(35–36)

У Пушкина же «счастьем» оказывается прежде всего свобода:

Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там...

Отмеченные совпадения позволяют, на мой взгляд, заключить, что композиция и образный строй оды Горация к Меценату были использованы Пушкиным в стихотворении «Из Пиндемонти». Вряд ли поэт снова обращался к тексту Горация. Скорее построение и некоторые образы этой оды сохранились у него в памяти с 1833 г., когда Пушкин работал над ее переводом. Точно так же в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...» проявилось прежде всего знакомство с «Памятником» Державина.¹⁰⁸

Разумеется, пушкинское стихотворение всего выражением собственных чувств поэта, «той душевной и моральной “тошноты”, до которой довели Пушкина условия русской жизни вообще и его личные обстоятельства и отношения».¹⁰⁹ Однако, желая, по всей видимости, воплотить эти настроения в классически совершенной, законченной форме, поэт взял за образец Горация.

Любопытно, что до некоторой степени стихотворение «Из Пиндемонти» соотносится не только с одой Горация к Меценату, но и с общим содержанием всего творчества римского поэта. Так, равнодушие к политике, лишь промелькнувшее в этой оде, — вообще один из постоянных

¹⁰⁸ См.: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». С. 226.

¹⁰⁹ Овсянко-Куликовский Д. Н. Пушкин // Овсянко-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений. СПб., 1909. Т. IV. С. 166.

и характерных мотивов поэзии Горация. Кое-где сквозь похвалы Августу и доказательства преимущества принципата над демократией у Горация проскальзывает и одинаково равнодушное отношение к обеим формам правления. Ибо главная ценность для Горация — это независимость.¹¹⁰ Наслаждение независимым существованием наедине с природой и искусством, противопоставленное суетному стремлению к власти и богатству, неизменно связанному с утерей личной независимости и духовной свободы, — центральная тема всей его поэзии.

Неудивительно поэтому, что Пушкин, обратившись к этой теме в стихотворении «Из Пиндемонти», ориентировался именно на Горация. Проблема личной и творческой независимости поэта в сознании Пушкина вообще часто связывалась с судьбой Горация. Пушкин видел в нем «умного льстеца» (II, 313), «хитрого стихотворца» (VIII, 390), воспевавшего Августа и Мecenата, но умевшего при этом сохранить личное достоинство.¹¹¹ Особенно близким Пушкину Гораций стал в 1830-е годы, когда, по тонкому замечанию Ю. П. Суздальского, его собственные жизненные обстоятельства стали напоминать обстоятельства личной судьбы Горация.

То, что у Горация было лишь в качестве внутренней темы, стало у Пушкина страстной проповедью личной независимости и духовной свободы. Произошло как бы высвобождение подлинных стремлений Горация, которые обыкновенно в его поэзии приглушены дипломатическими моментами.

По сравнению с одой к Мecenату главная мысль в стихотворении «Из Пиндемонти» изменена, заострена. Без этого она сохранила бы под пером Пушкина слишком спокойный, традиционно гораццианский смысл. Эта «безмятежность» стихотворения Горация и была, очевидно, причиной, по которой Пушкин не завершил своего перевода. Впрочем, культ поэзии, который исповедует Гораций в оде к Мecenату, был для него как раз одним из способов достижения независимости. Переосмысление этой оды Пушкиным произошло, таким образом, в полном соответствии с внутренним смыслом всей поэзии Горация.

Классическая основа стихотворения «Из Пиндемонти» проявилась и в стиле. Для Горация, например, необычайно характерен «контрастный,

¹¹⁰ См.: *Гаспаров М.* Поэзия Горация // *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1979. С. 27. Подробный анализ содержания поэзии Горация см.: *Weber W. E.* Quintus Horatius Flaccus als Mensch und Dichter. Jena, 1844; *Walckenaer Ch.* Histoire de la vie et des poésies d'Horace, 2-ème éd. Paris, 1858. Т. 1–2.

¹¹¹ См.: *Суздальский Ю. П.* Пушкин и Гораций. С. 145.

внеобразный фон отвлеченных понятий и рассуждений»: «Есть другие, кому любо избранником / Быть, квиритов толпы, пылкой и ветреной» (Lib. I, carm. 1).¹¹² «Прямое называние понятий, взятых вне всякого образного истолкования, в самом общем своем значении»¹¹³ справедливо отмечается и в стихотворении «Из Пиндемонти»: «Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать...»

У Горация «чаще отвлеченность и образность чередуются», на фоне понятий и рассуждений являются образы и даже «картины»: «Пыль арены взметать в беге увертливом / Раскаленных колес...»¹¹⁴ У Пушкина «картин» нет, но «чистые» рассуждения сочетаются у него в стихотворении «Из Пиндемонти» с рассуждениями, облеченными в образную форму. Последние господствуют в первой части стихотворения: «отказали боги / Мне в сладкой участи оспоривать налоги», «печать / Морочит олухов», «чуткая цензура / В журнальных замыслах стесняет балагура». Затем следует «контрастный, внеобразный фон отвлеченных понятий и рассуждений»: «Иные, лучшие мне дороги права; / Иная, лучшая потребна мне свобода». В последней части — то же сочетание «чистых», а затем «образных» рассуждений. Вначале: «Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать», а затем: «для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи».¹¹⁵

Для прочих стихотворений «каменноостровского» цикла 1836 г. такое соединение не характерно. У Пушкина, как правило, образы безраздельно господствуют над «рассуждениями». Но показательно, что последние выдвигаются на передний план и в «Памятнике».

В стихотворении «Из Пиндемонти» Пушкин опробовал прием оригинальной разработки классического образца, который затем он использовал в «Памятнике». Есть в этих произведениях и некоторые общие мотивы. Это касается прежде всего сниженной оценки значения власти, государственной деятельности (в «Памятнике»: Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа). Близким к пафосу равнодушия к общественному мнению в стихотворении «Из Пиндемонти» является конец «Памятника»:

Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

¹¹² Гаспаров М. Поэзия Горация. С. 15.

¹¹³ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. Изд. 2-е. С. 228.

¹¹⁴ Гаспаров М. Поэзия Горация. С. 16.

¹¹⁵ Л. Я. Гинзбург тонко заметила, что здесь «за текстом возникает образ угодливого чиновника» (Гинзбург Л. О лирике. С. 242).

Характерно сходное употребление глагола «оспоривать» («оспоривать налоги» в стихотворении «Из Пиндемонти») в отрицательном смысле — о том, что чуждо поэту, к чему он равнодушен.

Близки между собой и сами образцы этих пушкинских стихотворений у Горация. Готовя издание трех книг своих «*Carmina*», Гораций написал к нему посвяtitельную оду к Мecenату (I, 1) и заключительную — к Мельпомене (III, 30). Значение их в композиции «Од» отмечалось старыми комментаторами и, по всей видимости, было известно Пушкину.¹¹⁶ Оды объединяет тема высокого значения поэзии и равнение на греческую лирику («лиру лесбийскую» — I, 1), «эолийскую песню» (III, 30).¹¹⁷

В целом все же стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» и «Из Пиндемонти» слишком различны для того, чтобы связь их могла послужить основанием для включения «Памятника» в «каменноостровский» цикл Пушкина 1836 г., — гипотеза, которую выдвинул и от которой позднее, после возражений М. П. Алексеева, Н. А. Степанова и Р. Д. Кейля, отказался Н. В. Измайлов.

Если «Памятник» можно считать подражанием Горацию, то стихотворение «Не дорого ценю я громкие права...» в настолько переработанном, настолько «осовремененном», настолько индивидуально-личностном виде включает в себя мотивы Горация, что Пушкин не мог назвать его «Из Горация» и, желая скрыть оригинальность стихотворения, вынужден был придумывать ложную, но правдоподобную отсылку. Поверить в то, что оно — «из Горация», было бы трудно, хотя отчасти это именно так. Впрочем, скорее всего Пушкин и сам этого не сознавал.

Как бы то ни было, соотнесенность стихотворения «Из Пиндемонти» с одой Горация к Мecenату обнаруживает классическую основу этого пушкинского шедевра. Основоположник классического стиля в русской поэзии, Пушкин стал им во многом благодаря тому, что в своем зрелом творчестве ориентировался на классические образцы мировой поэзии, среди которых особое место занимают произведения античной лирики. Классическая античная поэзия вошла в лирику Пушкина как внутренний, существенный элемент ее.

¹¹⁶ Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». С. 126; Keil R. D. Zur Deutung von Puškins "Pamjatnik" // Die Welt der Slaven. Jg. VI. H. 2. S. 176–177.

¹¹⁷ Ю. П. Суздальский видел близость этих од в теме бессмертия поэзии, однако в оде к Мecenату есть лишь слабый отзвук ее (см.: Суздальский Ю. П. Пушкин и Гораций. С. 145).

П р и л о ж е н и е

Перевод Р. Бине (R. Binet) оды Горация к Мecenату:

A M é c è n e

Le Poète fait entendre que comme tous les homes ont leur passion, la sienne est de mériter une place entre les Poètes lyriques, surtout s'is a le suffrafe de son illustre ami.

Voici qui comptez des rois parmi vos ayeux, Mécène, ô mon appui et ma gloire la plus chère; il en est qui s'applaudissent de s'être couverts de poussière dans la lice olympique; et qui, fiers d'avoir su de leurs roues brûlantes raser la borne sans la toucher, se croient élevés, par l'honneur de la palme, au rang des Dieux maîtres de l'univers. L'un est au comble de ses vœux, si la foule inconstante des enfants de Romulus s'empresse d'accumuler les honneurs sur sa tête : l'autre, s'il a renfermé dans ses greniers tout le blé qui produit la Libye.

Celui qui met sa joie à bêcher de ses mains le champ de ses pères, ne consentiroit pas, pour toute la fortune d'Attale, à fendre les flots, timide navigateur sur un vaisseau de Chypre, au milieu de lamer Egée.

A la vue des assauts que livre le vent du midi aux flots où périt Icare, le Commerçant épouvanté regrette le repos et les champs paisibles voisins de sa ville : bientôt il radoube ses vaisseaux maltraités par la tempête, et n'apprend jamais à supporter la pauvreté.

Tel autre ne hait point un vin de Massique, et dérobe volontiers aux affaires sérieuses une partie du jour; nonchalamment étendu, tantôt à l'ombre d'un vert feuillage, tantôt à la source sacrée d'un paisible ruisseau.

Un grand nombre aime la guerre, et le son de la trompette mêlé à celui du clairon, et les combats abhorrés des mères.

Le chasseur demeure exposé aux rigueurs de l'air, et ne songe plus à sa jeune épouse, soit que sa mente fidèle ait senti le cerf, soit qu'is ait vu ses toiles rompues par un sanglier Marse.

Vous, Mécène, le lierre qui couronne les doctes fronts, vous met au rang des Dieux de l'Olympe: et moi, l'ombre fraîche des bocages, les danses légères des Nymphes et des Satyres, me séparent ici-bas du vulgaire obscur ; si toutefois Euterpe ne m'intendit point sa double flûte, si Polhymnie ne refuse point d'accorder pour moi le luth de Lesbos. Oui: si vous me places entre les Poètes rivaux d'Alcée, je toucherai les astres de ma tête orgueilleuse.

ГОГОЛЬ – ГНЕДИЧ – ГОМЕР
(О гоголевском истолковании стихотворения Пушкина
«С Гомером долго ты беседовал один...»)

*Памяти В. Э. Вацуро*¹¹⁸

1

Стихотворение Пушкина «С Гомером долго ты бедовал один» было впервые напечатано В. А. Жуковским в девятом томе посмертного собрания сочинений Пушкина под заглавием «К Н**». Хотя многие современники Пушкина полагали, что оно обращено к Н. И. Гнедичу,¹¹⁹ в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н. В. Гоголь назвал совсем другого адресата этого стихотворения. В статье «О лиризме наших поэтов (Письмо к В. А. Ж.....му)» он писал: «Как метко выражался Пушкин! Как понимал он значенье великих истин! Это внутреннее существо — силу самодержавного монарха он даже отчасти выразил в одном своем стихотворении, которое между прочим ты сам напечатал в посмертном собрании его сочинений, выправил даже в нем стих, а смысла не угадал. Тайну его теперь открою. Я говорю об оде императору Николаю, появившейся в печати под скромным именем: К Н ***. Вот ее происхождение. Был вечер в Аничковом дворце, один из тех вечеров, к которым, как известно, приглашались одни избранные из нашего общества. Между ними был тогда и Пушкин. Всё в залах уже собралось; но государь долго не выходил. Отдалившись от всех в другую половину дворца и воспользовавшись первой досужей от дел минутой, он развернул Илиаду и увлек-

¹¹⁸ В 1983 году на банкете по случаю моей успешной защиты в Пушкинском доме кандидатской диссертации «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» В. Э. Вацуро торжественно подарил мне три миниатюрных томика «Илиады» в переводе на французский язык m-me А. Дасье со словами: «Наконец-то стало ясно, к кому обращено стихотворение Пушкина “С Гомером долго ты беседовал один”».

¹¹⁹ Это, по всей видимости, распространенное мнение впервые озвучил В. Г. Белинский (Отечественные записки. 1843. Т. XXX. № 10. Отд. V. С. 82; 1844. № 2. Отд. V. С. 81. — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 255–256, 355).

ся нечувствительно ее чтением во все то время, когда в залах давно уже гремела музыка и кипели танцы. Сошел он на бал уже несколько поздно, принесся на лице своем следы иных впечатлений. Сближение этих двух противоположностей скользнуло незамеченным для всех, но в душе Пушкина оно оставило сильное впечатление, и плодом его была следующая величественная ода, которую повторю здесь всю...».¹²⁰ И далее Гоголь привел шестнадцать первых строк этого стихотворения по тексту девятого тома посмертного издания Пушкина, содержащему несколько неверных чтений, конъектуры которых мы приводим в подстраничных примечаниях по тексту академического издания Пушкина (III, 286):

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали.
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.
И что ж? Ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира.
Смутились мы, твоих чуждаясь лучей,
В порыве гнева и печали
Ты проклял нас, бессмысленных детей,
Разбив листы своей скрыжали.¹²¹
Нет! Ты не проклял нас.¹²² Ты любишь с высоты
Сходить под¹²³ тень долины малой,
Ты любишь гром небес и также внемлешь ты
Журчанью¹²⁴ пчел над розой алой».¹²⁵

(8, 253)

Довольно неожиданное гоголевское истолкование стихотворения Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один» имеет уже продолжительную историю изучения. Еще В. Ф. Саводник поставил ряд вопросов,

¹²⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. VIII. С. 234–235. Далее ссылки на это издание (т. 1–16) даются в тексте с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами..

¹²¹ Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,
Разбил ли ты свои скрижали?

¹²² О, ты не проклял нас.

¹²³ Скрываться в...

¹²⁴ Жужжанью.

¹²⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1949. Т. 8. С. 235. Далее, кроме специально оговариваемых случаев, произведения Гоголя цитируются по этому изданию (М.: Издательство АН СССР, 1937–1952) с указанием в тексте тома и страницы в скобках арабскими цифрами.

в которых отражены большие сомнения исследователя в справедливости предложенного Гоголем объяснения: «что может значить выражение: “И вынес нам свои скрижали” в приложении к личности императора Николая? О каких скрижалях идет речь и какие скрижали мог вынести Государь из беседы с Гомером? Затем применима ли характеристика настроения изображаемой “толпы” к придворному балу? ... Ты нас обрел в пустыне под шатром, / В безумстве суетного пира, / Поющих буйну песнь и скачущих кругом / От нас созданного кумира... Последнее выражение, если придерживаться толкования Гоголя, должно быть отнесено непосредственно к августейшему хозяину праздника. Мог ли Пушкин допустить самую возможность подобного сближения? Далее, что значат слова: “смутились мы, твоих чуждаяся лучей”? Ведь Гоголь говорит, что никто кроме Пушкина не заметил настроения Государя».¹²⁶

Кроме того, исследователь обратил внимание и придал «решающее значение» тому, что имеющиеся в черновой рукописи стихотворения дополнительные две строфы, опущенные при первой его публикации, известной Гоголю, начинаются со слов «Таков прямой поэт...»:

[Таков прямой поэт. Он сетует душой
 На пышных играх Мельпомены,
 И улыбается забаве площадной
 И вольности лубочной сцены,
 То Рим его зовет, то гордый Илион,
 То скалы старца Оссиана,
 И с дивной легкостью меж тем летает он
 Во след Бовы иль Еруслана.
 (III, 286)

Это убедило исследователя в том, что и выше «речь шла также о поэте; в противном случае, если бы предмет сравнения был иной, он выразился бы несколько иначе: “так и поэт...” и т. д.».¹²⁷

Тем не менее, исследователь не утверждал, что «Гоголь просто выдумал из головы весь свой рассказ: весьма возможно, что нечто подобное действительно было, что сам Пушкин рассказывал когда-то Гоголю о впечатлении, произведенном на имп. Николая Павловича чтением Илиады перед выходом на придворный бал, но только между этим случаем и

¹²⁶ Саводник В. Ф. Заметки о Пушкине. По поводу стихотворения к Н**// Русский архив. 1904. № 5. С. 142.

¹²⁷ Саводник В. Ф. Заметки о Пушкине. С. 142–143.

разбираемым стихотворением нет никакой причинной связи. Гоголь же, встретив это стихотворение в собрании сочинений Пушкина и вспомнив о слышанном им от покойного поэта рассказе, решил, что именно этот случай и послужил темой для стихотворения Пушкина». ¹²⁸

Позднее Н. Ф. Бельчиков прибавил к аргументам против гоголевской версии ценные сопоставления стихотворения с другими пушкинскими текстами: «Вся эта характеристика “пророка”, который после долгой беседы на горе с Гомером, вынес живым людям его скрижали, очень напоминает двестише Пушкина, которым он приветствовал появление в свет перевода Илиады:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

(II, 256)

и известный отзыв Пушкина в “Литературной газете” Дельвига (№ 2, 1830 г.), именно начальные слова: “Наконец вышел в свет так давно и так нетерпеливо ожидаемый перевод Илиады!”» ¹²⁹ На основании наблюдений над черновым автографом стихотворения Н. Ф. Бельчиков также высказал соображение о том, что оно было написано в ответ на стихотворное послание Н. И. Гнедича от 23 апреля 1832 г. «А. С. Пушкину по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.». Обнаружив в черновых строфах пушкинского стихотворения упоминание «сказки <про> <?> царя Салтана» (см.: III, 889), ¹³⁰ исследователь, в сущности, решил вопрос о его адресате.

Казалось бы, вопрос о сообразности гоголевской интерпретации мог после этого больше уже и не подниматься. Однако, предположив, что пушкинское стихотворение было написано в ответ на послание Гнедича, исследователь отверг датировку автографа «1834» и датировал стихотворение периодом между 23 апреля 1832 года и датой смерти Гнедича, т. е. 3 (15) февраля 1833 г. Между тем датировка в черновом автографе стихотворения: «1834» — была признана сделанной рукой Пушкина. ¹³¹ Это дало основание для возрождения гоголевской версии.

¹²⁸ Там же. С. 147–148.

¹²⁹ Бельчиков Н. Ф. Пушкин и Гнедич. История послания 1832 г. // Пушкин. Сборник 1. Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 197–199.

¹³⁰ См.: Там же. С. 201.

¹³¹ Соловьева О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г. М.; Л., 1964. С. 25, 91.

Противоречие между датой в автографе и тем обстоятельством, что стихотворение представляет собой ответ на послание Гнедича к Пушкину, написанное в 1832 г., удалось разрешить В. Э. Вацуру. По-настоящему послание Гнедича стало «настоятельно требовать ответа», утверждал он, после опубликования его в сборнике «Стихотворения Н. Гнедича. СПб., 1832», которое из «факта частной переписки» сделало его «печатным откликом, рассчитанным на всеобщее чтение». Сборник этот, который Гнедич подарил Пушкину, вышел только в октябре 1832 г. Пока Пушкин, которому в это время «дела творческие и чисто бытовые решительно препятствовали» окончить ответное послание, начатое, по-видимому, не ранее декабря 1832 г., откладывал это дело, Гнедич скончался, и Пушкин надолго отложил работу над ним.¹³²

На протяжении 1832 года Гнедич адресовал Пушкину два своих стихотворных послания: «А. С. Пушкину по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.» (от 23 апреля 1832 г.) и «Пушкин, прими от Гнедича два в одно время привета» (от 26 мая 1832 г.) — а затем прислал с дарственной надписью экземпляр итогового сборника своих стихотворений, в который вошло и первое из двух названных посланий. Все это, конечно, указывало на то, что Гнедич с нетерпением ждал от Пушкина ответного послания. Пушкин, как и все в таких случаях, не любил, когда его, даже если и слегка, «подталкивали». Когда же он все же начал писать, его, возможно, смущало то, что у него получалось стихотворение, которое мало вязалось с обликом самого Гнедича. Все это могло послужить дополнительной, психологической причиной промедления Пушкина, связанного, как показал исследователь, также и с чисто житейскими обстоятельствами, в которых он находился.

Тем не менее, некоторые исследователи, произвольно расшифровывая заглавие «К Н**», данное стихотворению, по всей видимости, Жуковским, как «К Николаю I» и основываясь на действительном политическом консерватизме Пушкина 1830-х годов, настаивали на справедливости гоголевской версии. Так, например, Л. М. Аринштейн, уже не отрицая незримое присутствие в стихотворении Гнедича: «В этих стихах, действительно, витает память о Гнедиче (гордый Илион, Оссиан), но центр тяжести смещен на идею духовной всеотзывчивости, роднящей истинного поэта и идеального правителя»,¹³³ — утверждал, что оно несколько не противоречит «тому, что ода в целом обращена к Николаю Павловичу.

¹³² Вацура В. Э. Поэтический манифест Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV. С. 71–72.

¹³³ Аринштейн Л. М. Пушкин. Непричесанная биография. М., 1998. С.146, 144.

По мысли исследователя, Пушкин здесь в очередной раз стремится донести до Императора свою излюбленную мысль, проходящую через многие его стихотворения: истинный поэт-властитель дум, обладающий высшей поэтической, то есть пророческой и духовной, прерогативой — равен в этом отношении властителю светскому». ¹³⁴ Между тем последняя мысль не звучит в стихотворении «С Гомером...», а «сближения образов царя и поэта», о котором пишет Л. М. Аринштейн, в стихотворении нет.

Также уже не сбрасывая со счетов Гнедича как адресата послания, которое в заключительных строфах, не вошедших в печатный текст посмертного издания, совершенно бесспорно, пытался отстоять основательность гоголевской версии В. А. Воропаев: «Создается впечатление, что Гоголь знал нечто такое, чего не знали друзья Пушкина. <...> Но все-таки мы не можем отбросить Гнедича как хотя бы привходящего адресата послания. Нельзя не признать, что смысл стихотворения не может быть объяснен до конца. Возможно, что Пушкин имел в виду и великий труд Гнедича, и Государя Николая Павловича (его, может быть, более), читавшего “Илиаду”, которая и была ему посвящена от переводчика». ¹³⁵

Попытку объяснить, как стихотворение могло быть адресовано одновременно и Гнедичу, и императору, представляет собой статья В. Есипова. Признавая, что две последние строфы «действительно весьма трудно связать с императором», и не отрицая, что «стихотворение связано с Гнедичем», исследователь доказывал, что «во второй части стихотворения Гнедич как бы отступает на второй план и в стихотворении “в высоком стилевом регистре” (если воспользоваться формулой Вацура) начинает звучать совсем иная тема, сквозная, можно сказать, для всего пушкинского творчества конца 20-х – 30-х годов: терпимости, “благоволения к людям” (Саводник), милосердия». ¹³⁶

По мнению исследователя, стихотворение начинается как связанное с Гнедичем («это совершенно очевидно уже при прочтении двух первых стихов:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали...»).

¹³⁴ Там же. С. 144–145.

¹³⁵ Воропаев В. А. Поэт и Царь: Гоголь о монархизме Пушкина // Пушкин и Крым. IX Крымские Пушкинские Международные Чтения. Крым, Гурзуф, 18–21 сентября 1999 г. Симферополь, 2000. С. 19–20.

¹³⁶ Есипов В. «С Гомером долго ты беседовал один...». Опыт текстологического исследования // Пушкинский сборник. М., 2005. С. 267.

¹³⁷ Там же. С. 265.

Затем оно продолжается как обращенное к императору. И, наконец, завершается снова строфами, обращенными к Гнедичу.¹³⁸ Как возможны столь неожиданные и немотивированные переключения адресата в пределах одного и того же стихотворения, исследователь не объясняет. Можно было бы дать им такое, хотя и довольно странное, объяснение: Пушкин начал писать стихотворение как послание Гнедичу, но затем, после его смерти, зачеркнул последнюю часть и переадресовал (!) его императору. Но и в этом случае остаются без ответа вопросы В. Ф. Саводника, не говоря уже о многих других. И, главное, в стихотворении на самом деле нет ничего, что давало бы основание полагать его обращенным к Николаю I.

Как можно, например, истолковать его первую часть, если иметь в виду объяснение Гоголя? Разве что так: собравшиеся на бале, пока он читал, начали танцевать, но император проявил милосердие и их за это «не проклял». Разумеется, в действительности речь в стихотворении идет не о милосердии самодержца, а о снисходительности поэта к своей легкомысленной публике. Недаром гоголеведы, как правило, недостаточно хорошо представляющие себе контекст творчества Пушкина, нередко допускают, что адресатом стихотворения был император, и пытаются вписать стихотворение в чуждый ему ряд, идущий от «Стансов» (1826) и «Друзьям» (1828) к «Пиру Петра Первого» (1835). Пушкинисты же видят в нем устойчивые мотивы, связанные с собственными представлениями Пушкина о поэте и поэзии, которые выражены в нем «на случай», в связи с Гнедичем.

Единственным аргументом В. Есипова, как и В. А. Воропаева, помимо произвольно истолкованного заглавия, остаются в действительности фальсифицированные «Записки» А. О. Смирновой-Россет, в которых «стихи Н. когда Государь читал “Илиаду” перед балом» упоминаются как якобы передававшиеся А. О. Смирновой-Россет на прочтение императору; Пушкин же по этому поводу замечает, что «этот последний факт» он «рассказал Гоголю, который записал его, так он был им поражен».¹³⁹ Уже из приведенного текста видно, что в основе его как раз и лежит версия самого Гоголя, изложенная им в «Выбранных местах...», а не наоборот.

¹³⁸ Нельзя пройти мимо вопиюще бессмысленной конъектуры «Журчанью (а не жужжанью) пчел над розой алой», которую исследователь предлагает, защищая ошибочное прочтение П. В. Анненкова, исправленное Н. Ф. Бельчиковым (Там же. С. 263).

¹³⁹ *Смирнова-Россет А. О. Записки. М., 2003. С. 382.*

2

Вопрос о том, к кому обращено пушкинское стихотворение, следовательно, уже решен. Однако в таком случае возникает другой вопрос: как могло произойти, что Гоголь придал стихотворению совершенно иной смысл, который кое-кому, даже и из его окружения, показался совершенно невероятным и «даже неприличным»?¹⁴⁰ Помимо некоторых возможных объяснений, уже приведенных выше, в последнее время все большее распространение получает представление о том, что Гоголь сознательно мистифицировал читателя, как он это делал и в целом ряде других моментов, выстраивая свои отношения с Пушкиным после его смерти в определенный ряд. Так, например, В. Э. Вацуро считал рассказ «о полномочном монархе, зачитавшемся “Илиадой”», «полностью изобретенным Гоголем», примером «мифологизации», — и писал в связи с этим о создаваемой писателем «консервативной легенде» о Пушкине.¹⁴¹

Этот подход получил свое развитие в работах В. П. Белоноговой. «...Там, где Гоголь рассказывает, что именно Пушкин заставил его взглянуть на писательство серьезно и подарил ему (и только ему!) свой собственный сюжет для большого романа, — пишет она, на основе детального анализа разворачивая целую концепцию «мифологизации образа Пушкина в творчестве Гоголя», — Гоголь творит миф о Пушкине-наставнике, гении, который, сходя в могилу, передает эстафету ему, Гоголю. Там, где Гоголь “открывает тайну” стихотворения “С Гомером долго ты беседовал один”, он творит миф о Пушкине — страстном монархисте. Можно предположить, что, услышав нечто о чтении императором Гомера, Гоголь “досоздает” историю, “догадывается” об истине».¹⁴²

Такой подход представляется довольно плодотворным. Однако конкретное объяснение исследовательницей гоголевской версии происхождения пушкинского стихотворения нуждается в некоторых поправках и дополнениях. В действительности Гоголь одновременно творит миф и о своей большей, чем в действительности, близости к Пушкину, и о высокопросвещенности Николая I, и о своей внутренней близости к императором («Илиада» была предметом постоянного чтения и самого Гоголя), и о сходстве задач, стоявших перед ним самим и императором.

¹⁴⁰ См.: Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 345.

¹⁴¹ Вацуро В. Э. Пушкин в сознании современников // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 22.

¹⁴² Белоногова В. П. Выбранные места из мифов о Пушкине. Нижний Новгород, 2003. С. 89.

Ведь он создает эпопею нового времени, которая должна, по мысли Гоголя, преобразить русское общество.

В сущности, при этом Гоголь опирался на известный романтический принцип, однажды сформулированный самим Пушкиным в концовке стихотворения «Герой»:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
(III, 253)

Это идущий еще от Ж. де Сталь и А. И. Галича «принцип романтической сублимации».¹⁴³ Гоголю тоже казалось, что истина, чтобы выразить душеполезные мысли, нуждается в корректировке. Перед его глазами был пример самого Пушкина. «...Всяк <...> примет его на веру, сказавши: Если сам Пушкин думал так, то уж, верно, это сушая истина», — писал Гоголь все в той же статье «О лиризме наших поэтов» (8, 259). Между тем многое у Пушкина, как хорошо понимал Гоголь, изображено не таким, каким оно было, а каким ему, по мысли поэта, следовало быть. Гоголь не без основания полагал, что о нем потом тоже будут говорить: «Если сам Гоголь думал так, то уж, верно, это сушая истина». И он не так уж ошибся.¹⁴⁴

Гоголь создавал миф прежде всего о самом себе — а это то, чем в той или иной мере занимался и Пушкин. «Самостилизация» Гоголя: то, как он «преувеличивал, обострял, раздувал» факты своей жизни,¹⁴⁵ — безусловно, в широком плане сходна с романтической мифологизацией

¹⁴³ См. о нем: Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 75–78.

¹⁴⁴ Написанное Гоголем надолго скрыло подлинный характер его отношений с Пушкиным, а в массовом сознании истории о подаренных ему сюжетах «Ревизора» и «Мертвых душ» и т. п. так и останутся неискорененными. Еще в конце 1980-х – начале 1990-х годов после выхода в свет моего очерка «С Гомером долго ты беседовал один...» (Петербургские встречи Пушкина. Л., 1987. С. 298–303), в котором это пушкинское стихотворение рассматривалось в ряду личных отношений между Пушкиным и Гнедичем, я получал письма от читателей этой книги, в которых они, основываясь исключительно на «Выбранных местах...», «открывали» мне глаза на то, что это стихотворение в действительности адресовано к Николаю I.

¹⁴⁵ Чижевский Дм. Неизвестный Гоголь // Трудный путь. Из наследия русской эмиграции («Зарубежная Россия и Гоголь»). М., 2002. С. 200. Ю. М. Лотман писал в связи с этим о стремлении Гоголя в своем творчестве «скрыть себя, выдумать вместо себя другого человека и от его лица разыгрывать романтический водевиль ложной искренности. Принцип этот определял не только творческие установки, но и бытовое поведение Гоголя» (Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 694–711).

своей биографии Пушкиным.¹⁴⁶ Так, в своем истолковании стихотворения «С Гомером...» Гоголь мог ориентироваться на другие пушкинские стихотворения — например, на стихотворение «К ***» («Я помню чудное мгновенье»),¹⁴⁷ первоначальный толчок к созданию которого Пушкину дали его отношения с А. П. Керн, но которое в своем окончательном виде превратилось в обобщающий образ того, как любовь преображает человеческую жизнь.¹⁴⁸

Основанием для такого мифотворческого отношения Гоголя¹⁴⁹ к пушкинскому стихотворению послужило то, что и само это стихотворение во многом мифотворческое. Пушкин ведь тоже создал в своем роде «миф» о Гнедиче как о воплощении своего собственного идеала «прямого поэта». Гоголь, для которого Пушкин в 1840-е годы оставался идеалом художника, именно потому счел возможным довольно произвольно истолковать пушкинское стихотворение, сделав его одним из источников своего собственного мифа об особом отношении русских поэтов к монархам, что оно уже само по себе было «мифом».

Пушкин в своем стихотворении говорил не столько о Гнедиче, сколько о себе, выказывал отношение к публике не Гнедича, а свое. Как известно, сам Гнедич был чрезвычайно обидчив и несколько высокопарен, то есть скорее слишком привержен высокому и слишком недооценивал простоту.¹⁵⁰ Таким образом, он меньше всего подходил для роли снисходительного художника; скорее он мог при случае выступить в роли Моисея. Однако Пушкину нужно было довести до конца ту тенденцию

¹⁴⁶ См.: *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1997. С. 63–71.

¹⁴⁷ Стихотворения А. Пушкина. СПб., 1829. Ч. 2. С. 25–27.

¹⁴⁸ Возможно, именно поэтому Пушкин не хотел отдать Анне Керн список этого стихотворения (*Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине // *Керн А. П.* Воспоминания. Дневники. Переписка. Л., 1974. С. 36).

¹⁴⁹ Исследователи справедливо вспоминают в связи с этим также архаическую веру Гоголя в материальную силу сказанного Слова (см.: *Воронский А.* Искусство видеть мир. М., 1987; *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 696). Ее Гоголь высказал в другом очерке «Выбранных мест...» — «О том, что такое слово». В известном смысле для него слово и действие были одним и тем же. «Гоголь верил, что он не изображает, а творит мир, — писал в связи с этим Ю. М. Лотман. — Отсюда источник одной из важнейших его трагедий» (*Лотман Ю. М.* О русской литературе. С. 696).

¹⁵⁰ См. отзывы о нем современников. По словам С. П. Жихарева, «Гнедича еще в университете прозвали ходульником, “L’homme aux échasses”, потому что он всегда говорил свысока и всякому незначительному обстоятельству придавал какую-то особенную важность» (*Жихарев С. П.* Записки. М., 1890. С. 158, 336, 350 и др.). Как отмечал В. А. Сологуб, Гнедич «кажется, и думал гекзаметрами и относился ко всему с вершины Геликона» (*Сологуб В.* Воспоминания. СПб., 1887. С. 5).

к постепенному смягчению в отношении поэта к публике, которая просматривается у него в следующем ряду произведений: «Поэт и толпа» (1827), «Поэту» (1830), «Моцарт и Сальери» (1830), «С Гомером долго ты беседовал...» (1832–1834) — и характеризует изменения в его собственном мироощущении. Гоголь, таким образом, следовал пушкинскому рецепту мифологизации («сублимации») чужого мироотношения. Свои собственные чувства по отношению к русскому монарху Гоголь вложил в уста Пушкина, не считаясь с тем, что самому Пушкину 1833–1834 годов, писавшему в то время «Дубровского» и «Сказку о золотом петушке», они в общем-то не совсем, а то и совсем не были присущи.¹⁵¹

Миф о Гнедиче как снисходительном мэтре-небожителе Пушкин развивал довольно последовательно. Ведь этот образ возникает еще на страницах его рецензии «Илиада Гомерова, переведенная Н. Гнедичем...»: «Когда писатели, избалованные минутными успехами, большею частью устремились на блестящие безделки, когда талант чуждается труда, а мода пренебрегает образцами величавой древности, когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие: с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига» (XI, 88).

В сущности, это прозаический сценарий начальных 8 строк стихотворения «С Гомером...» и одновременно воспроизведение устойчивого условно-поэтического преклонения перед Гнедичем, которое Пушкин не раз высказывал в письмах к нему — в частности, в письме от 23 февраля 1825 г., которое было затем перефразировано им в черновике продолжения рецензии: «Все благомыслящие люди чувствовали важность сего перевода и ожидали оногo с нетерпением. Вы требуете сочинений моих. В то время как ваш корабль входит в пристань, нагруженный богатствами Гомера при громе наших приветствий, нечего говорить о моей мелочной лавке № 1».¹⁵² Пушкинское изображение Гнедича как творца высокого, снисходительно взирающего на легкомысленную публику, в сущности,

¹⁵¹ Проанализировав все страницы «Выбранных мест...», на которых появляется Пушкин, И. П. Золотусский заключает: «Когда надо опереться на незыблемое мнение в вопросах поэзии, личного достоинства и исторической прозорливости, Гоголь вызывает дух Пушкина. Пушкин является и когда заходит речь об отношениях поэта и власти» (*Золотусский И. П. Пушкин в «Выбранных местах из переписки с друзьями» // Четвертые Гоголевские чтения. Сборник докладов. М., 2005. С. 365*).

¹⁵² Черновик этой заметки Пушкина цитируется по уточненному чтению Я. Л. Левкович (*Левкович Я. Л. Из наблюдений над «арзрумской» тетрадью Пушкина. «Илиада Гомерова» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 162–163*).

было не мифом, а реализацией условно-этикетного отношения к старшему поэту, восходящего корнями еще к репутации Гнедича в «Вольном обществе любителей российской словесности».¹⁵³

Наряду с комплиментарной антологической эпиграммой «На перевод “Илиады”» («Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи») Пушкиным был набросан и сатирический дистих: «[Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера, / Боком одним с образцом схож и его перевод]» (III, 238, 256). При жизни Пушкина эпиграмма, разумеется, не печаталась и даже в рукописи им тщательно зачеркнута. Однако Гоголь мог слышать о ней. А если и нет, то во всяком случае он хорошо знал, что с этикетно-почтительным отношением к Гнедичу как к переводчику «Илиады» у Пушкина и писателей пушкинского круга уживалась добродушная ирония над высокопарностью самого Гнедича и односторонней высокостью его перевода.

Таким образом, помимо принципа «романтической сублимации», декларированного самим Пушкиным в стихотворении «Герой», основанием для гоголевского мифологизма было то условно-этикетное изображение Гнедича, которое сложилось в русской поэзии 1820-х годов и легко просматривается в пушкинском стихотворении «С Гомером...». Гнедичу приписывается в нем снисходительность, отзывчивость по отношению как к высокому, так и к низкому, и протезизм,¹⁵⁴ — черты, которыми подлинный поэт должен был обладать в соответствии с представлениями Пушкина. Внутренняя логика Гоголя — скорее всего даже не совсем осознанная — была, очевидно, примерно такова: «Если Пушкин, ничтоже сумняшися, приписал Гнедичу свои собственные представления о подлинном поэте, то и я могу приписать Пушкину что-то свое — например, свое преклонение перед монархом». Тем более что оно, говоря вообще, было присуще и Пушкину.¹⁵⁵

¹⁵³ После речи Гнедича о назначении поэта, произнесенной на полугодовом собрании общества 13 июня 1821 г. и сыгравшей важную роль в формировании эстетики гражданской литературы, со стихотворными посланиями к нему обратились Рылеев (1821), Пушкин (1821), Дельвиг (1821 или 1822), Плетнев (1822), Е. А. Баратынский (1823, дважды). Подробнее см.: *Кибальник С. А. Н. И. Гнедич // Русские писатели. 1800–1917. М., 1989. Т. 1. С. 585–588.*

¹⁵⁴ При этом Пушкин как бы переадресовывал Гнедичу его собственный комплимент, сделанный им в его стихотворении «А. С. Пушкину по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.» («Пушкин, Протей...»). См.: *Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 148.*

¹⁵⁵ Например, о предсмертных словах Пушкину императору: «Скажи ему, что мне жаль умереть; был бы весь его» (Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 401). — Гоголь наверняка знал от Жуковского.

3

«Открытие» Гоголем «тайны» пушкинского стихотворения «С Гомером...» имело еще одну причину: Гоголь хотел довершить «устройство своего мира в соотношении с пушкинским, и дело ведь не в том, что бывало, а в том, *что* Гоголь ощущал как закономерность, правило, а *что* — как единичный случай».¹⁵⁶ Открывая якобы подлинного адресата послания «С Гомером...», Гоголь ориентировался на такие прецеденты, как, например, открытие М.П.Погодиным истинного смысла пушкинского стихотворения «Герой», действительно написанного под впечатлением от смелости Николая I, не побоявшегося приехать в холерную Москву. Если общавшийся с Пушкиным лично в 1830-е годы меньше, чем Гоголь, М. П. Погодин смог, тем не менее, действительно «открыть тайну» пушкинского стихотворения «Герой», то и Гоголь, по крайней мере, как казалось ему самому, тоже должен был сделать нечто подобное. А то, что это что-то подобное должно было также послужить свидетельством монархизма Пушкина, помимо собственного желания Гоголя, опиралось как раз и на такие прецеденты, каким стало стихотворение «Герой».

Оно было помещено в том же девятом томе посмертных сочинений (СПб., 1841), в который входит и стихотворение «С Гомером...» (этот том Гоголь, вероятно, возил с собой в своих заграничных странствиях). Текст сопровождается примечанием о подлинном историческом подтексте этого стихотворения,¹⁵⁷ который М. П. Погодин раскрыл в письме к П. А. Вяземскому еще в 1837 году, передавая стихотворение для публикации в «Современнике»: «Вот Вам еще его стихотворение, которое Пушкин прислал мне в 1830 году из Нижегородской деревни, во время холеры. Кажется, никто не знает, что оно принадлежит ему <...> В этом стихотворении самая тонкая и великая похвала нашему славному царю. Клеветники увидят, какие чувства питал к нему Пушкин, не хотевший однако ж продираться со льстецами... Я напечатал стихи тогда в “Телеоскопе” <...> и свято хранил до сих пор тайну... Разумеется, никому не нужно припоминать, что число, выставленное Пушкиным под стихотво-

¹⁵⁶ Падерина Е. Г. Пушкинский мотив в заграничных письмах Гоголя 1836–1842 годов // Гоголь и Пушкин. Четвертые Гоголевские чтения. Сборник докладов. М., 2005. С. 346–359.

¹⁵⁷ Пушкин А. С. Соч. СПб., 1841. Т. 9. С. 218–221. Заглавие стихотворения сопровождается следующим примечанием: «Это стихотворение доставлено от М. П. Погодина при следующем письме: “Посылаю Вам стихотворение Пушкина “Герой”. Кажется, никто не знает, что оно принадлежит ему...”» и далее по тексту письма П. А. Вяземскому.

рением, после многозначительного *утешься!* 29 сентября 1830, — есть день прибытия Государя Императора в Москву во время Холеры».¹⁵⁸ Действительно, вероятно, памятуя о приеме, оказанном в свое время «Стансам», Пушкин счел нужным скрыть свое авторство. Посылая «Героя» для печати Михаилу Петровичу Погодину, он специально просил его: «... Прошу вас и требую именем нашей дружбы не объявлять никому моего имени» (XIV, 122).

Почему Гоголь попытался «открыть тайну» не какого-нибудь другого стихотворения Пушкина, а именно стихотворения «С Гомером...»? Выбор у него был не так уж и велик. Например, раскрытие «тайны» стихотворения «Друзьям» не имело бы особого эффекта, так как оно оставалось ненапечатанным вследствие запрета на его публикацию со стороны Николая I, да и знали ее, помимо Гоголя, многие другие. Что же касается послания «С Гомером...», то оно было написано в 1832–1834 годах, то есть в период, быть может, наиболее тесного общения Гоголя с Пушкиным.¹⁵⁹ Именно Гоголь в эти годы был, например, частым посредником все того же Погодина в его отношениях с Пушкиным. Так, в письмах к Погодину за 1833 год Гоголь информирует его (со слов Пушкина) о разговоре последнего с Николаем I в связи с планом привлечь московского историка к работе поэта над историей Петра I и держит его в курсе того, как продвигаются другие исторические проекты Пушкина (10, 263, 269).¹⁶⁰

Кстати, в статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь упомянул и процитировал стихотворение «Герой»: «Пушкин слишком высоко ценил всякое стремление воздвигнуть падшего. Вот отчего так гордо затрепетало сердце, когда услышал он о приезде государя в Москву во время ужасов холеры, — черта, которую едва ли показал кто-нибудь другой из венценосцев и которая вызвала у него сии замечательные стихи:

Небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей <...>»
(8, 260, 792).

Более того, немного выше он сам сослался, хотя и непрямо, на открытие Погодиным тайны стихотворения «Герой»: «Только по смерти

¹⁵⁸ Пушкин А. С. Письма. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 474–475.

¹⁵⁹ См., например: Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831–1836 годах // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 203–208.

¹⁶⁰ См. подробнее: Переписка Н. В. Гоголя. М., 1988. Т. 1. С. 339–355.

Пушкина обнаружили его истинные отношения к государю и тайны двух его лучших сочинений. Никому не говорил он при жизни о чувствах, его наполнявших, и поступил умно». И далее излагая в довольно туманных выражениях историю обвинений Пушкина в лести за стихотворение «Стансы», он заключал: «Но теперь, когда явились только после его смерти эти сочинения, верно, не отыщется во всей России такого человека, который посмел бы назвать Пушкина льстецом или угодником кому бы то ни было. Чрез то святыня высокого чувства сохранена» (8, 259).

Нетрудно заметить в этих и других словах Гоголя отзвук рассказа самого Погодина о «тайне» стихотворения «Герой». Ср. у Гоголя: «Это внутреннее существо — силу самодержавного монарха он даже отчасти выразил в одном своем стихотворении, которое между прочим ты сам напечатал в посмертном собрании его сочинений, выправил даже в нем стих, а смысла не угадал. Тайну его теперь открою», «Только по смерти Пушкина обнаружили его истинные отношения к государю и тайны двух его лучших сочинений <...> Чрез то святыня высокого чувства сохранена» (8, 253, 259; курсив мой. — С. К.) — и у Погодина: «... В этом стихотворении самая тонкая и великая похвала нашему славному царю. Клеветники увидят, какие чувства питал к нему Пушкин, не хотевший однако ж продираться со льстецами... Я напечатал стихи тогда в “Телескопе” и свято хранил до сих пор тайну...» Переключки совершенно очевидны, и, кроме того, в целом стилистически и ритмически тексты Гоголя и Погодина очень сходны. Желание не уступить Погодину в близости к Пушкину усиливалось еще и оттого, что к тому времени у Гоголя накопилась изрядная доля раздражения против него, которое и вылилось все в тех же «Выбранных местах...» в совершенно прозрачную для большинства литераторов — хотя фамилия историка и не была названа — критику Погодина в главе «О том, что такое слово».

Что касается гоголевских строк о «тайнах двух» «лучших сочинений» Пушкина, то в них Гоголь, по мнению В. А. Воропаева и И. А. Виноградова, «вероятно, имеет в виду стихотворения А. С. Пушкина “К Н***” (“С Гомером долго ты беседовал один...”) и “Друзьям” (“Нет, я не льстец, когда царю”»)¹⁶¹ Однако стихотворение «Друзьям» вряд ли могло быть одним из этих двух стихотворений. Ведь далее сказано: «Но теперь, когда явились только после его смерти эти сочинения...» (8, 259; курсив мой. — С. К.). Между тем стихотворение «Друзьям» оставалось еще не-

¹⁶¹ Гоголь Н. В. Духовная проза. Сост. и коммент. В. А. Воропаева и И. А. Виноградова. М., 1992. С. 470.

опубликованным, и это Гоголь скорее всего хорошо помнил. Вряд ли он мог и столь обтекаемо говорить о послании «С Гомером...», «тайну» которого «открыл» всего лишь несколькими страницами выше. Логичнее заключить, что речь идет о каких-то опубликованных ранее и обнаруживших монархические чувства Пушкина двух произведениях, «тайны» которых были приоткрыты кем-то другим.

Очевидно, одним из этих двух произведений скорее всего является стихотворение «Герой». Вторым же, вероятно, был «Пир Петра Первого» (1835), которого Гоголь, так же, как и «Героя», цитирует ниже. Стихотворение это, впрочем, было опубликовано самим Пушкиным; более того, оно открывало первую книгу «Современника» за 1836 год. Однако у Гоголя могла возникнуть aberrация на этот счет, и в момент написания статьи «О лиризме наших поэтов» он мог полагать, что оно — также как и стихотворение «Герой» — появилось в «Современнике» уже после смерти Пушкина.¹⁶² Поскольку он находился за границей, то проверить это ему было не так уж и легко, да и для Гоголя это было не так уж важно.

Этим вторым «сочинением», тайна которого обнаружилась только после смерти Пушкина, мог быть и «Пророк», который, правда, также был опубликован самим поэтом, и, кстати, в «Московском вестнике» все того же Погодина. Связь же его с Николаем I — которая, впрочем, многими исследователями ставится под сомнение — удостоверяет, как и в случае с «Героем», авторская дата, с которой оно было опубликовано: «8 сентября 1826» (в этот день произошла аудиенция Пушкина с Николаем I, вызвавшим поэта из ссылки).¹⁶³

Было еще одно обстоятельство, которым Гоголь мог руководствоваться, переадресуя стихотворение «С Гомером...» императору, связанное с тем, что Погодин писал Вяземскому относительно даты «29 сентября 1830. Москва», с которой оно было напечатано еще в «Телескопе» (см. выше). Гоголю могла быть известна от Жуковского дата в автографе стихотворения «С Гомером...», выставленная рукой Пушкина: «1834».

¹⁶² Некоторые стихотворения Пушкина, опубликованные при жизни, были перепечатаны затем в посмертных томах «Современника». Все тот же Погодин писал Вяземскому о стихотворении «Герой»: «Судя по некоторым обстоятельствам, да и по словам вашим в письме к Д. В. Давыдову, очень кстати перепечатать его теперь в Современнике или, если 1-я книжка уже выходит, — в Литературных прибавлениях» (*Пушкин А. С. Письма*. Т. 2. С. 474–475).

¹⁶³ См. подробнее: *Аринштейн Л. М. Пушкин. Непричесанная биография*. С. 154–159. Не исключено, что Гоголь знал смысл этой многозначительной даты под текстом «Пророка» при его первой публикации.

Он также хорошо знал, что Гнедич скончался еще в феврале 1833 г.,¹⁶⁴ а с начала 1834 г. Пушкин «был пожалован» камер-юнкером. Разумеется, Гоголю не была известна пушкинская запись в его «Дневнике» за 1834 год: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры — (что довольно неприлично моим летам). Но двору хотелось, чтобы Наталья Николаевна танцевала в Аничкове» (XII, 318) — однако все эти события и их подоплека были ему хорошо известны. И свое истолкование пушкинского стихотворения Гоголь вписывает именно в эти хорошо известные ему временные границы 1834 года, при этом вслед за Погодиным и в угоду своей собственной тенденции сглаживая противоречия, которые наметились у Пушкина в то время в отношениях с Бенкендорфом и Николаем I.

4

Еще один возможный внутренний импульс Гоголя — это его отношение к Гомеру. «Не последнюю роль в истории о “тайне” стихотворения “С Гомером долго ты беседовал один” сыграло, по всей видимости, и совершенно особое отношение Гоголя к Гомеру, — справедливо отмечает В. Ю. Белоногова. — Как известно, объявление Гоголя “русским Гомером” после выхода в свет первого тома “Мертвых душ” стало едва ли не журналистским штампом <...> значимость фигуры полумифического поэта древности для Гоголя (особенно в 40-е годы) исключительна. И обращение русского монарха к Гомеру в глазах писателя обретает тем более возвышенный смысл».¹⁶⁵ Добавим к этому, что для Гоголя было важно утвердить в общественном сознании свою прямую (без каких-либо посредников) преемственность по отношению к Гомеру. Неудивительно, что в гоголевском истолковании пушкинского стихотворения «С Гомером...» именно переводчик и оказался лишним, и в результате остались только сам Гоголь, Пушкин и император.

Проследим, как сам Гоголь последовательно выстраивал свои отношения с Гомером в глазах своих друзей и широкой публики. В письмах к друзьям он изображает себя его ревностным учеником: «На всяком шагу я чувствовал, что мне многого недостает, что я не умею еще ни завязывать, ни развязывать событий и что мне нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров. Я принялся за них, начиная с

¹⁶⁴ В свое время сам Гоголь сообщил о смерти Гнедича А. С. Данилевскому в письме, написанном 8 февраля 1833 г., т. е. через несколько дней после этой смерти (10, 260).

¹⁶⁵ Белоногова В. Ю. Выбранные места из мифов о Пушкине. С. 92.

нашего любезного Гомера» (14, 35). Во второй редакции повести «Портрет» Гоголь писал о насущной необходимости для «поэта-художника» оставить себе, наконец, «настолярною книгой одну только “Илиаду” Гомера» (3, 111). В период своих заграничных странствий и сближения с Жуковским Гоголь постоянно проводит параллель между своей работой над вторым томом «Мертвых душ» и работой Жуковского над переводом «Одиссеи».¹⁶⁶

При этом он все время обходит стороной вопрос о том, а как, собственно, он читает Гомера. Совершенно очевидно, что в переводе Гнедича.¹⁶⁷ Но об этом Гоголь нигде не упоминает. А в поздние годы считает нужным даже несколько преувеличивать свои возможности знакомства с Гомером, если и не в оригинале, то, по крайней мере, не только в русском переводе. «Все хочу спросить и все позабываю, — писал он Жуковскому 29 декабря 1847 года, то есть почти в одно время с моментом написания статьи «О лиризме наших поэтов», — есть ли у тебя латинский надстрочный перевод “Одиссеи”, напечатанный недавно в Париже вместе с подлинником. Весьма красивое издание. Весь Гомер в одном томе, в большую осьмушку. Editore Ambrosio Firmin Didot. Parisiis, 1846. Мне он показался весьма удовлетворительным и для тебя полезнейшим прочим» (14, 39).

Аналогичным образом он изображает свои отношения с Гомером и в статье «Об Одиссее, переводимой Жуковским», также вошедшей в «Выбранные места...». О переводе Жуковского Гоголь пишет многое из того, что он хотел бы услышать о «Мертвых душах»: «Вот скольким условиям нужно было выполниться, чтобы перевод Одиссеи вышел не рабская передача, но послышалось бы в нем *слово живо*, и вся Россия приняла бы Гомера, как родного! <...> Наконец, я даже думаю, что появление Одиссеи произведет впечатление на современный дух нашего общества вообще.» (8, 237, 243). Об этой статье Погодин писал Гоголю 10 апреля 1847 г.: «Об “Одиссее” все сначала еще пожали плечами. Пятое евангелие не сделает того, что приписываешь ты переводу Жуковского. Для всех ясно, что это сочиненное письмо на заданную себе тему — похвалить приятеля. Говорят: Гомер написал “Одиссею”, Жуковский перевел “Одиссею”, Гоголь рецензировал “Одиссею”, Языков напечатал рецензию об “Одиссее”, а по

¹⁶⁶ Например, 16 (28 марта) 1843 г. он писал из Рима: «А я думаю даже пожить в Дюссельдорфе, и мысль эта занимает меня сильно. Мы там в совершенном уединении и покое займемся работой, вы Одиссеей, а я Мертвыми душами» (12, 157).

¹⁶⁷ Ср., например, свидетельство П. В. Анненкова (*Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 273*).

справке оказалось, что по-гречески из всех четверых знал только один — Гомер <...> Мужик будет читать “Одиссею” и сравнивать свое положение с языческим и сделается лучше — это такой вздор, какой может натянуть студент или семинарист, получивший заказ панегирика». ¹⁶⁸ Надо думать, что именно подобными шутками и общим ироническим отношением к «апостольству» Гоголя Погодин и вызвал на себя ту критику, которая обрушилась на его голову в статье «О том, что такое слово».

В целом, у Гоголя получился такой ряд: Гоголь – Жуковский – Гомер. В него можно было включить еще Пушкина и Николая I, но при чем здесь Гнедич? Гнедича Гоголю нужно было решительно убрать; последний только лишний раз невыгодно оттенял малороссийское происхождение Гоголя. Гнедичевский перевод «Илиады» нужно было изъять отовсюду, в том числе и из пушкинского стихотворения «С Гомером...», потому что картина, нарисованная в нем, заслоняла собой другую, которую создал в своем воображении Гоголь. Это картина «Мертвых душ» как новой «Илиады», которая является перед публикой, совершенно к этому не готовой. Именно такую картину набрасывает Гоголь, например, в письме к А. С. Данилевскому от 25 февраля 1849 г.: «Насчет II тома “М<ертвых> д<уш>” могу сказать только то, <что> еще не скоро ему до печати. Кроме того, что сам автор не приготовил его к печати, не такое время, чтобы печатать что-либо, да я думаю, что и самые головы не в таком состоянии, чтобы уметь читать спокойное художественное творенье» (14, 107). Такова, в сущности, главная мысль и пушкинского послания «С Гомером...» — с той разницей, что речь в нем идет не о Гоголе, а о Гнедиче. «Русская Илиада», по Гоголю, вопреки пушкинской рецензии в «Литературной газете», — это не «Илиада Гомера, переведенная Гнедичем», а его собственные «Мертвые души».

История противоречивого отношения Гоголя к Гнедичу и к его переводу только укрепляет нас в этом предположении. Первый дошедший до нас отзыв Гоголя о Гнедиче совершенно восторженный. В письме к А. С. Данилевскому <?> от 1822–1823 г. он обильно цитирует его идиллию «Рыбаки» и прибавляет: «Чем далее, тем лучше...» (14, 287). 8 февраля 1833 г. он сообщает все тому же Данилевскому о смерти Гнедича: «Читаешь ли ты Илиаду? Бедный Гнедич уже не существует. Как мухи мрут люди и поэты» (10, 260). Этот фрагмент не оставляет никаких сомнений в том, что именно «Илиада Гомера, переведенная Гнедичем» с момента

¹⁶⁸ Там же. С. 414. О других откликах на статью Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским» см.: Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964. С. 353–357.

ее выхода в 1829 году входила в круг повседневного чтения Гоголя и его окружения. В то же время продолжение этого письма показывает, что Гнедич воспринимался Гоголем едва ли не в первую очередь как «земляк», малоросс. «Поздравляю тебя с новым земляком — приобретением нашей родине, — иронически замечал он далее в этом же письме. — Это Фадей Бенедиктович Булгарин. Вообрази, уже печатает малороссийский роман под названием Мазепа» (10, 260). Чтобы оценить степень ревности Гоголя по отношению к каждому в русской литературе, кто как-то ассоциировался с Малороссией, напомним, что Булгарин был поляк.

Любопытно, что, хотя уже с лета 1831 года Гоголь часто встречался с Пушкиным и Жуковским, а П. А. Вяземский, А. И. Тургенев, В. Ф. Одоевский, И. А. Крылов и Н. И. Гнедич составляли его новое литературное окружение, в котором талант Гоголя получил несомненное признание, тем не менее, из них всех с Гнедичем у него были едва ли не самые ограниченные контакты. Между тем оба они были малороссийского происхождения, и Гнедич, казалось, должен был вызывать у Гоголя особый интерес как автор недавно вышедшего первого русского гекзаметрического перевода «Илиады». Со стороны Гоголя эта дистанцированность, вероятно, была хотя и вряд ли вполне осознанной, но зато целенаправленной. Если бы он был единственным малороссом на петербургской литературной сцене, то, очевидно, представлял бы собой довольно редкое в этнокультурном отношении явление. Соседство Гнедича (как и других малороссов: Н. А. Кукольника, О. М. Сомова) лишало его этой исключительности.

5

Некоторые из близких знакомых Гоголя хорошо понимали, что его поведение представляло собой в известной степени выстроенную литературную стратегию, направленную в конечном итоге на достижение максимального писательского успеха. «Но что такое ты? — восклицал как-то раз в письме к Гоголю П. А. Плетнев. — Как человек существо скрытное, эгоистическое, надменное, недоверчивое и всем жертвующее для славы. Может быть, все это и необходимо для достижений последнего».¹⁶⁹

¹⁶⁹ Письмо П. А. Плетнева к Н. В. Гоголю от 27 октября 1844 г. (Переписка Н. В. Гоголя. Т. 1. С. 248).

Из начальных строк статьи «О лиризме наших поэтов» совершенно ясно, что Жуковский отговорил Гоголя печатать первую редакцию ее, подготовленную в 1845 году. Однако в редакции 1846 года, вошедшей в «Выбранные места...», Гоголь, должно быть, несмотря на его покаянные и благодарственные речи, открывающие эту статью (8, 248–249), все равно оставил кое-что из того, что было ему особенно важно сказать, несмотря на, по всей видимости, имевшие место протесты Жуковского.

Главная мысль этой статьи Гоголя — о почитании монархов русскими поэтами — характерна для него как для типичного представителя этнического меньшинства России. Между прочим, ее подтверждение он мог найти в том числе и в «Илиаде Гомера, переведенной Гнедичем», как известно, посвященной императору Николаю I.¹⁷⁰ В сознании Гоголя, на протяжении не одного года изучавшего эту книгу, по-видимому, прочно отпечаталось посвящение этого перевода императору. Но затем в нем «нечувствительно», если воспользоваться собственным выражением Гоголя, произошло несколько абберраций, в результате которых всякие признаки «земляка» Гнедича из триумвирата «Пушкин – Гнедич – Гомер» исчезли. А мысль о связи перевода Гнедича с императором приняла довольно неожиданный вид.

Многие вопросы в истории пушкинского послания «С Гомером...», как полагает, например, В. А. Воропаев, по-прежнему «остаются без ответов. Если Пушкин имел в виду Гнедича, то почему Жуковский не назвал адресата? Кто надписал “К Н**” в белой рукописи и кто скрыт под этим названием? Откуда Белинский мог знать то, чего не знали Плетнев и Жуковский? Зачем Гоголь распространял слух, что стихотворение адресовано Гнедичу?»¹⁷¹ Думаю, что, по крайней мере, и на некоторые из этих вопросов ответы уже найдены. Жуковский назвал адресата послания, но, хорошо понимая, что это не совсем адресат, а скорее образ подлинного поэта в представлении Пушкина, ограничился лишь первым инициалом, обозначив два других звездочками. Плетнев и Жуковский хорошо знали, что стихотворение адресовано Гнедичу, причем скорее всего от самого Пушкина, а Белинский уже просто об этом «слышал» — возможно, от кого-то из них. Наконец, Гоголь вовсе не распространял слух, что стихотворение адресовано Гнедичу, однако ему пришлось пойти на эту

¹⁷⁰ На возможную связь истолкования Гоголя с посвящением императору самой «Илиады» обращал внимание Б. С. Мейлах (*Мейлах Б. С. «С Гомером долго ты беседовал один...» // Стихотворения Пушкина. Л., 1974. С. 220*).

¹⁷¹ *Воропаев В. А. Поэт и Царь: Гоголь о монархизме Пушкина. С. 19.*

выдумку,¹⁷² чтобы подкрепить свою версию в ответ на изумленные восклицания С. П. Шевырева и других.¹⁷³

¹⁷² «Слух о том, что это стихотворение Гнедичу, — писал Гоголь, — распустил я, с моих слов повторили это “Отечественные записки”» (Русская старина. 1875. № 12. С. 661).

¹⁷³ «Как мог ты сделать ошибку, нашед в послании Пушкина к Гнедичу совершенно иной смысл, смысл неприличный даже? — писал Гоголю С. П. Шевырев. — Не знаю, как Плетнев не поправил тебя. Послание адресовано к Гнедичу: как же бы Пушкин мог сказать кому другому: “ты проклял нас”?» (Переписка Н. В. Гоголя. Т. 2. С. 345).



II. Монография

РУССКАЯ АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Из истории рецепции Греческой Антологии в России

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,

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.

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

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) Жанрово-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.

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

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.

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

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

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.

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.¹¹

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.¹²

Освоение античной, главным образом древнегреческой поэзии — Гомера, Феокрита, Антологии — вело к проникновению в русскую ли-

¹¹ 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. Овсянико-Куликовского. М., 1916. Т. 1. С. 87–89).

¹² 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.

тературу элементов историзма. С течением времени в результате этого явились на свет «русская Илиада»¹³ 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 эпиграммы 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 соотнести 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».¹⁴ 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 миро-

¹³ Выражение «русская Илиада», как известно, принадлежит Пушкину (XI, 88).

¹⁴ Гегель Г.-В.-Ф. Соч. М., 1958. Т. 14. С. 219–292.

вой 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».¹⁵

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».¹⁶

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».¹⁷ Неоклассицизм был

¹⁵ *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.

¹⁶ *Гердер И.-Г.* Каллигона. О приятном и прекрасном // *Гердер И.-Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 198.

¹⁷ *Винкельман И.-И.* История искусства древности // Избр. произведения и письма. С. 87.

прежде всего филэллинизмом. «Пусть всякий по-своему будет греком, — писал по этому поводу И.-В. Гете, — но пусть он им будет!».¹⁸

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»,¹⁹ 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».²⁰ В поэме «Творчество» он призывал:

Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques,
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.²¹

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

¹⁸ Гете И.-В. Статьи и мысли об искусстве. Л.; М., 1936. С. 286.

¹⁹ См.: Самарин Р. М., Тураев С. В. Творчество Гете веймарского периода // История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2. С. 406.

²⁰ Dimoff P. La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu'à la révolution française. Paris, 1936. Т. 2. Р. 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 Percistent Voice. Essays on Hellenisme 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.

²¹ Chénier A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. Р. 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).

новую Элладу.²² М. Н. Муравьев, выражая надежды своего времени, писал о том, что Россия «займет когда-нибудь сияние древней Греции».²³ Только в годы царствования Екатерины II, учредившей особое «Общество, коего предмет есть пе щиться о преложении знаменитых древних и новых писателей на язык российский», было осуществлено более 120 переводов произведений античных, преимущественно древнегреческих, писателей.²⁴

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».²⁵ 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».²⁶

²² 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.

²³ *Муравьев М. Н.* Разговоры мертвых. Рюрик и Олег // *Муравьев М. Н.* Соч. СПб., 1847. Т. 1. С. 253.

²⁴ См.: *Черняев П. Н.* Следы знакомства русского общества с древнеклассической литературой в век Екатерины II (Материалы для истории классического образования в России в библиографических 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 classic nel secolo XVIII // *A cura di M. Colucci.* Firenze; Licosia, 1980.

²⁵ *Карамзин Н. М.* Соч. СПб., 1834. Т. 7. С. 56, 57.

²⁶ 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).

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.²⁷

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 анакреонтейи и издает его с параллельным древнегреческим текстом, примечаниями и подробным жизнеописанием Анакреона Тийского.²⁸ 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

²⁷ 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 18th Century Russian Poetry // *Slavonic and East European Review*. 1962. Т. 41. № 96. Р. 110–134.

²⁸ Стихотворения Анакреона Тийского / Пер. ***. СПб., 1794.

любовная поэзия, — писал исследователь, — не сливаясь в России с поэзией собственно анакреонтической, приютилась в песнях, идиллиях, отчасти эклогах, мадригалах и т. п.».²⁹ 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».³⁰ Таким образом, соотносённость 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 митологиею украшать нашу поэзию».³¹

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

²⁹ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 124–125.

³⁰ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 23.

³¹ 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.

«Оды гораціанские и анакреонтические».³² Гораціанские мотивы отразились и в «Анакреонтических песнях» Державина, а в 1800–1810-е годы он много переводит Горація, свободно перелагает его, использует его образы.³³

Русская гораціанская поэзия начала XIX в. так же принципиально антиисторична, как и анакреонтика. В предисловии к неосуществленному сборнику подражаний Горацію Капнист писал: «Я старался мысли и картины Горація, 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 переносил Горація в наш век и круг, старался я заставить его изъясняться так, как предполагал, что мог бы он изъясняться, будучи современником и соотечественником нашим».³⁴ В значительной своей части — особенно в карамзинской традиции — Горацій был интерпретирован русскими поэтами в духе «легкой поэзии».

Установка на модернизацию и русификацию античной поэзии в русском гораціанстве отнюдь не была каким-то художественным просчетом. Она была обусловлена актуальностью жизненной философии этого «веселого любомудра», как называл Горація Капнист.³⁵ Идеалы независимости и внутренней свободы, утверждение которых составляет главную тему поэзии Горація, оказались необыкновенно созвучными настроениям русского дворянства начала XIX в. Горація воспринимали как современного русского поэта. Конечно, при этом терялись исторические и национальные особенности его поэзии, терялся подлинный дух Горація. Однако это не помешало русским поэтам создать значительные эстетические ценности, какими являются гораціанские стихи Державина, Карамзина, Батюшкова, молодого Пушкина и поэтов пушкинской плеяды.³⁶

³² Капнист В. В. Лирические сочинения. СПб., 1806. С. 165–246.

³³ Пинчук А. А. Горацій в творчестве Г. Р. Державина // Ученые записки Томского гос. ун-та. 1955. № 24. С. 71–86.

³⁴ Капнист В. В. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 46–47. О переводах Капниста из Горація см.: Веселовский А. А. Капнист и Горацій. (Эпизод из знакомства с классической литературой в конце XVIII – начале XIX в.) // Известия Отделения русского языка и словесности. СПб., 1910. Кн. 1. С. 19–232.

³⁵ Цит. по: Веселовский А. А. Капнист и Горацій. С. 199.

³⁶ О Горації 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 Горація) // Hungaro-Slavica. 1978. № 23. С. 353–365.

Русское горацианство, 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,³⁷ 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».³⁸ 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 пре-

³⁷ 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.

³⁸ 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.

делах. Так, например, тот же Мерзляков, первоначально бывший представителем этой традиции, с середины 1800-х годов начинает предъявлять к своим переводам требование этнографической точности.³⁹

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,⁴⁰ 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»:⁴¹

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!⁴²

Впоследствии Белинский писал о странном обычае переводить Гомера «слогом русской сказки об Емеле-дурачке».⁴³

³⁹ См.: Лотман Ю. М. А. Ф. Мерзляков как поэт // Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 44.

⁴⁰ Капнист В. В. Письмо С. С. Уварову о эксаметрах // Чтения в Беседе любителей русского слова. СПб., 1815. Чтение 17. С. 18–42.

⁴¹ Там же. Чтение 18. С. 3–41.

⁴² Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 105.

⁴³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 255.

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 усовершенствовалась <...> от подражания новейшим же: все они, без изъятия, почерпнули красоты свои в единственном и неиссякаемом источнике всего изящного — у греков и римлян».⁴⁴ С. С. Уваров считал даже «точное познание красот древней словесности и языков классических» единственным средством возродить русскую словесность, отягощенную «тяжелыми цепями французского вкуса».⁴⁵ 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».⁴⁶

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.⁴⁷

Представители нового, «исторического» направления в освоении античной поэзии резко критиковали классицистов за модернизацию и русификацию. «Мы, с образом мыслей, нам свойственным, судим народ,

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

⁴⁵ Уваров С. С. Письмо к Николаю Ивановичу Гнедичу о греческом гекзамetre // Чтения в Беседе любителей русского слова. СПб., 1813. Чтение 13. С. 66–68.

⁴⁶ Гнедич Н. И. Рассуждение о причинах, замедляющих успехи нашей словесности // Описание торжественного открытия императорской Публичной библиотеки. СПб., 1814. С. 30.

⁴⁷ Там же. С. 20. Тема эта вскоре стала предметом особого рассуждения. См.: Экономид К. Опыт о родстве языка славяно-русского с греческим. СПб., 1828.

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 приноравливать 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».⁴⁸

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».⁴⁹ По Гнедичу, для того, чтобы наслаждаться древней поэзией, «нужны подготовительные познания».⁵⁰ Сведения этого рода и содержат его «Предисловие» к переводу «Илиады» и статья «О тактике ахейн и троян»,⁵¹ 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.⁵² Гнедич сам претерпел в работе над переводом «Илиады» сложную и мучительную эволюцию от александрийского стиха к гекзаметру.⁵³

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

⁴⁸ Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 311, 310.

⁴⁹ Там же. С. 99.

⁵⁰ Там же. С. 311.

⁵¹ Сын отечества. 1826. Ч. 109. № 20. С. 330–349.

⁵² См. о них: Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964. С. 174–188.

⁵³ Там же. С. 147–156, 174–188, 203–210.

лирики, средствами которой конструирование всесторонней картины бытия народа невозможно. Представление же о духе древних сложилось у нас под воздействием эстетических концепций античной культуры, подчерпнутых 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!..⁵⁴

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.⁵⁵ 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.⁵⁶ 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.

⁵⁴ Майков А. Н. Избр. произв. Л., 1977. С. 99.

⁵⁵ См.: Эмин Н. Подражания древним. СПб., 1795.

⁵⁶ См., например: Пушкин А. С. Стихотворения. СПб., 1826. С. 123–124.

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».⁵⁷ 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».⁵⁸ 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 стихотворений М. Н. Муравьева 1777–1780 гг., в которых призыв Шенье: «И мысли новые в античных строфах выльем»⁵⁹ — 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.⁶⁰ Ему же принадлежит набросок гекзаметрического перевода начальных строк первой эклоги Вергилиевых «Буколик» «Мелибей и Титир».⁶¹ По мнению Л. И. Кулаковой, в атмосферу античной поэзии вводит и гекзаметр оригинальной идиллии Муравьева «Роща» (1777).

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 224.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ 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.

⁶¹ «Ты почиваешь, Титир, под листвию 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 гекзаметра см.: Burgy R. The History of the Russian Hexameter. Connecticut, 1954.

«Уважение к труду, — полагает исследовательница, — связывало “Рощу” с “Трудами и днями” Гесиода, “Георгиками” Вергилия».⁶²

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...⁶³

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.⁶⁴ Муравьев в «Роще» прокладывает дорогу новому поколению поэтов: Гнедичу, Жуковскому, Дельвигу.⁶⁵ Таким же предтечей он стал и в малых жанрах лирики, создав форму антологического «фрагмента». Интерес Муравьева к античной поэзии получает уже качественно иное 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 Тредиаковского употребил элегический дистих. Стихотворение это кажется необычным на фоне лирики того времени.⁶⁶ 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,

⁶² Кулакова А. И. Поэзия М. Н. Муравьева // *Муравьев М. Н. Стихотворения*. С. 25–26.

⁶³ *Муравьев М. Н. Стихотворения*. С. 169–170.

⁶⁴ *Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков*. С. 111.

⁶⁵ Об идиллии в эпоху романтизма см.: *Вацууро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма* // *Русский романтизм*. Л., 1978. С. 118–137.

⁶⁶ Это отметила Н. Д. Кочеткова (*Кочеткова Н. Д. «Осьмнадцатое столетие»* // *Поэтический строй русской лирики*. Л., 1973. С. 26).

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 горацанской оды, строящейся на чередовании «картин» и «рассуждений», хотя имеет точки соприкосновения и с античной элегией:

Урна времен 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 веки своею кровавой струею
С звуками грома течет наше столетье туда...⁶⁷

Применение античного элегического дистиха к современной социально-философской теме в «Осьмнадцатом 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 «Роще» 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».⁶⁸ Кроме названных Кюхельбекером, у Востокова находим и другие древние размеры: ферекратов, гликонеев, асклепиадов. В своих горацанских одах Востоков воспроизводил «определенный порядок и количество слогов», свойственные античным лирическим размерам.⁶⁹

⁶⁷ Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975. С. 180–181.

⁶⁸ Кюхельбекер В. К. Взгляд на нынешнее состояние русской словесности // Вестник Европы. 1817. Ч. 95. С. 156–157.

⁶⁹ Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С.15.

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 спит⁷⁰ —

словно взята из анакреонтической оды Державина.

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

Майска тиха ночь разливала сумрак.
Голос птиц умолк, ветерок прохладный
Веял, златом звезд испещрялось небо,
Рощи дремали⁷¹ —

связано уже с «Сафическими строфами» Радищева:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листьями
Тополы белы.⁷²

Что дало Востокову применение античных размеров, как известно, в общем неприветливо встреченное современниками?⁷³ Поэт так разъ-

⁷⁰ *Востоков А.* Опыты лирические. СПб., 1806. Ч. 2. С. 78.

⁷¹ Там же. С. 36.

⁷² *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».

⁷³ См. об этом: *Востоков А.* Стихотворения. С. 384–385.

яснял 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».⁷⁴

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!».⁷⁵

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 дальних (веру дадите мне!)
Я видел Вакха, песноучителя
Дриада и нимф, и козлоногих
Сатилов, внемлющих ухом острым...⁷⁶

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,⁷⁷ очень точна. Элементы древности, взятые уже

⁷⁴ *Востоков А.* Опыты лирические. Ч. 2. С. 77.

⁷⁵ 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.

⁷⁶ *Востоков А. Х.* Стихотворения. С. 132.

⁷⁷ Письма В. А. Жуковского А. И. Тургеневу. СПб., 1895. С. 50.

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».⁷⁸ «Русская Илиада» Гнедича стала замечательным примером исторического подхода к эпосе древних. «Гнедич, — по словам Пушкина, — освободил музу Гомера от звонких уз французского стихосложения» (V, 254). Аналогичную реформу он произвел и в жанре идиллии («Сиракузянки»)⁷⁹. 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».⁸⁰

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 нор-

⁷⁸ Кюхельбекер В. К. Взгляд на нынешнее состояние русской словесности // Вестник Европы. 1817. № 17–18. С. 157.

⁷⁹ Эту заслугу Гнедича наряду с переводом «Илиады» отметил и Белинский (Полн. собр. соч. Т. 5. С. 254).

⁸⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 254.

мативным (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». ⁸¹ 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 приметами, 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». ⁸²

Воссоздание духа античной культуры и характера античного мироощущения, произведенное Батюшковым в лирике, безусловно, является важной ступенью в становлении историзма. ⁸³ Как в прозе Батюшкова, начиная с «Прогулки по Москве» (1811–1812), прослеживается становление историзма, так и в поэзии его — в тех формах, которые доступны лирике, — наблюдается аналогичное явление. Впервые это происходит в переложениях Батюшкова из Тибулла (1809–1814), ⁸⁴ 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»

⁸¹ 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.

⁸² 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.

⁸³ См.: Петрунина Н. Н. Проза 1800-1810-х годов // История русской литературы. Л., 1981. Т. 2. С. 78–79.

⁸⁴ 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.

(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» (XII, 272–273). Совсем другое дело — переводы Батюшкова из Греческой Антологии, историзм которых опирается на сознание необходимости смотреть на Антологию «глазами древних».⁸⁵

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»,⁸⁶ — полагал он. 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».⁸⁷ 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» (XI, 36). 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».⁸⁸

П. Н. Сакулин различал две основные разновидности русского неоклассицизма. По мнению исследователя, нанося удар по классицизму

⁸⁵ О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 10. Брошюра была подготовлена К. Н. Батюшковым совместно с С. С. Уваровым.

⁸⁶ Батюшков К. Н. Мысли о литературе // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Ред. И. М. Семенко. М., 1977. С. 423.

⁸⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 244.

⁸⁸ Там же.

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.⁸⁹

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».⁹⁰

На старой платформе традиционного подхода к античности, несмотря на наполнение новым содержанием ряда положений классицизма,⁹¹ в сущности, остался и Мерзляков. В своих «Подражаниях древним греческим и латинским стихотворцам»⁹² 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 сближать его с Востоковым и Гнедичем.⁹³

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

⁸⁹ Сакулин П. Н. Литературные течения в Александровскую эпоху. С. 87–91.

⁹⁰ Максимович А. Я. Озеров // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 5. С. 174.

⁹¹ См. об этом: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 38–50.

⁹² 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.

⁹³ Лотман Ю. М. А. Ф. Мерзляков как поэт. С. 44.

и народная. Неоклассицизм, следовательно, был одним из направлений, по которым шло утверждение романтизма в русской литературе.⁹⁴

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 Белинского⁹⁵). 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.

⁹⁴ 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.

⁹⁵ 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».⁹⁶

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 антологий⁹⁷ 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, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений» (СПб., 1827).⁹⁸

⁹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 230.

⁹⁷ Nouvelle Anthologie française, ou Choix des épigrammes et madrigaux, de tous les poètes françois depuis Marot jusqu'à ce jour. Paris, 1769. Т. 1–2; Anthologie française, 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, аполги и некоторые другие мелкие стихотворения» (СПб., 1828).

⁹⁸ Значительная часть этих стихотворений (около 95 из 270) переведена из «Французской Антологии» 1816 г. (см.: Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине // Пушкин и его современника. Пг., 1917. Вып. 27. С. 56–62). Нетрудно заметить, что «Опыты» Илличевского воспроизводят и жанровый состав этой «Антологии».

Новейшее направление в поэзии полагало антологическими лишь стихи в духе Греческой Антологии, т. е. эпиграфические 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.⁹⁹ Имея в виду эту трансформацию понятия, Белинский и писал, что «“Римские элегии” Гете явно есть то, что у нас в прошлом веке называлось *легкою 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».¹⁰⁰

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».¹⁰¹ 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...».¹⁰²

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 Сума-

⁹⁹ 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).

¹⁰⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 248, 250.

¹⁰¹ Там же. С.249.

¹⁰² Там же. С.257.

роков. Что касается до последнего — мы, не желая говорить о пустяках, умолчим о его антологических стихотворениях. Ломоносов написал в антологическом роде пьесу “Мокрый Амур”,¹⁰³ 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».¹⁰⁴

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,¹⁰⁵ пробуждается в конце XVIII – начале XIX в. Французские и немецкие издания Антологии, и прежде всего «Analecta» Ф. Брунка,¹⁰⁶

¹⁰³ Белинский назвал так стихотворение Ломоносова «Ночную темнотою покрылись небеса. (Из Анакреона)» (Полн. собр. соч. Т. 8. С. 808. — *Примеч. комментаторов*).

¹⁰⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 251.

¹⁰⁵ 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»).

¹⁰⁶ Analecta veterum poetarum graecorum Philippi Brunchii. Paris. 1772–1776. Т. I–III.

«Греческая Антология» Ф. Якобса,¹⁰⁷ «Цветы из Греческой Антологии» И.-Г. Гердера,¹⁰⁸ 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 подражания 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.¹⁰⁹ 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,¹¹⁰ а И. И. Пущин перевел фрагмент Лагарпова «Лицея» об эпиграмме и надписи у древних, где вольтеровские подражания в переводах Дмитриева, Батюшкова, Илличевского и Пушкина приводились в качестве примеров.¹¹¹

Переводы из Антологии в России долгое время делались с французского и уж во всяком случае в манере «острой» эпиграммы. 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.¹¹²

Французская традиция в подходе к Антологии в русской поэзии нашла свое законченное выражение в переводах вольтеровских подража-

¹⁰⁷ *Anthologia Graeca / Curavit Fr. Jacobs. Lipsiae, 1813–1817. Т. I–III.*

¹⁰⁸ *Herders Blumen ausdergriechischen Anthologie // Zerslreute Blätter. Erste Sammlung. Gotha, 1785.*

¹⁰⁹ См. «Некоторые эпиграммы, от древних нам оставшиеся» Бутырского (Лицей. Периодическое издание Ивана Мартынова на 1806 год. СПб., 1806. Ч. 2, кн. 3. С. 17), «Лаиса при посвящении своего зеркала Венере. (Из Анфологии)» (Благонамеренный. 1820. Ч. 10. С. 375) и «Опыты в антологическом роде» А. Илличевского (СПб., 1827. С. 111).

¹¹⁰ 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.*

¹¹¹ Об эпиграмме и надписи у древних // *Вестник Европы. 1814. № 18. С. 115–119.*

¹¹² 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).

ний Греческой Антологии, выполненных И. И. Дмитриевым, — «К Венериной статуе. Из Антологии» и «Эпиграмма. Из Антологии» («Леандр, в последний раз возникнув из валов»)¹¹³ Белинский отмечал, что в них «нет ни признака пластичности», свойственной Антологии.¹¹⁴ Но это и естественно: ведь Дмитриев переводил не поэтов Антологии, а Вольтера, в подражаниях которого не сохраняется характер греческих эпиграмм.

Стихотворение Дмитриева «К Венериной статуе» (1797), перевод «Sur une statue de Vénus» Вольтера, восходит в конечном счете к эпиграмме Платона на «Афродиту» Праксителя (AP, XVI, 160)¹¹⁵ или же к эпиграмме неизвестного автора на тот же сюжет (AP, 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?¹¹⁶

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,

¹¹³ 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 эпиграммы Вольтера «Qui que tu sois, voici ton maître» («Inscription pour une statue de l'Amour dans les jardins de Maisons»). Ошибочно полагая эту эпиграмму переводом 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).

¹¹⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 25.

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. С. 327.

Достойнейший царя богов;
Иль Фидий, чтоб черты представить
Имущего перун в руках
Сам был на небесах.¹¹⁷

Принадлежность этих экфрастических¹¹⁸ 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».¹¹⁹ 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»

¹¹⁷ 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. Р. 15. В свою очередь, французский оригинал этого стихотворения Дмитриева восходит к греческой эпиграмме Филиппа Феесалоникского на Фидиева «Зевса» (AP, XVI, 81). Впоследствии она была переведена В. С. Печериным:

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.

¹¹⁸ Экфрастическая разновидность эпиграмм Греческой Антологии (экфрасис — детализированное описание) представляла собой поэтическое изображение различных произведений искусств.

¹¹⁹ Грибушин И. И. Антологические эпиграммы И. И. Дмитриева // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5. С. 17.

(1803) представляет собой распространение эпиграммы неизвестного греческого автора (АР, IX, 108).¹²⁰ 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». ¹²¹ Не случайно и сам Батюшков также начал с перевода вольтеровского подражания Антологии «*Sur les sacrifices à Hércule*». ¹²²

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». ¹²³ 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. ¹²⁴ 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». ¹²⁵ Однако сама форма антологической эпиграммы была для Державина неорганична. ¹²⁶ Так, переводя

¹²⁰ Там же. С. 18–19.

¹²¹ 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.

¹²² *Батюшков К. Н.* Из Антологии (Сот меда с молоком...) // Вестник Европы. 1810. Ч. 52. № 14. С. 124.

¹²³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 231.

¹²⁴ Там же. С. 251.

¹²⁵ Там же. Т. 7. С. 117.

¹²⁶ Ср. точку зрения И. И. Грибушина: «Жанровая специфика оригиналов Державина, в сущности, еще не осознана: по особенностям стиха и стилистике они вполне включены в его анакреонтику» (*Грибушин И. И.* Из истории русской антологической эпиграммы //

эпиграмму Платона на Эроса, спящего в роще (АР, XVI, 210), он соединил с ней начало 30-й оды Анакреона¹²⁷ и прибавил моралистическую концовку («Спящий Эрот», 1795):

В рощу Грации вбежали
И, нашед Эроса 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.¹²⁸

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...¹²⁹

Не случайно в «Рассуждении о лирической поэзии», в составе которого «Оковы» были впервые напечатаны, это стихотворение приведено как пример «вкуса в простом слогѣ».¹³⁰ Характерно, что и здесь Державин не смог остаться в пределах эпиграммы. Если у Силенциария в конце сказано: «Теперь меня несчастного влекут волоском: куда потянет по-

Проблемы литературных жанров. Томск, 1935. С. 45–48).

¹²⁷Связь с этой одой державинского «Спящего Эроса» отметил еще В. С. Печерин (Из Греческой Анфологии // Комета Белы 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 храненье Красоты.

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

¹²⁸Державин Г. Р. Соч. Т. 1. С. 681.

¹²⁹Там же. Т. 3. С. 6–7.

¹³⁰Чтения в Беседе любителей российского слова. 1811. Кн. 2. № 1. С. 103.

велительница, 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.¹³¹

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,¹³² а также ее «анакреонтический» размер:

Геркулес пришел Данаю
Мимоходом навестить:
Я, сказал, тобой пылаю
(Он хотел с ней пошутить).¹³³

В анакреонтической манере написаны также миниатюры «Крезов Эрот» (1796), «Стрелок» (1799), «Пеночка» (1799), «Рождение любви»

¹³¹ Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 7.

¹³² 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*).

¹³³ Державин Г. Р. Соч. Т. 2. С. 179.

(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 меда и спрятал его в уста красавицы Хлои, отчего они и жалят и услаждают, — по словам самого Державина, переведено из Антологии.¹³⁴ 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 меда; поцелуй же горче пчелиного жала».¹³⁵ 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».¹³⁶ 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»,¹³⁷ позднейшей его «стилизации в духе рококо, в художественной манере поэзии “французского стиля”».¹³⁸

«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 «такие, на которые бы Грации желали накинуть покров».¹³⁹ Будучи чисто полемическим по содержанию, оно тем не менее облечено в пластическую форму. Поэтическое обращение к Грациям имеет уже почти чисто антологическую концовку, несколько нарушаемую только стилистической пестротой текста:

¹³⁴ Там же. Т. 3. С. 721.

¹³⁵ Там же. Т. 2. С. 551.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Там же. С. 618.

¹³⁸ Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1982. С. 67.

¹³⁹ Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 8 (примеч.).

Но вы, зрю, — всякая вслед прабабы идет,
Сквозною дымкою те песенки закрыли
И улыбнулись на запрещенный плод.¹⁴⁰

Наиболее выдержан в духе антологического стихотворения державинский «Горючий ключ» (1797), перевод эпиграммы Мариана Схоластика (AP, 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».¹⁴¹ 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.¹⁴²

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

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.
(III, 231)¹⁴³

Мысль Державина о том, что «французский язык не может иметь той силы в коротких изъяснениях, как греческий, но русским доказывается противное»,¹⁴⁴ отражала изменение ориентации русских поэтов в малых жанрах лирической поэзии. Если Дмитриев ориентировался на Вольтера

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ 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.

¹⁴² Державин Г. Р. Соч. Т. 2. С. 130.

¹⁴³ 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).

¹⁴⁴ Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 722.

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».¹⁴⁵ 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».¹⁴⁶ Позднее, имея в виду, очевидно, прежде всего анакреонтику Державина, Н. Ф. Остолопов писал, что «краткость, приятность и некоторая небрежность суть правила анакреонтической поэзии».¹⁴⁷

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.

3

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:

¹⁴⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 248.

¹⁴⁶ Державин Г. Р. Соч. Т. 3. С. 722.

¹⁴⁷ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 23.

Но мои незвонки струны
 Не хотят бряцати песни,
 Песни громки и высоки,
 А хотят гласить природу,
 Обновившуюсь весною...¹⁴⁸

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 ощущения». 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.¹⁴⁹

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

Иль жребий от меня мой будет похищен?..
 Любовь! я не умру, тобой не насыщен.¹⁵⁰

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

Жила с невинностью — живешь, конечно, с богом.¹⁵¹

¹⁴⁸ 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).

¹⁴⁹ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 195.

¹⁵⁰ Там же. С. 176.

¹⁵¹ Там же. С. 236.

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».¹⁵² Ср. строки в «Общественных стихах»:

Доратом быть! какое заблужденье
Творить стишки, сияючи умом.¹⁵³

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?¹⁵⁴

и противопоставляет этому иную позицию:

Мы этих не имеем
Болтанья и шпынства:
Робчае испускать слова мы остры смеем...¹⁵⁵

Альбомные стихи — правда, без этих «болтанья и шпынства» — Муравьев тем не менее писал до конца жизни.¹⁵⁶ 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 «Искуства красотой ты зришь меня прелыщенна», далекие от «легкой поэзии», проникнутые философскими размышлениями о красоте, творчестве. В стихотворении «В горящей юности любви волнованье» (1778) вновь

¹⁵² *Муравьев М. Н. Эмилиевы письма // Муравьев М. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1819. Ч. 1. С. 193.*

¹⁵³ *Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 212.*

¹⁵⁴ Там же. С. 219.

¹⁵⁵ Там же. С. 220.

¹⁵⁶ См.: *Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 157–171.*

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.¹⁵⁷ «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.¹⁵⁸

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.

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ *Муравьев М. Н.* Стихотворения. С. 202.

В востоке злато разлиянно,
И вещество благоуханно
Льетса в воздух со цветов.¹⁵⁹

В «Утре» Муравьеву удастся 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,¹⁶⁰ 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...¹⁶¹

К антологической традиции близок и недатированный отрывок Муравьева «Мои стихи, мой друг, — осенние листы». 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.¹⁶² Ничего «древнего» в пьесе нет, но «наивный» характер, размер, «отрывочность» сближают ее с антологическими сти-

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ 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.

¹⁶¹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 133.

¹⁶² «Удивительно хорошо идет к антологическим стихотворениям шестистопный ямб, — писал Белинский, — его плавно перекатывающиеся, мягко переливающиеся полустипиши 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).

хотворениями 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».¹⁶³

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 изображение свежем, / Что живописцы вы, почувствуйте с Коррежем»; «И вещество благоуханно / Лиется в воздух со цветов».¹⁶⁴

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 согласье...¹⁶⁵

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.

4

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

¹⁶³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 258–259.

¹⁶⁴ Ср. у Пушкина: «И ласковых имен младенческая нежность» («Дориде» — перевод стиха Шенье «Et des noms caressans la molesse infantine»); у Батюшкова: «И в осень дней твоих не погасает пламень, Текущий с жизнью в крови» («Тебе ль оплакивать утрату юных дней?..»).

¹⁶⁵ Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 133.

эпиграммы в своих переводах иноязычных произведений этого рода и дал наиболее ранние ее оригинальные образцы.

В своем эпиграмматическом творчестве Востоков впервые после Третьяковского и Радищева обратился к элегическому дистиху, размеру, которым написана бóльшая 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, Катулла, Марциала, в Антологии и пр.)». ¹⁶⁶ Показательна рекомендация Востокова избегать пиррихий на месте хореев, «если желаешь, чтоб стих был полновзвучнее и чрез то сходнее с экзаметром древних, у коих оный состоял из спондеев и дактилей». ¹⁶⁷

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 эпитафию 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», ¹⁶⁸ немалое значение имела, конечно, немецкая традиция освоения Антологии. 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. ¹⁶⁹ 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, Наденька левым не может;
Впрочем, пленяют они оба пригожеством своим.
Ваня, голубчик! отдай-ка сестрице глаз свой здоровый:
Будет Венерой она, — будешь Амуром слепым!¹⁷⁰

¹⁶⁶ Востоков А. Опыты лирические. СПб., 1806. Ч. 2. С. 22.

¹⁶⁷ Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 60.

¹⁶⁸ Кюхельбекер В. К. Взгляд на нынешнее состояние русской словесности // Вестник Европы. 1817. Ч. 95. С. 156–157.

¹⁶⁹ Востоков А. Опыты лирические. Ч. 2. С. 45.

¹⁷⁰ Востоков А. Х. Стихотворения. М., 1935. С. 296.

Другая пьеса, «К возлюбленной. Эпиграмма из Антологии», как удалось установить, восходит к Греческой Антологии (AP, V, 135 — неизвестного автора). Впрочем, Востоков пользовался немецким переложением ее, выполненным Гердером (II, 26).¹⁷¹ 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 (AP, XVI, 388). В свою очередь эта эпиграмма восходит, по-видимому, к 49-й оде из сборника анакреонтейи. Отсюда анакреонтический характер стихотворения Востокова, также русифицированного:

Леля, мастер превращаться,
Некогда над алой розой
Мотыльком летал...¹⁷²

Отличительной особенностью некоторых антологических эпиграмм Востокова является «простонародный» язык, связанный с его представлением о фольклорной природе античной поэзии.¹⁷³ 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.

¹⁷¹ J.G. Herders Blumen aus der griechischen Anthologie // *Herder J.-G. Sämmtliche Werke*. Berlin, 1882. Bd. 26. S. 25.

¹⁷² Востоков А. Х. Стихотворения. С. 228.

¹⁷³ 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.¹⁷⁴ 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!»).¹⁷⁵ Обращение разных писателей к одним и тем же эпиграммам объясняется, впрочем, просто. Причина его — в широкой популярности цикла стихотворений Вольтера «*Épigrammes 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».¹⁷⁶ 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» эпиграмма безоговорочно торжествует над «наивной», ма-

¹⁷⁴ 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.

¹⁷⁵ 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 (AP, VI, 1). Однако очевидно, что все переводы осуществлены с французского подражания Вольтера «*Sur Lais qui remit son miroir dans le temple de Vénus*».

¹⁷⁶ 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).

дригал 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»)¹⁷⁷. Оригиналом его является вольтеровское подражание Греческой Антологии «*Sur les sacrifices à Hercule*», восходящее в свою очередь к Антипатру Фессалоникскому (AP, 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 Маин сын к тебе навеки благосклонен!
Алкид не так-то скромн...¹⁷⁸

Ср. у Вольтера:

Un peu de miel, un peu de lait,
Rendent Mercure favorable:
Hercule est bien plus cher, il est
bien moins traitable.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Вестник Европы. 1810. Ч. 52. № 14. С. 124.

¹⁷⁸ 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...

(Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 83; первоначально Московский телеграф. 1828. № 1. С. 46).

¹⁷⁹ *Voltaire*. Epigrammes imitées de l'Anthologie grecque / Contes, satires, épîtres, poésies diverses, odes, stances, poésie mêlée, traductions et imitations. Paris, 1842. P. 464–466.

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».¹⁸⁰

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 «Λ-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 Ан-

¹⁸⁰ 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 (AP, IX, 458).

тологии 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.¹⁸¹ 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».¹⁸² 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».¹⁸³

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».¹⁸⁴ Антологическими элегиями могут быть названы также стихотворения «В обители ничтожества унылой», «Где слава, где краса, источник зол твоих?», «Увы! глаза, потухшие в слезах».¹⁸⁵ Последнее, кстати, чрезвычайно близко к «Выздоровлению» Батюшкова,

¹⁸¹ *Analecta veterum poetarum graecorum Philippi Brunchii*. Paris, 1772–1776. Т. 1–3; *Anthologia Graeca* / Curavit Fr. Jacobs. Lipsiae, 1813–1817. Т. 1–3.

¹⁸² О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 11, 2.

¹⁸³ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 239.

¹⁸⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 5. С. 255.

¹⁸⁵ 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*).

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:¹⁸⁶

1. «В обители ничтожества унылой» — Мелеагр (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 (AP, IX, 231);
5. «Где слава, где краса, источник зол твоих?» — Антипатра Сидонского (AP, IX, 151);
6. «“Куда, красавица?” — “За делом, не узнаешь!..”» — неизвестного автора (AP, V, 101);
7. «Сокроем навсегда от зависти людей» — Павла Силенциария (AP, V, 219);
8. «В Лаисе нравится улыбка на устах» — Павла Силенциария (AP, V, 250);
9. «Тебе ль оплакивать утрату юных дней» — Павла Силенциария (AP, V, 258);
10. «Увы, глаза, потухшие в слезах» — Павла Силенциария (AP, V, 264);

¹⁸⁶ 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).

- 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,¹⁸⁷

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,

¹⁸⁷ Греческая эпиграмма. М., 1960 (перевод Л. В. Блуменау).

Ornemens d'Aglaé, debris de sa parure,
Témoins du doux sommeil et de la volupté.¹⁸⁸

(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 удается 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...¹⁸⁹

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 привносил 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!..¹⁹⁰

У Уварова:

Dans le séjour des morts reçois ma triste offrande:
Ces soupirs douloureux, ces regrets superflus.¹⁹¹

(В жилище мертвых прими мое скорбное приношение:
Эти тягостные вздохи, эти напрасные сожаления.)

¹⁸⁸ О Греческой Антологии. С. 20.

¹⁸⁹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 230.

¹⁹⁰ Там же. С. 229.

¹⁹¹ О Греческой Антологии. С.16.

По справедливому суждению В. В. Виноградова, «пластические образы Батюшкова отличаются вместе с тем какой-то кинетической выразительностью».¹⁹²

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 Гедилы Уваров истолковал как «“картину без фигур” (tableau de genre), где поэт, как живописец, изображает некоторые мелкие подробности, но изображает их мастерскою кистью <...> Поэт входит в великолепный чертог, видит остатки пиршества, осушенные чаши, догорающие светильники, разбросанные одежды и цветы; повсюду следы веселия роскоши; кругом глубокое молчание».¹⁹³ В соответствии с этим французский перевод строится как обращение к «роскошным уборам» (vêtemens somptueux), «свидетелям сладкого сна и наслаждения» (témoins du doux sommeil et de la volupté). Однако в действительности у Гедилы Аглаоника приносит свои одежды Киприде как «дар девичьей страсти».¹⁹⁴ 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», «возбраненная».

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.¹⁹⁵

¹⁹² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 186.

¹⁹³ О Греческой Антологии. С. 22–23.

¹⁹⁴ В современном переводе стихотворение так и озаглавлено: «Приношение Киприде» (Греческая эпиграмма. С.103).

¹⁹⁵ 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

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».¹⁹⁶

Увлечение Батюшкова в конце его творческого пути «антологическим родом» поэзии было настолько велико, что в эту форму он облек даже перевод и «Неистового Роланда» («Подражание Ариосту»)¹⁹⁷ Переведа четыре стиха поэмы, Батюшков закончил пьесу двумя оригинальными строками:

Но ветер сладостный, но рощи 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.

конъектуры см. в моей заметке «Об одном антологическом стихотворении Батюшкова» (Русская литература. 1982. № 3. С. 203–204).

¹⁹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 5. С. 255.

¹⁹⁷ «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).

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»¹⁹⁸ они связаны в конечном счете с поэтическими афоризмами «Гулистана» Саади. Подражания же Греческой Антологии представляют собойвольные переводы соответственно 36-й эпиграммы третьей книги «Das Gute des Lebens» и 40-й эпиграммы пятой книги гердеровских «Цветов» «Die Schiffahrt des Lebens».¹⁹⁹ 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 (AP, X, 123) и Павла Силенциария (AP, 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) эпigramму раннехристианского поэта VI в. н. э. Павла Силенциария, из которого ранее Батюшков перевел шесть любовных эпigramм 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 Петrarком, нежели с пламенной Сафою».

¹⁹⁸ J.-G. Herders Blumen aus der morgenländischen Dichtern. Das Rosental // J.-G. Herders Sämtliche Werke. Wien, 1818. Bd. 10.

¹⁹⁹ J.-G. Herders Blumen aus der Griechischen Anthologie // J.-G. Herders Sämtliche Werke. Wien, 1818. Bd. 9. Источники установлены в докладе А. А. Карпова на «Апрельских чтениях» 1982 г. кафедры русской литературы филологического факультета ЛГУ.

В эпиграмме Павла Силенциария, отозвавшейся в батюшковском стихотворении «О смертный! хочешь ли безбедно перейти», речь идет о необходимости смирения и мужества. Свободно развивая эту тему, Батюшков использует привычные для него гораццианские образы: стихотворение его в известной мере связано с известной одой Горация к Лицинию Мурене (кн. II, ода 10).²⁰⁰ При этом он очевидным образом опирается на доступный ему перевод этой оды Горация Востоковым. Ср. у Батюшкова:

Не буди гора: и в ветер попутный опусти
Свой парус, счастием надменный —

и у Востокова:

Будь тверд в напасти, безбоязнен;
Но также, если ветер приятен
Вздул тугу паруса твои,
Благоразумно их сбери.²⁰¹

Внимание Батюшкова 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 Батюшковым.²⁰² 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.²⁰³ 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

²⁰⁰ 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).

²⁰¹ *Востоков А. Х. Стихотворения. Л., 1935. С. 287.*

²⁰² См.: *Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 70.*

²⁰³ *Полярная звезда на 1825 год. СПб., 1825. С. 279.*

в разных циклах. Батюшков же свободно смешивал те и другие. Впрочем, «западно-восточный синтез» у Батюшкова не был столь ярко выраженным, как у Гёдера: ведь если последний перекладывал поэтические афоризмы Саади и других восточных поэтов элегическим дистихом, то Батюшков использовал для этого разноstopный ямб, размер достаточно нейтральный.²⁰⁴

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.²⁰⁵

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

²⁰⁴ 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*).

²⁰⁵ 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.

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 стремлении»), «Царскосельскому 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»,²⁰⁶ 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».²⁰⁷

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 источ-

²⁰⁶ Библиотека для чтения. 1834. Т. 11. С. 18.

²⁰⁷ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 39.

никах стихотворения, но длительное его обсуждение привело главным образом к одному выводу: «Какое-либо “изречение” Мельхиседека — священнослужителя, упоминаемого в Библии, — неизвестно».²⁰⁸

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 послании 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...».²⁰⁹ Для полноты картины необходимо указать также на упоминание Мельхиседека в 109-м псалме.²¹⁰

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», приписываемым 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»:²¹¹

²⁰⁸ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 576.

²⁰⁹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М; Л., 1964. С. 332.

²¹⁰ Отмечено в докладе П. Паламарчука, прочитанном на научной конференции в Вологде в июне 1987 г., посвященной 200-летию со дня рождения К. Н. Батюшкова.

²¹¹ Отмечено Н. В. Фридманом в его книге «Поэзия Батюшкова» (М., 1971. С. 250).

Родится человек лет несколько процветать,
Потом скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнестъ.

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.²¹²

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».²¹³

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. Разумеется, выбор формы мог и не иметь какой-либо внешней причины, а был предопределен 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 вв. до н. э. Паллада (AP, X, 58 и 84):

²¹² Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 142.

²¹³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 577.

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.²¹⁴

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

Nacket 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.²¹⁵

(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 рождается человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.²¹⁶

²¹⁴ Греческая эпиграмма. М., 1960. С. 273.

²¹⁵ J.-G. Herders Sämtliche Werke. Berlin, 1882. Bd 26. S. 43, 116. За помощь в переводе гердеровских эпиграмм благодарю Г. А. Тиме.

²¹⁶ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 240.

Приведенные выше стихи Гердера, представляющие собой ясное варьирование мотивов Экклезиаста, обнаруживают безусловную бóльшую близость к Батюшкову одновременным соединением мотивов наготы человека при рождении и смерти (у Батюшкова — мотив рабства), слез как неперменной 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 вышеприведенными 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,²¹⁷ и что, по свидетельству Н. А. Мельгунова, зимой 1821/22 г. в Дрездене он перевел отрывок из трагедии Шиллера «Мессинская невеста».²¹⁸

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.

²¹⁷ См.: Майков Л. Н. К. Н. Батюшков. Жизнь и творчество. М., 1895. С. 15.

²¹⁸ См.: Кениг Г. Очерки русской литературы. Пб., 1862. С. 94–95.

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 Антологии». Наибольший интерес к антологической пьесе проявляли карамзинисты, «выдвигавшие на первый план интимно-психологическую лирику и потому предпочитавшие “малые жанры”». ²¹⁹ Эту форму в различных ее модификациях использовали такие поэты, как Пушкин, ²²⁰ П. А. Вяземский, П. А. Плетнев, Е. А. Баратынский, Д. П. Ознобишин, В. И. Туманский, Ф. Н. Глинка, М. Ю. Лермонтов ²²¹ 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. ²²² Таким образом, на традицию антологической поэзии Батюшкова вскоре наложилось влияние «фрагментов» Шенье.

Взросший в начале 1820-х годов интерес к «антологическому роду» поэзии выразился также в появлении первой критической статьи,

²¹⁹ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. С. 235.

²²⁰ См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним» (Пушкин и Батюшков). С. 28.

²²¹ См.: Вацууро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46–50.

²²² Об интересе к Шенье в России см.: Stremouchov D. André Chénier en Russie // Revue de littérature comparée. Paris, 1957. Т. 131. P. 529–549.

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».²²³ Таким образом, уже в самом определении антологической поэзии содержались романтические и даже с сентименталистским налетом («нежность чувства») признаки. Это не случайно: «пламенное воображение» и «глубокую чувствительность» находил у поэтов Антологии и С. С. Уваров.²²⁴ 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».²²⁵ 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.

²²³ Плетнев П. А. Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 54.

²²⁴ О Греческой Антологии. С. 19–20.

²²⁵ Плетнев П. А. Соч. и переписка. Т. 1. С. 54–55.

Специально в статье «Два антологические стихотворения» анализировались пушкинская «Муза» и стихотворение 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».²²⁶

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 песню 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.²²⁷

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 в своих антологических пьесах. В то же время антологическим стихотворениям Вяземского присущ

²²⁶ Там же. С. 60.

²²⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 3. С. 200.

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.²²⁸

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».²²⁹

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.²³⁰ 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,²³¹ А. А. Дельвиг сопроводил его антологической эпиграммой собственного сочине-

²²⁸ Там же. Т. 4. С. 197.

²²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 259.

²³⁰ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 332.

²³¹ 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. Т. 1–3.*

ния, которая так и названа — «Ф. Н. Глинке. (Присылая ему Греческую Антологию)»:

Вот певцу Антология, легких харит украшенье,
Греческих свежих певцов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским Каменам
Неувядаемые в Хроновом царстве венки.²³²

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.,²³³ являются соответственно вольным переводом из Агафия (АР, V, 297) и, возможно, амплификацией дистиха Лукиана (АР, XI, 294).²³⁴ 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 сравнению с оригиналами. Вслед за Батюшковым Глинка пишет шестистопным ямбом, который в одной из пьес («Греческие девицы к юношам») перемежается четырехстопным:

Счастливыц юноши, он ваш, сей пышный мир!
Все вам — венки и ласки славы!

²³² Дельвиг А.А. Соч. Л., 1986. С.149.

²³³ 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.

²³⁴ По мнению И. И. Грибушина, стихотворение «К недостойному бессмертия» «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.

И молодая жизнь для вас на шумный пир
Сзывает игры и забавы...²³⁵

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...²³⁶

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.²³⁷ Таковы, например, переводы стихотворения Гете «Могила Анакреона», принадлежащие перу И. Покровского и М. Дмитриева, перевод эпиграммы «Уединение», выполненный М. Дмитриевым.²³⁸ 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.

²³⁵ Глинка Ф. Н. Избр. произв. Л., 1957. С. 203 (первоначально: Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 11. С. 206).

²³⁶ Там же. С. 204 (первоначально: Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 11. С. 267).

²³⁷ См.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 93.

²³⁸ Покровский И. Могила Анакреона. (Из Гете) // Благонамеренный. 1819. Ч. 7, № 16. С. 207; Дмитриев М. 1) Гробница Анакреона // Вестник Европы. 1824. № 7. С. 190; 2) Уединение // Там же. С. 117.

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».²³⁹ Переводы Ознобишина напечатаны параллельно с греческим текстом, но отличаются большой свободой, некоторые из них распространены. Источники шести стихотворений «Гинекиона» были установлены ранее.²⁴⁰ 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 золотым дождем») — Басса (АР, V, 125);
10. «Каллистя» («Явись двурога 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,

²³⁹ Ознобишин Д. П. Гинекион. СПб., 1830. С. 37.

²⁴⁰ См.: Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 685–686 (примеч. В. С. Киселева-Сергенина).

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 «Гинекиона» за несоблюдение «меры подлинника».²⁴¹ 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;²⁴² 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,
Костью и пеплом станем мы.²⁴³

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...»,²⁴⁴ оригинал которой, как и других стихотворений, приводится в брошюре параллельно с переводом, Ознобишин превращает в пламенную элегию из 18 стихов:

²⁴¹ 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).

²⁴² 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).

²⁴³ Ознобишин Д. П. Гинекион. С. 13.

²⁴⁴ Греческая эпиграмма. С. 342 (перевод Л. В. Блуменау).

Нет, нет! тот не был воспален
Высокой, истинною страстью,
Кто, резвою красавицей пленен,
Невольно взором увлечен
Он был к живому сладострастью...²⁴⁵

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.²⁴⁶ 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 Аристоклиду Родосскому (III в. до н. э.) (AR, 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 «Гинекиона» 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»)²⁴⁷ Все они восходят к Мелеагру (соответственно AR, 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).

²⁴⁵ Ознобишин Д. П. Гинекион. С. 20. См. также: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 76–78.

²⁴⁶ ИРЛИ. Ф. 213. № 63.

²⁴⁷ 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)

К Антологии, как указывает и сам автор, восходит также стихотворение Ознобишина «Приношение» («Богини кроткие, о Свада и Пафия»)²⁴⁸. 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*».²⁴⁹ 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)»,²⁵⁰ 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».²⁵¹

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 Ознобишину, 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».²⁵²

²⁴⁸ Невский альманах на 1827 год. СПб., 1826. С.70.

²⁴⁹ Ознобишин Д. П. 1) Потерянные поцелуи (из Шенье) // Урания на 1826 год. С. 82; Неера (из Шенье) // Северная лира на 1827 год. М., 1827. С.111. Ср.: *Chénier A. Oeuvres complètes*. Paris, 1819. P. 69, 22.

²⁵⁰ Северные цветы на 1827 год. СПб., 1826. С. 321.

²⁵¹ Ознобишин Д. П. Пустыня Канду. Из Брама-Пураны, древнего эпического стихотворения индийцев // ИРЛИ. Ф.213. № 26. Л.3.

²⁵² Дельвиг А. А. «Гинекион» // Литературная газета. 1830. № 41. 20 июля. С.40.

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)²⁵³ и «Пана» (1829). «Заблуждение Купидона» (1828), как справедливо отметил Ю. П. Суздальский, это пьеса в анакреонтической манере; в стихотворении «Пир» (1829) варьируются горацянские мотивы.²⁵⁴ 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 стихотворения Лермонтова продолжают традиции Батюшкова Пушкина; не случайно большинство из них тяготеет к элегии.²⁵⁵

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.²⁵⁶

²⁵³ 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).

²⁵⁴ См.: Суздальский Ю. П. Античные литературы // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 34. Собственно к Антологии возводили 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 (AP, V, 146).

²⁵⁵ См.: Вацууро 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.

²⁵⁶ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. Л., 1979. Т. 1. С. 45.

что близко не только к пушкинской «Музе»,²⁵⁷ 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.²⁵⁸

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.

6

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.²⁵⁹ 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 роэ́sie 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»:

²⁵⁷ См.: Чистова И. С. «Пан» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 624.

²⁵⁸ См.: Вольперт Л. И. Шенье // Лермонтовская энциклопедия. С. 624.

²⁵⁹ См.: Гофман М. А. Поэзия Баратынского. Историко-литературный этюд. Пг., 1915. С. 7.

Душ холодных упованье,
Неприятный ручей,
Чье докучное журчанье,
Усыпляет Элизей!..²⁶⁰

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.²⁶¹

По-настоящему как антологический поэт Баратынский 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».²⁶² Не исключено, что общий заголовок этим стихотворениям был дан Дельвигом, получившим их от Баратынского в Москве осенью 1828 г.²⁶³ 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».²⁶⁴ 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».²⁶⁵ Помещая после десятилетнего перерыва новую серию своих антологических пьес в плетневском «Современнике», пытавшемся продолжать традиции

²⁶⁰ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1951. С.91.

²⁶¹ Там же. С. 125.

²⁶² Северные цветы на 1829 год. СПб., 1829. С. 170–172.

²⁶³ См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига – Пушкина. М., 1978. С. 140–141.

²⁶⁴ Киреевский И. В. Обзорение русской словесности 1829 года // Киреевский И. В. Избр. статьи. М., 1984. С. 53.

²⁶⁵ Современник. 1839. Т. 15. № 3. С. 157.

писателей пушкинского круга, поэт мог вкладывать в это особый смысл. Наконец, последняя подборка «Антологических стихотворений» Баратынского появилась в том же «Современнике» в следующем году,²⁶⁶ причем две его пьесы — «Мудрецу» и «Все мысль да мысль!..» — объединены этим общим заглавием вместе с двумя стихотворениями других авторов — мадригалом и эпитафией. 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 антологические 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 им 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»²⁶⁷ (в этом смысле его антологические пьесы связаны с апологами и моралите французских антологий). С другой стороны, черты эти отличают 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

²⁶⁶ Там же. 1840. Т. 18. № 2. С. 253–254.

²⁶⁷ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 285.

разума перед загадкой жизни, в сущности, варьирует тему, заданную началом дельвиговской эпиграммы «Мы»:

Бедные мы! что наш ум? сквозь туман озаряющий факел
Бурей гонимый наш челн по морю бедствий и слез...²⁶⁸

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),²⁶⁹ и стихотворение «Под бурю 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 отделки всегда скрывает в них сердечную мысль, глубоко и, заботливо обдуманную».²⁷⁰ «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

²⁶⁸ Там же. С. 55.

²⁶⁹ См.: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 131.

²⁷⁰ Киреевский И. В. Избр. статьи. С. 199.

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.²⁷¹

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.²⁷² Вот, например, стихотворение «Милой деве» (1822), яркий образец антологического творчества этого примечательного поэта пушкинской плеяды:

Другим судьба послала милый дар
 Пленять твой ум, пленять твое бесстрастье,
 Угадывать твой потаенный жар
 И похищать души твоей участие;
 Пускай других с тобою нежит счастье,
 Пускай, тебе покорствуя, они
 Забудут мир, желания, измену
 И в долгие прекрасной жизни дни
 Младой любви твоей познают цену.
 Без зависти, смиренный до конца,

²⁷¹ 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 пера», 1826) и стихотворении «Спасибо злобе хлопотливой» (1842 <?>).

²⁷² «Вслед за Пушкиным Туманский сближает элегию с антологической лирикой», — отмечает В. Э. Вацуро (Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 253).

Их тайный друг, твой обожатель тайный,
Я буду ждать, что ласкою случайной
Когда-нибудь ты наградишь певца.²⁷³

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».²⁷⁴ 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

²⁷³ Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 99.

²⁷⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 259.

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».²⁷⁵

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»,²⁷⁶ 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.

²⁷⁵ Гегель Г.-В.-Ф. Соч. М., 1958. Т. 14. С. 228.

²⁷⁶ 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, размер 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 ищу. —

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

Ты не нарушишь обетов святых, о Матюшкин! в отчизну
Прежнюю к братьям любовь с прежней душой принесешь!²⁷⁷

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».²⁷⁸ 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!..²⁷⁹

Такое восприятие элегического дистиха предопределило, естественно, широкое вторжение элегической стихии в стихотворения, писанные

²⁷⁷ Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 79, 80.

²⁷⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 264, 265.

²⁷⁹ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 182.

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».²⁸⁰ 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».²⁸¹ 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:

²⁸⁰ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 265.

²⁸¹ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 300.

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...²⁸² —

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, liebe 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.²⁸³

(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 дать²⁸⁴).

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
 Вздрогнет, настижен грозой, взглянет в унылую даль;

²⁸² Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 125.

²⁸³ Friedrich Schillers Sämmtliche Werke. Wien, 1816. Bd. 10. S. 264.

²⁸⁴ Перевод Е. Дунаевского (Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 111).

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.²⁸⁵

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.²⁸⁶ 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.²⁸⁷

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 неизведанные 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

²⁸⁵ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 125.

²⁸⁶ См.: Королева Н. В. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 31.

²⁸⁷ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 136.

«дышит глубокое чувство новейшей элегии, соединенное с тою живою, с тою полнотою, которыми руководствуются самые даже унылые произведения греков».²⁸⁸

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»²⁸⁹ — и нашло воплощение в его антологических опытах.

2

Дельвиг как антологический поэт дебютировал в печати двумя «надписями к статуям» — «Надписью на статую флорентийского Меркурия» и «Купидону».²⁹⁰ 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.

²⁸⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 452.

²⁸⁹ Там же. С. 452, 451.

²⁹⁰ Невский зритель. 1820. № 2. С. 94.

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 камням
Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки,²⁹¹ —

очевидно, содержат реминисценцию из эпиграммы Шиллера «Илиада»:

Рвите Гомеров венки и считайте отцов совершенной,
Вечной поэмы его...²⁹²

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».²⁹³ 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, расставайся с миром,
Злобу людей и судьбы сердцем прости и забудь.

²⁹¹ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 149.

²⁹² Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 213.

²⁹³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 443.

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 благо-приветливое».²⁹⁴ 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».²⁹⁵

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 Дельвигом в его рецензии на пушкинского «Бориса Годунова». В рецензии Дельвигом 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».²⁹⁶ 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 заставлял и Камозанса в дикой пещере,
Так и Сервантес со мною скорбь и тюрьму забывал!²⁹⁷

²⁹⁴ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 352.

²⁹⁵ Вяземский П. А. Записные книжки. М., 1963. С. 181.

²⁹⁶ Литературная газета. 1831. № 1. 1 января. С. 7.

²⁹⁷ Дельвиг А. А. Соч. С. 184.

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, четверостишия 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,²⁹⁸

К. А. Полевой писал: «Мысль самая обыкновенная; выражена совсем не поэтически; в последних стихах даже мало складу».²⁹⁹

«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 старый сменяем халат.³⁰⁰

«Апологические стихи древних, — говорилось в этой рецензии, — отличаются краткостью и какою-то яркостью мыслей, точностью и истиною,

²⁹⁸ Там же. С. 55.

²⁹⁹ Московский телеграф. 1829. Ч. 27. С. 359.

³⁰⁰ Дельвиг А. А. Соч. С. 61.

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».³⁰¹

Подобная педантичная критика не учитывала только одного: личного характера таких стихов, выразивших 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».³⁰² 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».³⁰³ 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 отношению к смерти — беспечность, основанную на вышеописанной 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 древ-

³⁰¹ Галатея. 1829. Ч. 4. № 19. С. 190.

³⁰² Московский телеграф. 1829. Ч. 28. С. 184–186.

³⁰³ Там же. С. 187.

них? — 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». ³⁰⁴ Несколько иное решение этого вопроса находим у М. Л-ва: «В наше время может быть свой классицизм романтический». ³⁰⁵ 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». ³⁰⁶

3

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!.. ³⁰⁷

³⁰⁴ Там же. Ч. 27. С. 359.

³⁰⁵ Там же. Ч. 28. С. 185.

³⁰⁶ Денница. Альманах на 1830 год. М., 1830. С. 50.

³⁰⁷ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 146.

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 алчный» — 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!³⁰⁸

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.³⁰⁹

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.³¹⁰

³⁰⁸ Там же. С. 147.

³⁰⁹ Там же. С. 151.

³¹⁰ Греческая эпиграмма. М., 1960. С. 85.

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 заботы жизни домашней без всякого из ее наслаждений».³¹¹ «Дума» необычна по форме, так как представляет собой сочетание пентаметра с гекзаметром, а не наоборот.

Стихотворение «Амбра» — весьма редкий в русской лирике пример «наивной» эпиграммы, ориентированной не на антологическую традицию, а на традицию латинской эпиграммы. В «Амбре» Гнедич использовал мотив эпиграмм Марциала о пчеле и муравье, попавших в янтарь (IV, 32 и VI, 15).³¹²

В целом антологические эпиграммы Гнедича отличает «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 эпиграмме «На смерть барона А. А. Дельвига»:

Ты, во вратах уже неба, с фиалом бессмертия в длани,
Песнь несловесную там с звездами утра поешь!³¹³

Определяющее значение дельвиговских антологических эпиграмм 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 эпиграмм 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

³¹¹ Гнедич Н. И. Записная книжка // Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. СПб., 1884. С. 76.

³¹² Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 814 (примеч. Н. И. Медведевой).

³¹³ Там же. С. 146.

Деларю в большей степени, как ему и советовал Дельви́г, «доверялся» своей Музе.³¹⁴ 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, (Посвящается б<аронессе> С. М. Дельви́г)», «Цветок на могилы убитых в Турецкую войну», «Два двустихия (из Шиллера)», «Поэт и перо» — не блещут «собственными, не заимствованными красотами».³¹⁵ Скорее они оправдывают пушкинскую оценку поэзии Деларю: «...ни капли творчества, а много искусства» (XIV, 162). Возможно, избыток пиетета перед Дельви́гом 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 Дельви́ге. «Анфологическое четверостишие» и «Слеза любви» непосредственно написаны в память о поэте, а «Могила поэта» вызывает в памяти дельви́говскую 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 считал необходимым сочинить и напечатать в своем альманахе «Северная звезда» две антологические эпиграммы на самые расхожие темы: «На скоротечность юности» и «Гордой красавице».³¹⁶

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 обра-

³¹⁴ Дельви́г А. А. Соч. С. 345.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ Северная звезда на 1829 год. СПб., 1829. С. 128, 292.

зом, 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.³¹⁷

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».³¹⁸ В трех публикациях Дашкова содержатся 82 переведенные им эпиграммы; еще два его неизданных перевода дошли до нас в рукописи.³¹⁹

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.³²⁰ 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 эпиграммы, Дашков не удовлетворился гердеровским ее переложением и обратился к Гнедичу с просьбой списать для него ее текст из Антологии Плануда.³²¹ 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

³¹⁷ [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.

³¹⁸ Herders Sämmtliche Werke. Berlin, 1882. Bd 26. S. 9.

³¹⁹ Опубликовано: Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 74, 83.

³²⁰ Греческие эпиграммы. М.; Л., 1935.

³²¹ ГПБ. Ф. 197. Оп. 1. № 42. Л. 1–2.

«поздние греческие поэты брали с пентаметром вольности, которых не позволяли себе древние».³²²

Если Гердер преклонялся перед греческой простотой, воплотившейся в Антологии,³²³ 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»). Недаром из 84 переведенных им эпиграмм третья часть — эпитафии и лишь 8 эпиграмм 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), эkkлeзиастическим мотивам тщетности и скоротечности всего земного («Суeta 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)» — AP, IX, 265; «Изваяние Александра (Архелай)» — AP, XVI, 120; «Щит Ахиллесов (Неизвестный)» — AP, IX, 115b; «Спартанцы при Фермопилах (Антипатр Сидонский)» — AP, VII, 252; «Трофей Филиппов (Туллий Гемин)» — AP, IX, 288; «К истукану Победы в Риме, с отбитыми крылами (Неизвестный)» — AP, IX, 647; «К истукану богини Немесы (Неизвестный)» — AP, XVI, 223; «Желания» (Лу-

³²² Там же. Л. 6–7.

³²³ Herders Sämmtliche Werke. Bd. 26. S.10.

киллий)» — AP, X, 31 (в действительности принадлежит Лукиану); «Гроб рыбака (Сафо)» — AP, VII, 505; «Гроб Тимона (Леонид Александрийский)» — AP, VII, 316 (автором называют также Антипатра Сидонского); «К изваянию Пана при источнике, текущем без журчания» — AP, IX, 825; «К пчелке (Мелеагр)» — AP, V, 163; «Путь добрых (Игисипп)» — AP, VII, 545; «Гроб юноши (Неизвестный)» — AP, VII, 361; «Гроб погибшего в кораблекрушении (Платон Философ)» — AP, VII, 265; «Награжденное сострадание (Карфилид)» — AP, IX, 52; «Немеса рядом с Надеждою (Неизвестный)» — AP, IX, 146; «Приношение Фиву (Мнасалк)» — AP, VI, 9; «Спартанский борец (Дамагит)» — AP, VII, 432; «Заяц, морским псом гонимый (Германик Кезарь)» — AP, IX, 18; «Киприда на помории (Анит)» — AP, IX, 144; «К истукану Афродиты в Книде (Неизвестный)» — AP, XVI, 162; «Могущество Эрота (Паллад)» — AP, XVI, 207; «Фидиев Зевс (Филипп Фессалоникский)» — AP, XVI, 81; «К Мироновой краве (Неизвестный)» — AP, IX, 715 (возможно, принадлежит Анакреону); «<К Мироновой краве> (Леонид Тарентский)» — AP, IX, 719; «<К Мироновой краве> (Антипатр Сидонский)» — AP, IX, 721; «Коза, кормящая волка (Неизвестный)» — AP, IX, 47; «Орел на гробе Платона (Неизвестный)» — AP, VII, 62; «Иссякший ключ (Антифил Византийский)» — AP, IX, 549; «Гроб праведного (Каллимах)» — AP, VII, 451; «Величие Рима (Алфей Митилинский)» — AP, IX, 526; «<Омир> (Леонид Тарентский)» — AP, IX, 24; «Аристофан (Платон Философ)» — App., III, 33; «Зевс и Эрот (Неизвестный)» — AP, IX, 108; «Венок (Мелеагр Гадарский)» — AP, V, 143; «Дары (Мелеагр Гадарский)» — AP, V, 196; «Небесный образ (Руфин)» — AP, 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», «Сетование 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,³²⁴ среди которых находим и данную эпиграмму («Суета жизни»).³²⁵

Оригинальные антологические эпиграммы Дашкова немногочисленны. Его поэтическое предисловие к «Цветам» «Приношение к друзьям» так и не было им самим опубликовано.³²⁶ 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.³²⁷ 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

³²⁴ См.: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 699 (примеч. В. Э. Вацууро).

³²⁵ Северные цветы на 1825 год. С. 309.

³²⁶ Впервые: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 172.

³²⁷ Там же. С. 702–703.

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...³²⁸

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.³²⁹

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».³³⁰ Впоследствии Розенмейер переиздал эти свои переводы.³³¹

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».³³² Если вспомнить еще статью Плетнева «Два антологические стихотворения»

³²⁸ Полярная звезда на 1825 год. СПб., 1825. С. 105–106.

³²⁹ Масальский К. Сочинения, переводы и подражания в стихах. СПб., 1831. С. 61, 79.

³³⁰ Благонамеренный. 1825. № 38. С. 360–363.

³³¹ Астраханская флора. Астрахань, 1827. С. 199–202.

³³² См.: Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 439.

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 подкорка которых появилась в «Северных цветах на 1825 год» уже в начале этого года.³³³ Однако переложения 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),³³⁴ а также конечные источники переводов Розенмейера в Греческой Антологии (в скобках):

1. «Гробница Софокла» — II, 3 (AP, VII, 21);
2. «Весна» — II, 36 (AP, V, 144);
3. «Прекрасная сосна» — IV, 15 (AP, XVI, 12)
4. «Певице» — III, 18 (AP, V, 139);
5. «Напрасный страх» — I, 37, (AP, X, 115);
6. «Посредственный жребий» — IV, 20 (AP, X, 102);
7. «Торжище жизни» — IV, 17 (AP, X, 103);
8. «Человеческая природа» — IV, 25 (AP, VII, 327);
9. «Одно желание» — II, 32 (AP, 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».³³⁵ 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 *полуденный* 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 филологического подхода к переводам из Антологии.

³³³ Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига – Пушкина. М., 1978. С. 287.

³³⁴ Herders Blumen aus der griechischen Anthologie // Herders Sämmtliche Werke. Bd. 26.

³³⁵ См.: Базанов В. Г. Ученая республика. С. 382, 385, 389, 435.

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»,³³⁶ — 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 двойчатую дверь 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»³³⁷ и «Прежде погаснет сияние вечных светил небосклона» Дашкова (АР, IX, IX 575), «Чашу налей и примолви трикратно: за здравие Гелиодоры!»³³⁸ и «Кубок налей и зови трикратно Илиодору» Дашкова, «Горькие слезы в Аид безотрадный, сквозь хладную землю»³³⁹ 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, называя лишь первую их подборку в «Северных цветах».³⁴⁰

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.³⁴¹ Источники остальных его переводов приводим ниже.

³³⁶ Цит. по: Бобров Е. Литературная деятельность В. С. Печерина // Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1901. Т. 1. С. 102.

³³⁷ Впервые: Гершензон М. О. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910. С. 23.

³³⁸ Комета Белы на 1833 год. СПб., 1833. С. 251.

³³⁹ Там же. С. 254.

³⁴⁰ Современник. 1838. Т. 12. № 3. С. 88–89.

³⁴¹ См.: Поэты 1829–1830-х годов. Т. 2. С. 730–731 (примеч. В. С. Киселева-Сергенина).

«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 двойчатой дверью 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 здравие Гелиодоры!» — из Мелеагра (АР, V, 136); «Клей — поцелуи твои, 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 Аристоклика Родосского (АР, VII, 189); «К Мииску» — из Мелеагра (АР, XII, 159); «К изваянию Александра Великого, творению Лисиппа. № 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».³⁴² 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 лучше-

³⁴² Комета Белы на 1833 год. С. 251–254.

го мира», стремление к «сладкому покою», — звучит также и в переложении Печерина из Шиллера («Желание лучшего мира»)³⁴³.

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.

5

Особого внимания заслуживают антологические эпиграммы Жуковского. Среди них и переводы (из Гете, Гёрдера, 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,³⁴⁴ 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,³⁴⁵ в советское время печатался лишь дважды.³⁴⁶

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

³⁴³ 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.

³⁴⁴ 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.

³⁴⁵ Русский (газета). 1867. № 11–12.

³⁴⁶ 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.

стихотворения, представляют собой подражания и переводы эпиграмм И.-Г. Гердера, в свою очередь восходящих к Греческой Антологии.³⁴⁷

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 высказано 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!³⁴⁸ —

Жуковский подражал эпиграмме древнегреческого поэта Антипатра Сидонского (II–I в. до н. э.) о засохшем платане, покрытом зеленеющей виноградной лозой (AP, IX, 231).³⁴⁹ 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 трупы».³⁵⁰ У Жуковского аллегория «применена» к русской природе, но смысл ее также в утверждении верности настоящих друзей и после смерти.

³⁴⁷ 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.

³⁴⁸ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 39.

³⁴⁹ Русский прозаический перевод см.: Алексеев В. А. Избранные эпиграммы Греческой Антологии. СПб., 1896. С. 138.

³⁵⁰ Алексеев В. А. Избранные эпиграммы Греческой Антологии. С. 63.

Любопытно, что эта, по словам С. С. Уварова, «прелестная надпись, которую Якобс называет *suave carmen*» («нежная песнь»),³⁵¹ 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.³⁵²

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 стихи-рассуждения 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».³⁵³

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

³⁵¹ О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 24.

³⁵² Там же. С. 25.

³⁵³ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 4. С. 631.

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...³⁵⁴

Жуковский не вполне еще справляется здесь с элегическим дистихом, допуская некоторые неточности в пентаметрах.³⁵⁵ Следует отметить, однако, что до Жуковского один лишь А. Х. Востоков сохранял элегический дистих в переводах антологических эпиграмм.³⁵⁶ Лишь в 1820-е годы, уже после создания перевода Жуковского,³⁵⁷ русские поэты начинают сохранять элегический дистих в переложениях антологических эпиграмм Гете.³⁵⁸

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».³⁵⁹ Оба стихотворения — «Номег» и «Некогда муз пригласил к себе Геродот дружелюбный» — довольно точно передают оригиналы Гердера.³⁶⁰ В конечном счете они восходят к эпиграммам Греческой Антологии — Филиппа Фессалоникского (AP, IX, 575) и неизвестного автора (AP, IX, 160). Ранее эти эпиграммы непосредственно из Греческой Антологии, но сверяясь также и с переложениями Гердера, перевел Д. В. Дашков.³⁶¹ Можно полагать, что именно эти два стихотворения

³⁵⁴ Там же. Т. 1. С. 362.

³⁵⁵ См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1981. С. 94.

³⁵⁶ См. его стихотворения: «Изящнейшие феномены» (из Шиллера, 1806), «Брату и сестре, отменно пригожим, но кривым» (из Иеронима Амальтея или из Авзония, 1806), «К возлюбленной» (из Греческой Антологии, 1807).

³⁵⁷ Перевод этот появился в печати лишь в 1827 г. (Московский телеграф. 1827. Ч. 16. № 14), но в литературных кругах мог быть известен и ранее.

³⁵⁸ 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), а также переводы неизвестного автора из цикла «Прорицания Бакида» (Московский вестник. 1828. Ч. 8. № 5. С. 5; № 6. С. 141; № 8. С. 36)

³⁵⁹ *Собиратель*. 1829. № 1. С. 9; № 2. С. 29.

³⁶⁰ *Herders Blumen aus der griechischen Anthologie*. Buch IV. № 2; Buch VII. № 2.

³⁶¹ См. стихотворения Дашкова «Омир» (Московский телеграф 1827. № 1. С. 46) и

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.³⁶² 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.³⁶³ С точки зрения соответствия гердеровским текстам эти стихотворения уже подробно проанализированы.³⁶⁴ 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, обуюнные Вакхом певцы Афродитиных оргий») — Антипатра Фессалоникского (АР, IX, 282);

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

«Голос младенца из гроба» («Матерь Луцина и матерь 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 Греческой Антологии» последовательно падает (хотя Гердер не указывает своих источников и в изданиях того времени не было соответствующего комментария) на поэтов

«Иродот» (Там же. № 17. С. 3).

³⁶² См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 182–183.

³⁶³ Там же. С. 192–193.

³⁶⁴ Там же. С. 182–207.

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.³⁶⁵

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 нежданно 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

³⁶⁵ 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).

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».³⁶⁶ 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).³⁶⁷ 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 (AP, X, 73):

Если влечешься, Судьбою влеком, так влекись не противясь.
Как ты не рвись, — все равно будешь Судьбою влеком,³⁶⁸

³⁶⁶ Заимствование из Библии отмечено Н. Б. Реморовой. См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 206.

³⁶⁷ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 206.

³⁶⁸ Памятники поздней античной поэзии и прозы II–V веков. М., 1964. С. 107 (перевод Ю. Ф. Шульца).

с которой Жуковский мог познакомиться по гердеровскому переложению «Das Schicksal».³⁶⁹

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.³⁷⁰

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 selber das Herz dir durchbohrst.³⁷¹

³⁶⁹ 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.

³⁷⁰ Византийский временник. М., 1964. Т. 26. С. 273 (перевод Ю. Ф. Шульца).

³⁷¹ 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».)

(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. А. Пушкину.³⁷² 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 (AP, VII, 695), гердеровское переложение которой уже приводилось в параллель к пьесе Жуковского.³⁷³ 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».³⁷⁴ 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».³⁷⁵ Стихи элегичны и по тону:

Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе
Руки свои опустив; голову тихо склоня,

³⁷² Сравнение текста стихотворения с текстом письма к С. А. Пушкину см.: *Топоров В. Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymitana. The Magnes Press. 1977. P. 41.*

³⁷³ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 207.

³⁷⁴ Эпиграмма эта до настоящего времени не переводилась.

³⁷⁵ *Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 182.*

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»,³⁷⁶ 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 назначения...».³⁷⁷

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.³⁷⁸

³⁷⁶ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 207.

³⁷⁷ ИРАИ. Онегинское собр. 28.466.ССПБ.138.

³⁷⁸ 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, —

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».³⁷⁹ 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 инсказание. «Лавр» — это и о пушкинской чистоте, которую нужно было «читать»; «Надгробие юноши» — и о преждевременной гибели поэта, не смогшего противстоять «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».³⁸⁰

«Покойник». Очевидно, стихотворение «Он лежал без движенья» следует печатать без заглавия, а в комментариях сообщать о том, какие события вызвали его появление.

³⁷⁹ Реморова Н. Б. К вопросу о лирическом цикле у В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8. С. 49.

³⁸⁰ ГПБ. Ф. 286 (архив В.А.Жуковского). Оп. 1. № 26. Лл. 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).

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.³⁸¹ 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!³⁸²

Остальные стихи писаны гекзаметром («Могила», «Стремление»), амфибрахийем (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.³⁸³ 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.³⁸⁴

³⁸¹ См.: Жуковский В. А. Стихотворения / Ред. и примеч. Ц. С. Вольпе. Л., 1940. Т. 2. С. 577.

³⁸² Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 305.

³⁸³ Там же. С. 416.

³⁸⁴ Не случайно, например, Ц. С. Вольпе датировал одно из стихотворений этого цикла — «Стремление» — 1837 г. См.: Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 577.

По-видимому, последним произведением Жуковского в жанре антологической эпиграммы было стихотворение «Ведаю 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.³⁸⁵

«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 Элладой»; Шиллер же, по словам критика, «смотрел на Грецию преимущественно с романтической стороны ее».³⁸⁶ 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»,³⁸⁷ как в переводах Жуковского из Гомера.³⁸⁸ 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 двустушия. Это было связано с принципиальной позицией поэта в вопросе о русском гекзаметре,

³⁸⁵ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 318.

³⁸⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 224.

³⁸⁷ Там же. С. 200–206.

³⁸⁸ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. 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 Одиссеи В. А. Жуковского // Журнал Министерства народного просвещения. 1850. Ч. 57, отд. II. С. 59–98; Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964. С. 357–373.

богатыми поэтическими возможностями которого он всегда восхищался. «Я радуюсь между прочим, и старому гекзаметру, который, вотще нашим почетным любимцам Феба, ближе к гармонии вдохновенных лир, чем сухой и прозаический ямб, освященный привычкою»,³⁸⁹ — 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.³⁹⁰ По мнению его критиков, они — в лучшем случае нечто «изящное», т. е. копирование совершенной природы, и безусловно уступают «высокому».³⁹¹ «Это, вероятно, первые произведения его детства», — так отзывались они о стихотворениях Пушкина, опубликованных в «Опыте Русской Анфологии», среди которых наряду со стихами ранних лет находим и «подражания древним» из сборника 1826 г.³⁹² «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».³⁹³

³⁸⁹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 4. С. 561.

³⁹⁰ См.: Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 49.

³⁹¹ Московский вестник. 1828. Ч. 9. С. 186.

³⁹² Там же.

³⁹³ 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.

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 подбираем».³⁹⁴

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:³⁹⁵

Феб златовласый один от дерзкой фортуны свободен,
Жертвы ему одному гордый приносит певец.³⁹⁶

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

³⁹⁴ Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 10.

³⁹⁵ См.: Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 88.

³⁹⁶ Литературная газета. 1830. 22 декабря. С.290.

«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...».³⁹⁷

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».³⁹⁸ 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 отрава, 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».³⁹⁹

Из «архаистов» кроме Кюхельбекера к «антологическому роду»

³⁹⁷ Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964. С. 361.

³⁹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 366.

³⁹⁹ Современник. 1840. Т. 18. № 2. С. 253.

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.⁴⁰⁰ Первая эпиграмма, «Матерь Земля и Матерь Утроба! благие мне оба», интересна тем, что в ней проявились стилистические устремления поэта. Вместо «Матери Люцины»⁴⁰¹ 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 душкой...»; у Катенина: «Милый мой себеседник, кувшин долгошейный...».

Впрочем, опыты Катенина носят отчасти пробный характер.⁴⁰² 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...⁴⁰³

⁴⁰⁰ Соответствие двух стихотворений гердеровским текстам установила Г. В. Ермакова-Битнер (*Катенин П. А. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 698–699*).

⁴⁰¹ Люцина — одно из прозвищ богини Юноны (Геры) как покровительницы деторождения.

⁴⁰² Не случайно поэт не публиковал их. Впервые эти эпиграммы были напечатаны: Ученые записки Ленингр. гос. ун-та. Сер. филолог. наук. 1939. № 33. Вып. 2. С. 301.

⁴⁰³ *Катенин П. А. Избр. произв. С. 250.*

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.⁴⁰⁴

Вторая эпиграмма, «Жил-был недавно в Поднебесьи, сиречь по-русски в Китае», автобиографична и построена на сатирическом иносказании в духе Фонвизина и Крылова.⁴⁰⁵

Как мы видели выше, русская антологическая эпиграмма 1820–1830-х годов представляет собой довольно 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 перекадывается 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».⁴⁰⁶

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.

⁴⁰⁴ Там же. С. 250.

⁴⁰⁵ Там же. С. 696 (примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер).

⁴⁰⁶ Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3. С. 226.

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 художества. Иногда греческая эпиграмма полна и совершенна, иногда небрежна и неоконченна, как звук, в дали исчезающий».⁴⁰⁷ 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».⁴⁰⁸ 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».⁴⁰⁹

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 падут⁴¹⁰ —

живописал этот размер Фр. Шиллер. И это уподобление вполне оправданно. Эпическая плавность, нарушение и восстановление симметрии открывали также большие возможности для создания впечатления

⁴⁰⁷ О Греческой Антологии. С. 6.

⁴⁰⁸ [Печерин В. С.]. О греческой эпиграмме // Современник. 1838. Т. 12. № 3. С. 74, 75–76.

⁴⁰⁹ Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпиграммы // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1978. С. 147.

⁴¹⁰ Шиллер И.-Х. Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 111.

пластичности, тогда как лирическая пульсация разностопного ямба благоприятствовала поискам психологической естественности. Все эти возможности были полнее всего реализованы в антологической поэзии Пушкина.

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!».⁴¹¹

Традиции античной поэзии, почерпнутые как из Овидия, Горация, Анакреона, Греческой Антологии,⁴¹² так и через посредство поэтов нового времени, вообще играли существенную роль в формировании в творчестве Пушкина классического стиля русской лирики.⁴¹³ В разное время его привлекали разные стороны античности и соответствующие

⁴¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 323–324.

⁴¹² 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 // Иноземна філолопя. 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.

⁴¹³ Этот существенный фактор становления классического стиля русской поэзии далеко не всегда в должной мере учитывается. См., например: Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. М., 1976.

им жанрово-стилевые формы: анакреонтические пьесы и стихи в гораццианском 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 сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов».⁴¹⁴

1

«Самобытные мелкие стихотворения Пушкина, — писал Белинский, — не восходят далее 1819 года».⁴¹⁵ 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 эпиграмму — «Sur Lais qui remit son miroir dans le temple de Vénus», которая конечным своим источником имеет эпиграмму Платона (AP, 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:

⁴¹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 256.

⁴¹⁵ Там же. Т. 7. С. 323.

Но я, покорствуя судьбине,
Не в силах зреть себя в прозрачности стекла,
Ни той, которой я была,
Ни той, которой ныне.
(I, 57)⁴¹⁶

Кроме того, он несколько распространил катрен Вольтера, удаляя его тем самым от эпиграмматической формы.⁴¹⁷

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».⁴¹⁸ По верному замечанию Д. П. Якубовича, «в ранний период античность предстояла Пушкину преимущественно своей декоративно-мифологической, номенклатурной стороной».⁴¹⁹

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», «Дориде», «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

⁴¹⁶ Впервые: Вестник Европы. 1814. Ч. 78. С. 121.

⁴¹⁷ См.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978. С. 176–177.

⁴¹⁸ Тахо-Годи А. А. Жанрово-стилевые типы пушкинской античности // Писатель и жизнь. М., 1971. Вып. 6. С. 197.

⁴¹⁹ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 94.

общим заголовком «Эпиграммы во вкусе древних», находим и послания («Катенину» («Кто мне пришлет ее портрет»), «К Чедаеву»), и шуточную надпись («К портрету Вяземского»), и стихи в альбом («В альбом» («Пройдет любовь, умрут желанья»), «Аделе»), и «острые» эпиграммы («Эпиграмма» («Клеветник без дарованья»), «Эпиграмма» («Оставля честь судьбе на произвол»), «Эпиграмма» («У Клариссы денег мало»)), и элегии («Увы! зачем она блистает», «Я пережил свои желанья», «Воспоминаньем 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», «Редеет 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 значению, которое Пушкин вкладывал в то время в понятие «Эпиграммы во вкусе древних».⁴²⁰

Понятие это сложилось под воздействием брошюры К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова «О Греческой Антологии» (СПб., 1820).⁴²¹ Батюшков создавал нечто среднее между эпиграммой и элегией.⁴²² Аналогичный характер носит и цикл стихотворений Пушкина, первоначально озаглавленный «Эпиграммы во вкусе древних». Здесь и своего рода антологические элегии («Редеет 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» идил-

⁴²⁰ 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.

⁴²¹ См.: *Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»*. С. 23–27.

⁴²² Там же. С. 28.

лий 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.⁴²³

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»,⁴²⁴ не являются «эпиграммами во вкусе древних». В первой части «Стихотворений А. Пушкина» они входят в раздел, 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 эпиграммы, как «острой», так и антологической, является завершенность. В антологической эпиграмме, эпиграмме «во вкусе древних», эта завершенность predetermined 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».⁴²⁵ 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:

⁴²³ См.: *Сандомирская В. Б.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 76.

⁴²⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 323.

⁴²⁵ *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.

А вы, цветы, благоухайте
И милой локоны слезами напитайте!⁴²⁶

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».⁴²⁷ Впечатление недосказанности у Пушкина усиливается иногда употреблением 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 («Редет 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.⁴²⁸ Однако не так давно было показано значение для Пушкина батюшков-

⁴²⁶ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 229.

⁴²⁷ О Греческой Антологии. СПб., 1820. С. 1.

⁴²⁸ См., например: Гроссман Л. Пушкин и Андре Шенье // Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1926. С. 27.

ской традиции.⁴²⁹ 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 картинке обучения игре на флейте.⁴³⁰ Вл. Соловьев писал, имея в виду «Музу», что «Пушкин двадцатилетний брал у Шенье и содержание вместе с формой»,⁴³¹ но сам поэт полагал, что стихотворение «отзывается стихами Батюшкова».⁴³²

Глубокие тематические и текстуальные связи с Шенье отмечены также в «Нереиде», связанной с 6-м фрагментом идиллий,⁴³³ «Дионее», близкой к 5-й элегии, «Дориде», точно воспроизводящей 9-й стих из 26-й элегии, в стихотворении «Сафо», перекликающемся с идиллией «Lydé».⁴³⁴ 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».⁴³⁵ 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

⁴²⁹ См.: *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 15–30.

⁴³⁰ См.: Соч. А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики / Изд. Л. И. Поливанова. М., 1905. Т. 1. С. 107.

⁴³¹ *Соловьев В.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Вестник Европы. 1899. Кн. 12. С. 674.

⁴³² См.: *Барсуков А.* Альбом автографов Н. Д. Иванчина-Писарева // Старина и новизна. 1905. Кн. 10. С. 482.

⁴³³ См.: *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина. С. 131.

⁴³⁴ Беглое указание на это находим в работе Г. Гельда «Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт» (с. 203).

⁴³⁵ 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 диссонирующей ноты посреди восторгов любовного свидания» — не только развивается как бы для «мужского голоса», но и переведена во внутренний план, что скорее напоминает Шенье.

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,⁴³⁶ — размером, чуждым антологическим стихотворениям Батюшкова, причем именно в той его разновидности, которую разработал Шенье: с богатой рифмой, подвижной цезурой и свободным enjambement'ом.⁴³⁷

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».⁴³⁸ 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»,

⁴³⁶ Именно с Шенье связывал александрийский стих антологических 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*).

⁴³⁷ См.: *Гроссман Л. Пушкин и Андре Шенье. С. 41.*

⁴³⁸ *Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 29.*

которые отметила у него исследовательница. Неполногласные формы («хлад», «власы»), лексические славянизмы («цевница», «персты», «лобзающий» «леты») — все это, и в особенности усеченные прилагательные («стройны тополи», «печальны тучи»), к которым питал особую склонность Батюшков,⁴³⁹ — 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 привнес 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 славословит, — он просто и незатейливо вступает в обычный лирический разговор, признание или исповедь».⁴⁴⁰ 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 следовать волнообразные узоры кудрей на плечах нимфы и молодого Вакха, увенчанного виноградной лозой».⁴⁴¹ 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».

⁴³⁹ Эту склонность отмечал еще Белинский (Полн. собр. соч. Т. 7. С. 269).

⁴⁴⁰ Гроссман Л. Пушкин и Андре Шенье. С. 47, 46.

⁴⁴¹ Там же. С. 24.

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?».⁴⁴²

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».⁴⁴³ 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.⁴⁴⁴ Высказывалось предположение, что элегия «Редает облаков летучая гряда» связана с 8-й идиллией Биона (приписывалась также Мосху) — с обращением к Гесперу и призывом быть другом поэту и его возлюбленной.⁴⁴⁵ Несомненно, что к античным, римским образцам восходят «Приметы»: скорее всего к описанию примет в первой книге Вергилиевых «Георгик».⁴⁴⁶ Делались также сопоставления «Девы» с фрагментом Сафо «Обиженной» и стихотворения «Сафо» с 4-м отрывком Анакреона.⁴⁴⁷

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 «много-сторонний, глубокий художественный инстинкт», который, по словам Белинского, заменял Пушкину «изучение древности, в школе которой воспитывались все европейские поэты».⁴⁴⁸ 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-

⁴⁴² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма. М.; Л., Т. 2. С. 121.

⁴⁴³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8.

⁴⁴⁴ См.: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 133–135.

⁴⁴⁵ Там же. С. 132–133.

⁴⁴⁶ Там же. С. 137–138.

⁴⁴⁷ Там же. С. 137; Гельд Г. Пушкин и Сафо. Пушкин и Анакреонт. С. 203.

⁴⁴⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 323.

неоклассиков. Так, например, обращение у Пушкина к вечерней звезде, Гесперу («Редеет 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?⁴⁴⁹

Разумеется, в отличие от эпиграммы Руфина, где лирический герой лишь принимает красавицу за богиню, пушкинская пьеса многозначна: это и поэтическое описание нереиды, 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 нереиду. 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 «Нереиды» не с «*Je sais quand le midi...*»,⁴⁵⁰ а с другим «фрагментом идиллий» — «*Accours, jeune Chromis...*», в финале которого читаем:

⁴⁴⁹ Греческая эпиграмма. СПб., 1820. С. 230. Под заглавием «Купающаяся Венера» перевод этой эпиграммы помещен в «Цветках 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.

⁴⁵⁰ 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.

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.⁴⁵¹

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 стихии в час мятежный
 С Дорисой нежною Нееры белоснежной!⁴⁵²

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»,⁴⁵³ 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»,⁴⁵⁴ 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 содер-

⁴⁵¹ *Chénier* A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 27.

⁴⁵² Северная лира на 1827 год. СПб., 1827. С. 184.

⁴⁵³ *Белинский* В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 323.

⁴⁵⁴ См.: *Тахо-Годи* А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 100.

жания» и составлял, по словам Белинского, «идеал новейшей поэзии».⁴⁵⁵ 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 «наивен и чист <...> Эта мутная струя впоследствии очистилась у него до наивно-го пластицизма древности, и, благодаря стройной мере его природы, ни одна словесность не представит таких чистых и совершенно ваятельных стихотворений, как пушкинские».⁴⁵⁶

2

В письме к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. Пушкин назвал группу своих стихотворений «моя Анфология». «Нельзя 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 «Редеет 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 третьей кишиневской тетради датированы. Это позволяет поставить

⁴⁵⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 249.

⁴⁵⁶ Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 79.

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.⁴⁵⁷ 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.

⁴⁵⁷ См.: *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 19.

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 посереде 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».⁴⁵⁸ К этому пока добавим лишь рассказ М. Н. Раевской,⁴⁵⁹ 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».⁴⁶⁰

В Гурзуфе Пушкиным было написано стихотворение «К ***»:

Зачем безвременную скуку
Зловещей думою питать,
И неизбежную разлуку
В уныньи робком ждать?
И так уж близок день страданья!
Один, в тиши пустых полей,

⁴⁵⁸ Цит. по: Гершензон М. О. М. Ф. Орлов // Гершензон М. О. История молодой России. М.; Пг., 1923. С. 34.

⁴⁵⁹ 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.

⁴⁶⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 219.

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»⁴⁶¹ 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».⁴⁶²

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».⁴⁶³ 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

⁴⁶¹ Под «императивным биографизмом текста» Б. В. Томашевский понимал те случаи, когда «самый текст произведений как бы обрастает 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).

⁴⁶² *Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина*. М., 1951. Т. 1. С. 237.

⁴⁶³ *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд.* Л.: «Наука», 1977. Т. 2. С. 355.

ведь знаете, что чуть не решили предписать ей поездку в Италию».⁴⁶⁴ 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».⁴⁶⁵ 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>».⁴⁶⁶ 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.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Архив Раевских. СПб., 1908. Т. 1. С. 220–221.

⁴⁶⁵ Там же. С. 516–517, 524.

⁴⁶⁶ См. рабочую тетрадь Пушкина ПД, № 830: ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. Л. 4.

⁴⁶⁷ См.: Гершензон М. О. История молодой России. С. 33.

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 Кишинева 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».⁴⁶⁸

Напомню также, что предположительно к Ек. Н. Раевской относят и антологический отрывок «Красавица перед зеркалом», созданный 9 февраля в Киеве. В поэтическом портрете:

Взгляни 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.⁴⁶⁹

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».⁴⁷⁰

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 пережил свои желанья» прямо противоположно по настроению:

⁴⁶⁸ Цит. по: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 488.

⁴⁶⁹ Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1970. С. 134.

⁴⁷⁰ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. С. 485.

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».⁴⁷¹ Любопытно, что, по-видимому, также 22 февраля,⁴⁷² 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)

⁴⁷¹ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 168.

⁴⁷² См.: *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 19.

В этот же день, по всей видимости,⁴⁷³ он делает несколько поправок в стихотворениях «Редеет 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 неперемный 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...⁴⁷⁴

(VI, 200)

Есть все основания полагать, что этот мотив, имеющий свое литературное происхождение и обязанный своим возникновением поэтическим традициям романтизма, сложился в творчестве Пушкина также и под влиянием конкретных биографических обстоятельств.

⁴⁷³ Там же.

⁴⁷⁴ 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)

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 Гименея» Орлова в строгом подчинении у своей «Марфы Посадницы».⁴⁷⁵ 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)⁴⁷⁶ 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)

⁴⁷⁵ Пушкин. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. С. 113.

⁴⁷⁶ См.: Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним». С. 19.

Характер отношений лирического героя этого стихотворения с «гордой девой» удивительно соответствует обстоятельствам увлечения Пушкина Екатериной Раевской.⁴⁷⁷ 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».⁴⁷⁸

Последним в третьей кишиневской тетради в ряду пьес, объединенных общим заглавием «Эпиграммы во вкусе древних», около середины апреля 1821 г. было записано стихотворение «Дионея»,⁴⁷⁹ представляющее собой оригинальное развитие темы 5-й элегии французского поэта Андре Шенье. Вероятно, не случайно, в отличие от Шенье, Пушкин описал не робкую, таимую от всех, а счастливую и уже разделенную любовь молодой девушки:

⁴⁷⁷ 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).

⁴⁷⁸ *Грот Я. К.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 2-е изд. СПб., 1899. С. 52.

⁴⁷⁹ 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 (по-видимому, самим Пушкиным) вырваны примерно четыре листа, и дальнейшие записи относятся к концу августа 1821 г. и к более позднему времени.

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...».⁴⁸⁰

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 тяжко помнить вам
 Жертву [тайного] страданья —

⁴⁸⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 117.

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 пушкинских 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».⁴⁸¹

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 («Редет 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

⁴⁸¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 485.

поэтическом воплощении темы любви Саффо 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–сентябром 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 увлечен 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.⁴⁸²

(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».⁴⁸³

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

⁴⁸² Chénier A. Oeuvres complètes. P. 60.

⁴⁸³ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С.137.

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,⁴⁸⁴ 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 вечер 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)»)⁴⁸⁵ выполнены в духе «легкой поэзии», другие («Подражание арабскому», «От меня вечер 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.⁴⁸⁶ 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 под-

⁴⁸⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 257.

⁴⁸⁵ Отсылка к Антологии является лишь мистификацией в этом совершенно оригинальном стихотворении.

⁴⁸⁶ Русские антологические стихотворения на ориентальные темы частично представлены в библиографии П. И. Тартаковского «Русская поэзия и Восток. 1800–1950» (М., 1975).

ражание 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».⁴⁸⁷ Этим условиям и отвечают вполне некоторые из восточных стихотворений Пушкина, что уже отмечалось исследователями.⁴⁸⁸

Помимо названных Белинским стихотворений, к «антологическому роду» поэзии могут быть отнесены также «Виноград» (1824), «О девароза, 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».⁴⁸⁹ 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».⁴⁹⁰ 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,

⁴⁸⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 257.

⁴⁸⁸ 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.

⁴⁸⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 258.

⁴⁹⁰ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1977. С. 118.

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».⁴⁹¹ 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.».⁴⁹² 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.⁴⁹³ 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.⁴⁹⁴

Мотив этот нередко встречается в любовных эпиграммах Греческой Антологии. Так, например, в эпиграмме неизвестного автора (AP, V, 304)

⁴⁹¹ *Мурьянов М. Ф.* Вопросы интерпретации антологической лирики. С. 193.

⁴⁹² *Брагинский И. С.* Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина. II. С. 145.

⁴⁹³ Там же. С.143.

⁴⁹⁴ Подробнее об этом говорится в моей статье «Об автобиографизме пушкинской лирики михайловского периода», подготовленной для «Временника Пушкинской комиссии».

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».⁴⁹⁵ Правда, сходную аллегория находим и у Саади:

Несозревший виноград бывает кислым,
Но потерпи два-три дня — он станет сладким!⁴⁹⁶

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 эпиграмме древнегреческого поэта Павла Силенциария (AP, V, 258), известной 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.⁴⁹⁷

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

⁴⁹⁵ Алексеев В. А. Избранные эпиграммы Греческой антологии. СПб., 1896. С. 15.

⁴⁹⁶ Саади. Гулистан. М., 1959. С. 164.

⁴⁹⁷ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 230. Ср. также эту же эпиграмму в современном переводе Л. В. Блуменау:

Краше, Филиппа, морщины твои, чем цветущая свежесть
Девичьих лиц, и сильнее будят 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».

древнегреческой любовной эпиграммы: «Ибо милей, чем иная весна, до сих пор твоя осень...».⁴⁹⁸

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 пересекаясь 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 Феокритовы 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, кото-

⁴⁹⁸ Греческая эпиграмма. С. 295.

рые «преобразуют климат» и «взрачивают розы среди снегов» (ils font naître les roses au milieu des neiges).

В первую болдинскую осень поэт создает еще четыре 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 Пушкин сразу после смерти его главного издателя сама по себе была своего рода данью памяти друга.⁴⁹⁹ 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 завершенным 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 вожделенный 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?⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига–Пушкина. М., 1978. С. 240.

⁵⁰⁰ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 217.

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”».⁵⁰¹ «Трезвая грусть» Гиббона (a sober melancholy) — это вполне конкретная грусть, грусть расставания с завершённым 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, воссоздающей 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.⁵⁰²

⁵⁰¹ 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.

⁵⁰² Перевод этот не был опубликован и мог быть известен Пушкину только по руко-

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». ⁵⁰³ 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. ⁵⁰⁴

Вводя эту же тему:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,
Дева над вечной струей вечно печальна сидит, —
(Ш, 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 флорентийского 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: ⁵⁰⁵

писи или в чтении автора: бывший «арзамасец» Д. В. Дашков был близок к пушкинскому кругу поэтов. Впервые: Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 85.

⁵⁰³ Эту же эпиграмму Мариана Схоластика перевел и В. С. Печерин. Однако перевод его был опубликован только в 1838 г. (Современник. 1838. № 3. С. 76).

⁵⁰⁴ Державин Г. Р. Соч. СПб., 1808. Ч. 3. С. XXXIV.

⁵⁰⁵ Пушкинская эпиграмма появилась в печати одновременно с пьесой Деларю, но написана она была еще в 1839 г. Близкий к дельвиговскому кружку, Деларю, возможно, был знаком с ней до публикации.

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, пролиясь, 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!⁵⁰⁶

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» Пушкин 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 Пеней.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал... —
(III, 240)

⁵⁰⁶ Комета Белы на 1833 год. СПб., 1833. С. 176.

напоминает миф об Аполлоне и Дафне (*Metamorph.*, I).⁵⁰⁷ 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...>⁵⁰⁸

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 Neseïdes antris
Occuluere suis, lactisque alimenta dedere.
(*Metamorph.*, III, 313–315)

⁵⁰⁷ Пушкину могло быть известно переложение этого места «Метаморфоз», сделанное А. Ф. Мерзляковым (Первая Феба любовь, как известно, Пеня, дочь Дафна // *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 воспылал 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.

⁵⁰⁸ Публия Овидия Назона XV книг Превращений. М., 1887. С. 131 (перевод А. А. Фета).

(Тетка Ино его с колыбели первой тихонько
 Воспитала; оттуда прияв, нисейские нимфы
 Скрыли в пещере его, молока давая на пищу).⁵⁰⁹

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.⁵¹⁰ 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.⁵¹¹ Однако здесь Пушкин воссоздает мифологическую родословную не мифологической героини — Рифмы, а в сущности, вообще Поэзии.⁵¹² Поэт постепенно овладевает методом «самостоятельной художественной ми-

⁵⁰⁹ Там же. С. 129.

⁵¹⁰ 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.: Малейн 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.

⁵¹¹ См.: Якубович Д. П. К стихотворению «Таится пещера» (Пушкин и Овидий). С. 282–284.

⁵¹² См.: Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. С. 127.

фологизации явлений действительности».⁵¹³ 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”». ⁵¹⁴

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 рыбацк расстилал по берегу студеного моря» (III, 241) — аналогичен началу «Рифмы»: «Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеней» (III, 240). Обыденная картина начала «Отрока» 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)». ⁵¹⁵

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:⁵¹⁶

Мрежи рыбацк расстилал по берегу студеного моря...

⁵¹³ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 516.

⁵¹⁴ Там же. С. 517.

⁵¹⁵ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. С. 120.

⁵¹⁶ 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.

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!⁵¹⁷

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:

⁵¹⁷ *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. С. 185–186.

«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.).⁵¹⁸ Пушкинское «Отрок, оставь рыбака!» и «Будешь умы уловлять» — явно евангельского происхождения.⁵¹⁹ 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» тревожностям зрелости. Так, «Отрок» обнаруживает существенные переключки со стихотворением Шиллера «Играющий мальчик» («Der Spielende Knabe», 1795), также выполненным в жанре антологической эпиграммы:

⁵¹⁸ 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.

⁵¹⁹ 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).

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.⁵²⁰

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. Стихотворение «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».⁵²¹ 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 (воз-

⁵²⁰ Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 127.

⁵²¹ 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 Pusckin // 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.

можно, в оригинале),⁵²² отозвалась только в характеристике Ленского в шестой главе «Евгения Онегина».⁵²³ 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».⁵²⁴ Стихотворения Шиллера вообще весьма активно переводились в России в первой четверти XIX в.⁵²⁵ 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» тревожностям зрелости мы встречаем в творчестве Кюхельбекера, прекрасно знавшего немецкий язык, немало переводившего Шиллера и подражавшего ему. Наиболее ярко он представлен в антологической

⁵²² 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».

⁵²³ См. об этом: Розова З. Пушкин и «Идеалы» Шиллера // «Slavia». Praha, 1937. Ročn. XIV. S. 376–404.

⁵²⁴ Там же. С. 378.

⁵²⁵ 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.

эпиграмме Кюхельбекера «Возраст счастья» (1820), первая часть которой является, по-видимому, прямым подражанием «Der Spieeiende 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...⁵²⁶

Совершенно ясно, что Кюхельбекер в этом стихотворении подражал «Der Spieeiende 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 сти-

⁵²⁶ 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).

хотворениями, 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 Spieende 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.⁵²⁷ 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 послание 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 еальность, соотнесенная с духовным комплексом античности».⁵²⁸ Благодаря этому и возникает впечатление, что «об “отроке” Ломоносове говорится как о юном Аристотеле или Алкивиаде».⁵²⁹

К четырем «анфологическим 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

⁵²⁷ См.: Розова З. Пушкин и «Идеалы» Шиллера. С. 376–404.

⁵²⁸ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. С. 118.

⁵²⁹ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 348.

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 полустигийе «Гнев, богиня, воспой...» (III, 867). С. М. Бонди полагал, что оно записано в черновике эпиграммы для того, чтобы не ошибиться в размере.⁵³⁰ 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 (AP, XI, 400), Агафий (App., III, 145), Паллад (AP, 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 Дельви́г, впервые поднявший в русской антологической эпиграмме гомеровскую тему. Как и Пушкин, Дельви́г 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!».⁵³¹ 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 Дельви́гом, Пушкин решил ее по-своему: он отказался от сюжета в духе разговоров в царстве теней, использованного Дельви́гом, 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 Дельви́гом. И в стиле этих произведений, отличающихся строгой простотой и изобразительной ясностью, и в стихотворных размерах <элегический дистих> Пушкин следует за Дельви́гом, хотя и побеждает его».⁵³²

⁵³⁰ 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.

⁵³¹ Дельви́г А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 158.

⁵³² Томашевский Б. В. А. А. Дельви́г // Дельви́г А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 5.

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 Афиная «Пир софистов» во французском переводе Ж.-Б. Лефевра де Виллебрена. Собственно из Греческой Антологии — через посредство «Пира софистов» Афиная — Пушкин перевел лишь одну эпиграмму: это эпитафия флейтисту Феону древнегреческого поэта III в. до н. э. Гедила (Арр., 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.⁵³³ 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.⁵³⁴ 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.

⁵³³ 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.

⁵³⁴ См.: *Гаспаров М. Л.* Перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1986. Вып. 20. С. 24–35.

Так или иначе, но ни оригинал, ни перевод Пушкина не имеют антологического характера.⁵³⁵

К Афиней–Лефевру 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.).⁵³⁶ 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 Афиней–Лефевра «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 перекличку 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 свя-

⁵³⁵ 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.

⁵³⁶ 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.

зывал их с двумя надписями Дельвига» («Надпись на статую флорентинского Меркурия» и «Купидону») и «последние послужили для него образцом».⁵³⁷ 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 «Царскосельской 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 (AP, IX, 826):

Я из амфоры моей *воды студеныя лью.*
Ты, приближаясь ко мне, ступай осторожнее, чтобы
Юношу не разбудить, *сладким объятого сном.*⁵³⁸

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

⁵³⁷ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 299 (примеч. Б. В. Томашевского).

⁵³⁸ Греческая эпиграмма. С. 57 (перевод О. Румера).

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!⁵³⁹

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 экфрастическую 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

⁵³⁹ Востоков А. Х. Стихотворения. Л., 1935. С. 188.

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.⁵⁴⁰

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».⁵⁴¹ Это в еще большей степени относится

⁵⁴⁰ 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.

⁵⁴¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 256.

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.⁵⁴² 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 хорее; также по одному хорее со спондеем и пиррихием соответственно — в эпиграммах «Кто на снегах возрастил», «Труд». И лишь в «Рифме» и «Художнику» наблюдается по четыре хорее, 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».⁵⁴³

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».⁵⁴⁴ 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, параллелизмов 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

⁵⁴² См.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 367.

⁵⁴³ Там же.

⁵⁴⁴ Там же.

гекзаметром» (в том широком смысле, в котором понимал гекзаметр Белинский, т. е. и как собственно гекзаметр, и как элегический дистих⁵⁴⁵), пришел к заключению, что одной из основных особенностей ее являются гnedичевские 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 Феокрытовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?*
(III, 157)

Исследователь справедливо замечал, что эти повторы ограничивают, завершают стих.⁵⁴⁶ 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».⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 324.

⁵⁴⁶ Приводятся отдельные положения доклада В. В. Мерлина «Стихотворения Пушкина, писанные гекзаметром», прочитанного на Герценовских чтениях в Ленинградском государственном педагогическом институте в 1981 г.

⁵⁴⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 324.

«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.⁵⁴⁸ 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

⁵⁴⁸ См.: Гроссман Л. П. Пушкин и Андре Шенье. С. 21.

преображение временного в вечное (переход от совершенного вида к несовершенному («Царскосельская статуя», «Юношу, горько рыдая»)), или смена реальной модальности на ирреальную (вопросительная конструкция — «Труд», сослагательное наклонение — «Художнику», будущее время — «Отрок»).⁵⁴⁹ 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 «Царскосельской 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

⁵⁴⁹ Ср. также анализ этого стихотворения у Р. Якобсона: *Якобсон Р. Работы по поэтике.* М., 1987. С. 181–188.

и богатая ткань соответствий и противопоставлений, частью действующих в одном направлении, частью противоречащих друг другу».⁵⁵⁰ 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».⁵⁵¹

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».⁵⁵²

Классический, в истоках своих античный принцип симметрии имеет в поэзии Пушкина самое широкое применение.⁵⁵³ Однако описанный принцип организации — система антитез, параллелизмов и хиазмов, создающих симметрию стихов и полустихий, — 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».⁵⁵⁴ Все это справедливо и относительно других подражаний древним Пушкина,

⁵⁵⁰ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 356, 357.

⁵⁵¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 324.

⁵⁵² Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 358.

⁵⁵³ Д. Д. Благой отметил, например, его на композиционном уровне в «Борисе Годунове» (Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 116–142).

⁵⁵⁴ Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 367–368.

писанных чистым гекзаметром: «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий» (1823) и «В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера. . .» (1827).⁵⁵⁵

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 извивах
Плющем, любовником скал и расселин. С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет,
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, виется
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.⁵⁵⁶ Добавим, что, в отличие от двух других «античных» гекзаметров Пушкина, этот имеет произносительно-трудный характер:

⁵⁵⁵ 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.

⁵⁵⁶ 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).

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.⁵⁵⁷ 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 полустихий встречаются уже у Востокова:

Править Фракийским конем, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, царей защитник — Суворов...⁵⁵⁸
Правым глазом Ванюша, Надинька левым не может
.....
Будет Венерой она — будешь Амуром слепым!..⁵⁵⁹

Видел ли ты красоту, которую борют страданья?
Если нет — никогда ты Красоты не видал.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ С. М. Бонди, находя, что в этом стихотворении Пушкина «гекзаметр звучит довольно тяжело, с напряженностью, не свойственной 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.

⁵⁵⁸ Востоков А. Х. Стихотворения. С. 188.

⁵⁵⁹ Там же. С. 296.

⁵⁶⁰ Там же. С. 297.

Плавный ход стиха за счет малого числа хореев находим в большинстве эпиграмм Дельвига; в пьесах же «Н. И. Гнедичу», «Мы», «Эпитафия», «Утешение», «Грусть», «Удел поэта» хореев нет совсем. Зато нередко у него переносы, несовпадения фразовых сечений с цезурой. Почти не встречаются у Дельвига хиазмы, отсутствуют диссонансные повторы, окаймляющие полустипы и двустипы. Он вообще уделяет мало внимания звуковой стороне стиха. Повторы у него случайны и расположены несимметрично:

*Сладкие слезы первой любви, как роса, вы иссохли!*⁵⁶¹

и

*Юноша милый! на миг ты в наши игры вмешался!*⁵⁶²

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...»:⁵⁶³

Свиток истлевший с трудом развернули. Напрасны усилья:

В старом свитке прочли книгу, известную всем.

Юноша! к Лиде ласкаясь, ты старого тоже добьешься:

*Лида подчас и тебе вымолвит слово: люблю.*⁵⁶⁴

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 антологические эпиграммы от аналогичных произведений его предшественников.

⁵⁶¹ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 218.

⁵⁶² Там же. С. 194.

⁵⁶³ См.: Бонди С. М. Пушкин и русский гекзаметр. С. 356–357, 364–366.

⁵⁶⁴ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 194.

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.⁵⁶⁵ 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 приявший 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»,

⁵⁶⁵ Котляревский Н. Литературные направления александровской эпохи. 3-е изд. Пг., 1917. С. 110.

«умолкнувшего звука божественной эллинской речи», но и здесь грусть сразу гармонически уравнивается мотивом «воскрешения»: «Слышу божественный звук воскреснувшей эллинской речи».⁵⁶⁶

А. А. Тахо-Годи тонко усматривает в «Царскосельской 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»:⁵⁶⁷

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)

⁵⁶⁶ Цитируется вариант стиха (III, 87), вошедший в первопечатный текст эпиграммы (Альциона. Альманах на 1832 год. СПб., 1832. С. 79).

⁵⁶⁷ Тахо-Годи А. А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 114.

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». ⁵⁶⁸

Характеризуя смену жанрово-стилевых типов античности в творчестве Пушкина, А. А. Тахо-Годи пишет, что «изящную 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» ⁵⁶⁹ 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 моменты, 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.

⁵⁶⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 259.

⁵⁶⁹ *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.⁵⁷⁰ 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».⁵⁷¹ 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.⁵⁷² Рецепция античной поэзии в соответствии с ее собственным духом, усвоение жанрово-тематических традиций, таких, например, как традиция античной элегии, отдельных духовных комплексов античности, как гораццианство, — 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 эллинизме».⁵⁷³ Понятие это, вполне уместное и необходимое, не охватывает тем не менее всех явлений освоения античности в русской

⁵⁷⁰ См.: *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973.

⁵⁷¹ *Суздальский Ю. П.* Античные литературы // *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981. С. 34.

⁵⁷² 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 древне-классических 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).

⁵⁷³ *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах // *Проблема романтизма*. М., 1971. Сб. 2. С. 12.

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, феокрытовской 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.⁵⁷⁴

Во-вторых, некоторая часть весьма значительных явлений этого процесса не укладывается в рамки романтизма («просветительский классицизм» А. Ф. Мерэлякова, «ампирный классицизм»⁵⁷⁵ В. А. Озерова). В этом смысле прав был П. Н. Сакулин, когда писал об отчетливой связи русского неоклассицизма с сентиментализмом и классицизмом.⁵⁷⁶ 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»

⁵⁷⁴ 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 (с. 11–42 наст. изд.).

⁵⁷⁵ См.: Максимович А. Я. Озеров // История русской литературы. Л., 1941. Т. 5. С. 172.

⁵⁷⁶ 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.

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».⁵⁷⁷ 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».⁵⁷⁸

Созданию впечатления такого «спокойного величия» 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 изящным, 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».⁵⁷⁹

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».⁵⁸⁰ Основательность

⁵⁷⁷ Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблема романтизма. М., 1971. Сб. 2. С. 12.

⁵⁷⁸ См.: Винкельман И.-И. Избр. произв. и письма. М.; Л., 1935. С. 107.

⁵⁷⁹ Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850. С. 93.

⁵⁸⁰ Там же.

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».⁵⁸¹

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».⁵⁸²

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.⁵⁸³ 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».⁵⁸⁴

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».⁵⁸⁵ Анало-

⁵⁸¹ Гегель Г.-В.Ф. Соч. М., 1958. Т. 15. С. 323.

⁵⁸² Григорьев А. А. Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев А. А. Соч. СПб., 1876. Т. 1. С. 85.

⁵⁸³ См.: Гликман Д. Н. Ф. Щербина // Щербина Н. Ф. Избр. произв. Л., 1970.

⁵⁸⁴ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 50.

⁵⁸⁵ Цит. по: Гликман Д. Н. Ф. Щербина. С. 18.

гичным 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 Платон 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».⁵⁸⁶ 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,⁵⁸⁷ 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, заключающиеся или в сферу собственного я, или постоянно гнавшиеся за выражением требований века, романтики — очарованные и разочарованные».⁵⁸⁸

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

⁵⁸⁶ Лотман А. М. Лирическая и историческая поэзия 50–70-х годов // История русской поэзии. Л., 1969. Т. 2. С. 126.

⁵⁸⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 55. Подробнее см.: Лотман А. М. Лирическая и историческая поэзия 50–70-х годов. С. 55.

⁵⁸⁸ Отечественные записки. 1850. Июнь. Отд. VI. С. 65.

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». ⁵⁸⁹ 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. ⁵⁹⁰ 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 разрушавший 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 приемственные 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

⁵⁸⁹ Щербина Н. Греческие стихотворения. С. 97.

⁵⁹⁰ 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.

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».⁵⁹¹ 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».⁵⁹²

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 «истинное 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».⁵⁹³ 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» Брюсова⁵⁹⁴ звенят твердью латинской Антологии и вообще римской поэзии («Вергилиевой медью» — по выражению С. М. Соловьева).⁵⁹⁵ 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

⁵⁹¹ Бекетова М. А. Шахматове. Семейная хроника // Литературное наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 701–702.

⁵⁹² Там же. С. 656 (вступительная статья С. С. Лесневского и З. Г. Минц).

⁵⁹³ Цит. по: Бунин И. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 25.

⁵⁹⁴ Выражение А. А. Блока, см.: Блок А. А. Собр. соч. Л., 1935. Т. 10. С. 144.

⁵⁹⁵ См.: Соловьев С. Цветы и ладан. М., 1907. С. 65.

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,⁵⁹⁶ это своего рода эхо классической Музы: отсюда эпитафии из Дельвига, ссылки на Катутла, обращения к Гете.⁵⁹⁷ У остальных двух дело обстоит сложнее, наблюдается определенное развитие жанра.

Вячеслава Иванова антологическим поэтом сделали не только его культурный универсализм и особое место эллинства 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 гравиров». ⁵⁹⁸

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 апофегматического 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:

⁵⁹⁶ *Верховский Ю.* Идиллии и элегии. М., 1910.

⁵⁹⁷ *Верховский Ю.* 1) Разные стихотворения. М., 1908; 3) Стихотворения. М., 1917. Т. 1; 3) Солнце в заточении. Пг., 1922. *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 33.

⁵⁹⁸ *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 33.

С Мерой дружна Красота; но Мысль преследует Вечность:
Ты же вместить мне велишь Вечность в предел Красоты.⁵⁹⁹

В другом, чисто художественно-пластическом плане выдержаны антологические эпиграммы «Прозрачности».⁶⁰⁰

Посвятительные эпиграммы «*Cor ardens*» 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».⁶⁰¹ Этот же подтекст, по-видимому, заложен и в переведенных Ивановым эпитафиях Сафо.⁶⁰²

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 смиренной мечтою в копилку Аполлона 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».⁶⁰³

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.⁶⁰⁴

⁵⁹⁹ Иванов Вяч. Кормчие звезды. СПб., 1903. С. 36.

⁶⁰⁰ Иванов Вяч. Прозрачность. М., 1904.

⁶⁰¹ Иванов Вяч. *Cor ardens*. М., 1911–1912. Т. 1–2.

⁶⁰² Алкей и Сафо в переводе Вяч. Иванова. М., 1914.

⁶⁰³ Иванов Вяч. Нежная тайна. Лепта. СПб., 1912. С. 5–6.

⁶⁰⁴ См.: *Бухштаб Б.* Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 143.

Решающим моментом при выборе образа была у поэта не его смысловая, а звуковая и музыкальная сторона.⁶⁰⁵ Мандельштамовская пластика существует без всякой опоры на какую-либо предметность слова: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности <...> К чему обязательно осязать перстами».⁶⁰⁶ 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».⁶⁰⁷ 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.⁶⁰⁸ 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 особенно-

⁶⁰⁵ Ср. многочисленные мемуарные свидетельства об этом, например: *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1978. С. 126, 141.

⁶⁰⁶ *Мандельштам О.* О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 9.

⁶⁰⁷ Там же.

⁶⁰⁸ См.: *Ахматова А.* Листки из дневника. (О Мандельштаме) // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 185–186; *Одоевцева И.* На берегах Невы. С. 144.

сти 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!⁶⁰⁹

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 вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!».⁶¹⁰

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. «Счастливым ученик мастеров древнего искусства»,⁶¹¹ Пушкин, согласно концепции Белинского, в наибольшей степени овладел этими качествами. «Этот славянин, — безусловно, с явным преувеличением писал впоследствии о поэте Э.-М. де Вогюэ, — имеет обо всем ясные понятия афинянина».⁶¹² Если до Пушкина лишь «муза Батюшкова была сродни древней музе»,⁶¹³ то после него вся русская поэзия вышла обогащенной знанием своих генетических корней. В этом осознании античной и прежде всего древнегреческой

⁶⁰⁹ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 231.

⁶¹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 226.

⁶¹¹ Там же. С. 323.

⁶¹² Vogüé E.-M. Le roman russe. Paris, 1877. P. 48–49.

⁶¹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 254.

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.



III. Приложение

ЛАТИНСКИЕ РИТОРИКИ В РОССИИ XVIII ВЕКА

О «РИТОРИКЕ» ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

Сочинение Феофана Прокоповича «Десять книг об искусстве риторики» (*De arte rhetorica libri X*) представляет собой запись лекционного курса, прочитанного им по-латыни в 1706–1707 гг. в стенах Киево-Могилянской академии. Не так давно оно было впервые опубликовано на украинском языке, но без IX книги и только на основании одного списка,¹ затем последовало немецкое издание латинского оригинала «Риторика» Феофана.² Настоящая работа была написана до выхода в свет обоих этих изданий «Риторика», на основе изучения ее ленинградских списков.³

¹ Феофан Прокопович. Про риторичне мистецтво. — Філософські твори. Переклад з латинської. Київ, 1979. Т. I. С. 103–433. Текст «Риторика» опублікован по одному из четырех списков ЦНБ АН УССР шифр ДА/П.418.

² *Feofan Procopovič. De arte rhetorica libri X. Kijoviae 1706/ Hrsg. von Renate Lachmann* — In: *Slavistische Forschungen*. Köln; Wien, 1982. Bd. 23 (II).

³ ГПБ, собр. Новгородской духовной семинарии, № 6750; ЦГИА. Ф. 834. Оп. 3. № 3421. Первый список, ранее неизвестный, представляет собой рукопись в четверку (371 л.) и содержит «Поэтику» Феофана Прокоповича (л. 268–363) и его «Риторику» (л. 4–267) под заголовком «Десять книг об искусстве риторики, изложенные для обучения русского юношества, изучающего красноречие и для блага отечества и веры достопочтенным отцом Феофаном Прокоповичом в Киеве в знаменитой православной Могилянской академии в лето господне 1706» (*De arte rhetorica libri X pro informanda roxolana juventute eloquentiae studiosa bono religionis et patriae traditi a reverendo patre Theophane Procopowicz Kijoviae in Celebri et Orthodoxe Academia Mohylana Anno Domini 1706*). Список этот начала XVIII в.: филигрань «щит» схожа с № 334 — 1679 г. (См. в кн.: *Герасимов А. Л.* Филигранные XVII века на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения. М., 1963. С. 95). Заголовок «Риторика» является в этом списке частью миниатюры, которая представляет собой изображение Господа Бога в облаках, освещающего своими лучами лист в фигурной рамке с текстом заголовка. Слева — ангел, указывающий рукой на этот лист. Справа — богородица, которую считали покровительницей риторов (см.: *Поньрко Н. В.* Богородица — покровительница риторов. — В кн.: *Русская и грузинская средневековые литературы*. Л., 1979). Текст этого списка сверен по списку ЦГИА, который содержит «Риторику» Прокоповича на 208 листах под заголовком «Риторические наставления, некогда собранные из разных авторов ординарным профессором риторики в Киевской Академии Феофаном Прокоповичем, ныне к истинному основанию и методу вновь для нашей пользы повторенные и воспроизведенные. Михаил Тодорский. В Лето Господне 1751» (*Praecepta rhetorica a Theophane Procopowicz olim in Akademia Kijovenski ordinario professore rhetorices ex variis*

Основной задачей статьи является исследование источников и определение эстетического направления этого классического сочинения русской литературно-теоретической мысли. В связи с этим предметом анализа будут лишь «маркированные», т. е. характерные для определенного направления элементы «Риторики». Преимущественное внимание мы уделяем предшествующей эстетической традиции. Именно к ней, а отнюдь не к последующей, ломоносовской эстетике, примыкает «Риторика» Феофана. В такой традиционалистской области, какой является эстетика, разумеется, можно обнаружить целый пласт категорий и учений, в трактовке которых Феофан не выходит за рамки эстетической теории русского классицизма. Однако в толковании «маркированных» элементов риторики Прокопович в большинстве случаев занимает противоположную позицию по отношению к этой теории.

В последнее время получает все большее признание взгляд на Феофана как на представителя русского барокко. Такая точка зрения принята и в предисловии к украинскому изданию его «Риторики».⁴ Разногласия, которые вызывает у исследователей проблема литературного направления Феофана Прокоповича, в конечном счете объясняются тем, что барокко в литературе вообще, а тем более в русской литературе так и не сложилось, не оформилось в особое направление, оставшись на уровне элементов, веяний, тенденций, хотя и весьма значительных. Если же говорить о близости Феофана к какому-то направлению, то, безусловно, о близости к барокко, а не к классицизму. Именно эту близость обнаруживает прежде всего детальный анализ источников и содержания его «Риторики».

1

«Десять книг об искусстве риторики» — риторика традиционного типа, включающая пять разделов: изобретение, расположение, украшение, произношение и память. Помимо этой классической сетки в при-

auctoribus collecti ad veram solidam et viam monstrantia nunc demio ad nostram utilitatem repetenda et referenda. Michael Thodorsky. Anno Domini 1751). На л. 205 об. запись: «Сия Риторика студента Словеногреколатинской Академии Михаила Федоровича Тодорского». На л. 2 и 204 записи на латинском и греческом языках, в которых Тодорский указывает, что приступил к переписке «Риторики» 5 сентября, а закончил ее 19 января.

⁴ *Іваньо І. В.* Естетичні погляди Феофана Прокоповича. — *Феофан Прокопович. Філософські твори*. Т. I. С. 75–76.

кладной риторике Феофана в отдельные книги выделены учения «о возбуждении страстей», «о способе писания истории и о письмах», «о судебном и совещательном родах красноречия», «об эпидиктическом, т. е. хвалебном роде красноречия» и «о священном красноречии». Прикладную риторика в сочинении Феофана по обычаю, принятому в Киево-Могилянской академии, предваряет общая риторика (кн. I).⁵

Таким образом, в целом «Риторика» Феофана содержит следующие книги:

- I. Общие наставления.
- II. Об изобретении аргументов и амплификации.
- III. О расположении.
- IV. Об украшении.
- V. О возбуждении страстей.
- VI. О способе писания истории и о письмах.
- VII. О судебном и совещательном родах красноречия.
- VIII. Об эпидиктическом или хвалебном роде красноречия.
- IX. О священном красноречии. X. О произношении и памяти.

Отличительной чертой риторики как типа учебного сочинения является наличие строгого сценария. В общей риторике обычно помещались похвалы красноречию, определение его, учение об основаниях красноречия, о трех стилях речи и т. д. Именно так строится общая риторика Феофана Прокоповича. Феофан восхваляет Риторику, «эту королеву душ и главное из искусств, которое многие наделяют превосходством» (л. 5). Особый интерес в общей риторике Прокоповича представляет учение «О пороках ложного красноречия» (I, 5–7). Это учение является характерной особенностью риторики нового времени⁶ и часто встречается в риториках эпохи Ренессанса и барокко.⁷

В учении «о пороках ложного красноречия» Феофан Прокопович опирается на известную позднеренессансную риторика Никола Коссена.⁸ Такими пороками, по Феофану, являются надутый и напыщенный, подражательный, детский, неистовый, школьный, поэтический, страстный

⁵ Петров Н. И. О словесных науках и литературных занятиях в Киево-Могилянской академии от начала до ее преобразования в 1819 году. — Труды Киевской духовной академии. 1868. № 3. С. 467.

⁶ Rynduch Z. Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku. Gdańsk, 1967. S. 2–8.

⁷ Так, например, оно было непременным компонентом польских риторики XVII в. (см.: Ibid. R. Katalog stylów w retorykach polskich. S. 81–115).

⁸ Nicolai Caussini De eloquentia sacra et humana libri XVI. Parisiis, 1623. Известно, что на Коссена широко ориентировался и М. В. Ломоносов, однако у последнего учение «о пороках ложного красноречия» занимает весьма скромное место.

(т. е. аллегорический), низкий и грубый, сухой, бурный, бессвязный и курьезный стили.⁹

Рассматривая эти «порочные стили» красноречия, Феофан осуждает перегруженность речи украшениями, чрезмерную «приподнятость» или «холодность», бессмысленное подражание, слишком строгое соблюдение риторических правил, приближение речи к поэзии, слишком частое или неправильное употребление аллегорий и метафор, грубость или сниженность стиля, недостаток украшения — фигур, тропов и т. д. Выступая в разделе об аллегорическом, или страстном, стиле против перегруженности речи ораторскими цветами и украшениями (*gemmae*), Прокопович, возможно, имеет в виду киевскую риторику «*Concha... artis oratoriae gemmas continens*» (1698), автором которой, по-видимому, был Стефан Яворский.¹⁰ Многие из этих пороков — надутый, бурный и бессвязный, а также курьезный стили — Феофан приписывает польскому красноречию и главным образом известному польскому проповеднику Томашу Млодзяновскому.

Особенностью построения прикладной риторики в эпоху барокко было помещение в центре ее учений об украшении и о возбуждении страстей. Оба эти учения выделены у Феофана в отдельные книги, значительно превосходящие размером остальные книги риторики.

Учение Прокоповича «об украшении» в целом восходит к трактату Цицерона «Об ораторе». Так, Феофан полагает главными достоинствами речи, «чтобы она была на чистой латыни», ясной, украшенной и соответствовала предмету речи.¹¹ Необыкновенно подробно разработан раздел о фигурах. Прокопович рекомендует к употреблению более семидесяти фигур, которые разделены на три группы: предназначенные для изъяснения, для услаждения и для возбуждения страстей. Среди них такие сложные маньеристические формы, как гипербат, амфибболия, перифраз, паронимасия, рекапитуляция, логодэдия, асиндетон и многие другие (IV, 8–10).¹²

⁹ У Коссена помимо этого рассматриваются резкий (*abruptus*), смешанный (*miscellaneus*) и медленный (*lentus*) стили.

¹⁰ Так долгое время полагал Н. И. Петров, который затем отказался от этой точки зрения и стал приписывать эту риторику Иннокентию Половскому (см.: *Петров Н. И.* Киевская академия во второй половине XVIII века. Киев, 1895. С. 57). Основанием для гипотетической атрибуции «*Conchaе*» Стефану Яворскому может послужить то, что, во-первых, именно в эти годы он преподавал риторику в Киево-Могилянской академии и, во-вторых, то, что те небольшие материалы из риторики, которые приведены в работах Петрова, совпадают (в том случае, если находят соответствие) с «Риторической рукой» Стефана Яворского в переводе с латинского Федора Поликарпова (ОЛДЦ, СПб., 1876).

¹¹ Ср.: *Цицерон.* Об ораторе, III, 97.

¹² Э. Р. Курциус называет эти фигуры в числе специфических особенностей маньеристической (в широком смысле) риторики (см.: *Curtius E. R.* *European Literature and The*

2

Риторика — одна из самых традиционных наук. Для риторики барокко характерна не только опора на такие непререкаемые во все времена авторитеты, как Цицерон,¹³ Квинтилиан, Аристотель и Гораций, но также и интерес к позднеримской риторике, риторике софистов и руководствам нового времени.

В соответствии с традицией из античных образцов первостепенную роль для Феофана играют «Риторика» Аристотеля, трактаты Цицерона, «Риторические наставления» Квинтилиана, «Об искусстве поэзии» Горация. Кроме этих источников в «Риторике» Феофана используются «Риторика к Гереннию», диалоги Платона, «Прогимнасматы» Гермогена, сочинения Светония. В учениц об истории Прокопович цитирует сочинение Лукиана «О написании истории» и «Римские древности» Дионисия Галикарнасского.

Можно заметить определенную ориентацию Феофана на софистическую риторику. Он восхваляет Горгия (I, 1), часто ссылается на него, называя «ученый Горгий» (*doctus Gorgius*). В учении об упражнениях Прокопович так же, как и в «Поэтике», опирается на «Прогимнасматы» ученика знаменитого Либания софиста Афтония.

Как и «Поэтика» Феофана Прокоповича, его «Риторика» построена на широком использовании ренессансных и позднеренессансных источников:¹⁴ риторик Юния Мельхиора¹⁵ и Никола Коссена.¹⁶ Кроме того, Феофан ссылается на Эразма Роттердамского, одного из самых

Latin Middle Ages. Translated from the German by W. R. Trask. Princeton, 1967. P. 274–291 (ch. «Rhetoric and Mannerism»).

¹³ Эпохой почти всеобщего цicerонианизма в риторике была эпоха Ренессанса (см. об этом: *Rynduch Z.* Nauka o stylach w retorykach polskich, г. Retoryka renessansowa. S. 6–8). Цицеронианизм в риторике был распространенным явлением в Киево-Могилянской академии во второй половине XVII в. Ср. названия некоторых риторик: *Arbor Tulliana*, *Oratore mente Tulliana*, *Penarium Tullianae eloquentiae*.

¹⁴ Ренессансный и позднеренессансный характер источников «Поэтики» Феофана Прокоповича отмечался А. А. Смирновым (см.: *Смирнов А. А.* К проблеме соотношения русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии. Феофан Прокопович и Ю. Ц. Скалигер. — В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Л., 1971. С. 68). Это поэтики Юлия Скалигера, Иеронима Види, Якоба Понтана и Фамина Страды.

¹⁵ Очевидно, «*Methodus eloquentiae comparandae scholis aliquot Rhetoricis tradita a Melchior Junio, Vuitebergensi Eloquentiae in Argentinensi Academia professore*» (Argentorati, 1597).

¹⁶ *Nicolai Caussini De eloquentia sacra et humana.*

ярких французских маньеристов Жана Бодена,¹⁷ а также рекомендует в качестве образца таких представителей западноевропейского маньеризма и барокко, как Якоб Понтан, Фамиано Страда, Франциск Мендоза и Киприан Суарез (I, б).¹⁸ В качестве примеров (а здесь он проявляет энциклопедическую образованность) Прокопович чаще других авторов приводит эпиграммы Марциала. В эстетике и литературе барокко с их культом остроумия и эпиграмматического начала Марциал был одним из самых популярных авторов. Многие, начиная с Грасиана, считали его «отцом остроумия».¹⁹

Широко цитирует Феофан Вергилия и Овидия, которых он ставил выше других поэтов (I, 12). Прокопович справедливо полагает, что в их поэзии можно найти многие примеры красноречия.²⁰ Из Овидия чаще всего цитируются «Метаморфозы». Как известно, тема метаморфоз — одна из популярнейших тем в литературе и искусстве барокко.²¹ С этим связан и культ «Метаморфоз» Овидия в эстетике этого направления.²²

¹⁷ О маньеризме Жана Бодена см.: *Кланицаи Т.* Что последовало за Возрождением в истории культуры и искусства Европы. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 92.

¹⁸ В библиотеке Феофана Прокоповича были сочинения Понтана, Страды и Мендозы (см.: *Верховский П. В.* Библиотека Феофана Прокоповича. — В кн.: Учреждение Духовной Коллегии и Духовный регламент. Ростов н/Д, 1916, т. 2. Материалы. Отдел 5, № 1804, 2437, 2887, 2880). Что же касается испанского иезуита Киприана Суареза, то его сочинение (*Ciprianus Suarez. De arte rhetorica libri III. Argentorati, 1575*) использовалось как учебное руководство для учеников высшего грамматического класса в Киево-Могилянской академии (см.: *Петров Н. И.* Киевская академия во второй половине XVII века. Киев, 1895. С. 75). Об испанских риториках XVI–XVII вв. см.: *Batllori M.* Gracián y la Retorica barocsa en Espana. — In: *Retorica e Barocco. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici Venezia 1954 a cura di E. Castelli.* Roma, 1955. И. Н. Голенищев-Кутузов указывал на необходимость соотнесения развития испанской и украинской барочной проповеди (см.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* О литературе барокко в славянских странах. — В кн.: *Славянские литературы.* М., 1973, с. 370). Данный пример показывает, что эти соотнесения могут быть очень плодотворны. В качестве непререкаемых авторитетов Феофан Прокопович называет двух виднейших представителей испанской барочной риторики и ораторского искусства Киприана Суареза и Франциска Мендозу.

¹⁹ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретики. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1968, с. 135.

²⁰ См.: *Кузнецова Т. И., Стрельникова И. П.* Ораторское искусство в Древнем Риме. М., 1976, с. 5.

²¹ См. об этом: *Rousset J.* La littérature de l'âge baroque en France. Circé et la Paon. Paris, 1964.

²² См. об этом: *Bardon H.* Ovide et le baroque. — Dans: *Ovidiana.* Paris, 1958, p. 75–100. О популярности Овидия в украинской и русской литературе XVII в. см.: *Пачовський Т.* Метаморфози Овідія в українській літературі. — В кн.: *Публій Овідій Назон. До 2000-річчя з дня народження.* Львів, 1960. С. 69–79.

Очевидна также тяга Прокоповича к произведениям стоиков, характерная вообще для писателей барокко. Сенека Младший — один из главных источников примеров в «Риторике» Феофана. Кроме него Прокопович неоднократно цитирует Эпиктета и теоретика неостоицизма Юста Липсия.²³ Говоря о способах следования добродетелям и избежания пороков, Феофан советует проповеднику помимо Кассиана и Иоанна Лествичника читать Сенеку, Эпиктета и других стоиков, которые, «если читать их с умеренностью, много могут принести пользы» (IX, 5 — л. 253 об.).

Из других авторов, особо популярных в литературе и эстетике барокко, Феофан цитирует Плиния-панегириста, Саллюстия, Тацита. Однако отцы церкви, отличавшиеся наибольшей маньерностью, Августин, Амвросий, Крисолог порицаются в «Риторике» (I, 12). Это связано с тем, что к гомилетике Прокопович вообще предъявлял более строгие требования, чем к светскому красноречию.²⁴ Например, он значительно ограничивает употребление шуток и острот в священном красноречии (IX, 2), тогда как в светском красноречии считает их совершенно необходимыми (V, 6–7). Протесты Прокоповича против Млодзяновского именно потому так резки, что он в проповеди позволял себе то, что допустимо лишь в светском красноречии.²⁵

3

Источники и эстетическое направление «Риторики» Феофана Прокоповича обнаруживают близость этого сочинения к эстетике умеренного барокко (*barocco moderato*). Именно это направление господствовало в итальянской литературе в период обучения Прокоповича в Риме, в Коллеже Святого Афанасия.²⁶ Оно было органично и для так

²³ О Юсте Липсии и неостоицизме как явлении барокко см.: *Кланицаи Т.* Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы, с. 93–94; *Saunders J. L.* Justus Lipsius. The Philosophy of Renaissance Stoicism. New York, 1955. В библиотеке Феофана Прокоповича было «De Constantia» и другие сочинения Липсия (см.: *Верховский П. В.* Библиотека Феофана Прокоповича, № 1004, 1804, 2625–2630, 2960).

²⁴ Еще Ю. Ф. Самарин отмечал существенные различия между ораторской и проповеднической практикой Феофана Прокоповича (см.: *Самарин Ю. Ф.* Стефан Яворский и Феофан Прокопович. СПб., 1880, с. 41).

²⁵ Это отметил Л. М. Панченко (см.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. II., 1973. С. 240–241).

²⁶ Об эстетике умеренного барокко см.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его тео-

называемого ренессансного русского барокко²⁷ XVII – первой четверти XVIII в. Умеренность была, например, отличительной чертой поэзии русского барокко.²⁸

Представители умеренного барокко на западе выступали против чрезмерной украшенности и «формализованности» произведений своих современников (например, Д. Бартоли критиковал «замысловатый стиль»,²⁹ С. Паллавичини напоминал о границах пристойного³⁰). Теоретики умеренного барокко обратились к наследию Возрождения и маньеризма. Опираясь на авторитет ренессансной и позднеренессансной теории искусства, умеренное барокко вело глубокую и всестороннюю критику барокко темного (*barocco esagerato*).

Аналогичный характер носит критика Феофаном Прокоповичем современного ему польского красноречия. Именно на него обращен преимущественно отрицательный пафос «Риторики». Как правило, примеры из польской литературы, за исключением отрывков из проповедей Томаша Млодзяновского, безымянны. Любопытно, что «Поэтика» и «Риторика» Феофана вообще сравнительно скупо знакомят читателя с польской поэзией и красноречием.

Обыкновенно в киевских поэтиках и риториках XVII–XVIII вв. самым широким образом цитировались произведения С. Твардовского, М. Сарбевского, С. Невеского, В. Коховского. А. Инеса, Я. Квяткевича, Я. Жабчица, Я. Кохановского (не только «Фрашки», но и «Псалмы», «Песни», «Сватовство»)³¹. В сочинениях Прокоповича в этом смысле экземплярный фонд гораздо более скромн. По несколько раз и с одобрением в них цитируются лишь известные поэты польского Возрождения Ян Кохановский и его племянник, автор перевода на польский язык поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» Петр Кохановский.

В «Поэтике» приводятся некоторые эпиграммы из сборника А. Инеса,³² как пример непристойного цитируется поэма Е. Канона «О

ретики. С. 147–153.

²⁷ Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. С. 324.

²⁸ См. об этом: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 199–208.

²⁹ Голенщев-Кутузов И. П. Барокко и его теоретики. С. 151.

³⁰ Там же.

³¹ Lutzny R. Pisarge kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Kraków, 1966. S. 28–51, 76–108.

³² Сам Прокопович приписывал их Я. Кохановскому (см. об этом: Ibid. S. 69–71).

копях бохнийских»,³³ как темный и непонятный характеризуется отрывок из панегирика Яна Квяткевича.³⁴

Р. Лужный верно заметил, что Феофан Прокопович сосредоточил свою критику на творчестве «менее видных представителей латинско-польской иезуитской поэзии».³⁵ То же самое можно сказать и о его полемике с польским красноречием. Ведь Млодзяновский, несмотря на широкую популярность его в течение некоторого времени, был незначительным польским писателем. Прокопович обходит вниманием крупных польских поэтов и ораторов XVII в., а если все же затрагивает кого-нибудь из них, как, например, Квяткевича, то порицает и не иначе, как в завуалированной форме.

Все это, по-видимому, связано со стремлением Феофана скомпрометировать в глазах читателей и слушателей польскую литературу в целом. Это стремление Прокоповича, помимо искреннего возмущения крайностями польского барокко, по-видимому, питалось также эстетическим патриотизмом: «Весьма ложное овладело нами мнение: мы нелепейшим образом полагаем, что если не пойдем в польские гимназии, то есть в фабрики испорченного красноречия, то будто бы не сможем приобрести науки ораторской» (I, 7 – л. 34 об.).

Критика Феофаном Прокоповичем красноречия Томаша Млодзяновского и современного Феофану польского красноречия — это критика крайностей темного барокко с позиций барокко умеренного. Именно как темное и отвлеченное воспринимает Прокопович ораторское искусство Млодзяновского. Говоря об этих пороках позднее в «Пролегоменах», описал: «Множество дряни такого рода ты найдешь во многих сборниках проповедей: у Картагены, Дидея Нисского и других, особенно же у главы всех крючков, у привилегированного продавца всяких нелепостей, у польского иезуита Млодзяновского».³⁶

Традицию полемики подобного рода Феофан, очевидно, воспринял в Италии. Так, его критика «курьезного» стиля красноречия (I, 6) чрезвычайно напоминает потоки насмешек Д. Бартоли³⁷ над «замысловатым»

³³ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 425–426.

³⁴ Источник отрывка установил Р. Лужный. См.: Лужный Р. «Поэтика» Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилянской академии (первая половина XVIII в.). — В кн.: XVIII век: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. Сб. 7. С. 50.

³⁵ Там же.

³⁶ Цитирую в переводе с латинского Ю. Ф. Самарина по кн.: Самарин Ю. Ф. Стефан Яворский и Феофан Прокопович. С. 395.

³⁷ См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики. С. 151–152.

стилем. Подобно теоретикам умеренного барокко, Феофан Прокопович критикует Млодзяновского со стороны содержания. Не случайно он называет польского казнодея «кропателем пустословия» (I, б).³⁸ «Не найдешь в них смысла и значения»,³⁹ — замечает Прокопович о его проповедях.

Для Феофана аллюзии Млодзяновского, основанные обычно на случайном сходстве, не связанные со значением слова, с содержанием высказывания, смешны и нелепы. Так, например, Млодзяновский объясняет то, что рыбы, по библейскому преданию, не погибли во время всемирного потопа, тем обстоятельством, что в названии моря «mare» заключено имя богородицы (Nom. plur. от mare — maria). По этому поводу Прокопович замечает: «Неужели, любезный отче, тебе кажется удивительным, что рыбы не погибают в воде... О, остроумие, не лучше глупости рыб!» (л. 28 об.).

«Риторика» Феофана была написана вскоре после возвращения Прокоповича из Италии, поэтому ожесточенная полемика умеренного барокко против барокко темного была свежа в его памяти. По образцу этой полемики, по-видимому, строит Феофан и свою критику польского красноречия.

Прокопович осуждает Млодзяновского за неумеренность. Требование меры, вообще очень характерное для умеренного барокко — одно из основных эстетических требований в «Риторике» Феофана. Именно мера, согласно его представлениям, должна осуществлять равновесие между ясностью и украшенностью, краткостью и разнообразием, пристойностью и остроумием. Как те, так и другие качества, по мнению Прокоповича, одинаково необходимы литературному произведению.

Что касается «Поэтики» Феофана Прокоповича, то история ее интерпретации показательна тем, что в зависимости от того, на каких из этих эстетических идеалов делался акцент, решалась, как правило, проблема литературного направления Феофана.⁴⁰ По мнению некоторых исследователей, требования ясности, декорума, разделение высокого и низкого в поэзии и красноречии указывают на принадлежность к классицизму. Однако эти идеалы вовсе не были исключительной принадлежностью классицизма, но играли также существенную роль в литературе и

³⁸ Петров Н. И. О словесных науках. С. 627–637.

³⁹ Там же. С. 633.

⁴⁰ См., например, работы Дм. Чижевского. В. Д. Кузьминой и О. А. Державиной в журнале «Československa rusistica», 1968. R. XIII. С. 1.

эстетике Возрождения и барокко.⁴¹ Не из эстетики классицизма, а именно из ренессансной и позднеренессансной теории искусства они попали в «Поэтику» и «Риторику» Феофана Прокоповича. Поэтому «признаки формирующегося классицизма»⁴² у Феофана, на мой взгляд, можно видеть лишь ретроспективно. Но поскольку классицизм был своеобразным возвратом к Ренессансу, то, быть может, именно эта по существу ренессансная основа русской литературы и эстетики Петровской эпохи предопределила быстрое и успешное развитие классицизма в 30-е гг. XVIII в.

«Риторика» Феофана Прокоповича, несомненно, близка эстетике барокко. Непременным компонентом барочных поэтик и риторик было учение об остроумии. В русскую литературу оно, по-видимому, попало через посредство Польши. В польских коллегиях XVII в. это учение обычно излагали по Сарбевскому.⁴³ Так, Симеон Полоцкий, будучи студентом виленской коллегии, записал курс лекций одного из последователей Сарбевского под названием *Modus inveivendi argutiarum* (Наука изобретения острот).⁴⁴

Феофан с учением об остроумии мог ознакомиться не только в Польше и на Украине, но и в Италии. Одним из источников его в «Поэтике» и «Риторике», по-видимому, было сочинение известного неолатинского теоретика искусства Якоба Массена «Новое искусство остроумия», бывшее в библиотеке Феофана.⁴⁵

В соответствии с традицией в «Поэтике» Прокоповича учение об остроумии помещается в разделе об эпиграмме, в «Риторике» — в разделе об эпидиктическом роде красноречия. Феофан называет и приводит примеры всех наиболее существенных способов изобретения острот, какие только были в теории концептизма: «изящная аллегория и метафора, сравнение большего с меньшим или меньшего с большим, или же

⁴¹ Ср., например, три свойства «витийства или краснословия» в «Риторической руке» Стефана Яворского: «1. Да будет равно, сиречь ясно и удобно к познанию. 2. Да будет ключимо, сиречь прилично к вещем, к лицам и к месту. 3. Да будет украшенно, сиречь лепотою сложения, или сочинения, и красотой изобилующе» (с. 29–30).

⁴² Кузьмина В. Д. Барокко и классицизм в русской литературе первой трети XVIII века. — *Československa rusistica*, 1968, г. XIII, с. 1, s. 13.

⁴³ *Sarbiewski M. K. De acuto et arguto, sive Seneca et Martialis.* — *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Wrocław; Kraków, 1958.

⁴⁴ См. об этом: *Luzny R. Pisarge kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska.* S. 18.

⁴⁵ *Jacobi Masseni Ars nova argutiarum* (См.: *Верховский П. В.* Библиотека Феофана Прокоповича, № 2952).

когда утверждается, что неравно равное равному, когда утверждается, что часть равна или больше целого, игра словами с помощью паронимии, от двусмысленности слов, от противоположного, аллюзия».⁴⁶

Интересно, что в «Поэтике» и «Риторике» Феофана Прокоповича есть и понятие концепта. Говоря в учении об остроумии о неожиданном, Прокопович замечает, что это «и иначе, через антономасию, называется концептом, вследствие преимущества мышления этого рода, то есть концептивного мышления».⁴⁷

Одним из существенных принципов барочных риторик является принцип разнообразия, варьирования.⁴⁸ По мнению Гра-сиана, именно разнообразие лежит в основе красоты.⁴⁹ Существенное место занимает идеал разнообразия и в эстетической системе Феофана Прокоповича. В четвертой главе общей риторики «Что образует наилучшего оратора» Феофан утверждает: «Первый признак наилучшего оратора — это то, что не какое-нибудь из этих, но все достоинства в себе совмещает: мягок в объяснении, высок в поучении, остр в услаждении, стремителен и обилен в возбуждении» (л. 19). По мнению Прокоповича, особенно следует стремиться к тому, чтобы удерживать внимание и волновать самых разных людей: «ученых и невежественных, значительных и ничтожных, горожан и деревенских» (л. 20).

Феофан рекомендует разнообразить предметы проповедей «и брать доказательства то радостные, то печальные, то полные страха и опасности, то также кроткие».⁵⁰ Вопросу о том, как добиться разнообразия в речи, посвящены некоторые специальные разделы «Риторики» Прокоповича, например «Наука разнообразия в расположении ритмической речи» (IV, 6 – л. 129–130). Необходимость разнообразия в красноречии Феофан подчеркивает на протяжении всего курса «Риторики».

Писатели барокко стремились найти что-то сходное в несходных вещах. Вследствие этого в эстетике барокко особое значение приобретают принципы тождества и различия, категории сходного и несходного,

⁴⁶ См.: Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 325–326. Эти же способы предлагаются и в «Риторике». Ср.: Бальтазар Грасиан. Остроумие, или искусство изощренного ума. — В кн.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.

⁴⁷ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве, с. 326. — Перевод мой. В переводе этого места Г. Л. Стратановским утрачено терминологическое значение слова «conceptus».

⁴⁸ Например, в польских риториках XVII в. часто встречается раздел *Variatio styli*. См.: *Ryndych Z.* Nauka o stylach w retorykach polskich, s. 74.

⁴⁹ Штейн А. Л. Четыре века испанской эстетики. — В кн.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение, с. 42.

⁵⁰ Петров Н. Я. Из истории гомилетики в старой Киевской академии, с. 118.

противоположного и несовместимого, сравнение, аллегория, метафора и другие фигуры, с помощью которых достигается уподобление различных вещей и явлений. В «Риторике» Феофана Прокоповича в качестве внутренних мест изобретения наряду с другими рекомендуются такие, как сопряженное, противоположное, подобие и несходство, несовместимое (II, 2). Именно принцип сближения несходных вещей и явлений лежит в основе тех приемов изобретения острот, которые приводит Феофан: «...сравнение большего с меньшим или меньшего с большим, когда утверждается, что неравно равное равному, когда утверждается, что часть равна или больше целого»⁵¹ и т. п. Созвучие слов, частей слова, отдельных звуков и частей фразы, игра значениями, аллюзия, каламбур — вот по какому принципу строится большинство фигур, разбираемых в «Риторике», таких, как параномасия, плеоназм, оксюморон, амфиболия, антифразис, апофазия, эпифора, анафора, палиндром и др.

Через весь курс «Риторика» Феофана Прокоповича проходит аллегория ученик-путник. Эта аллегория была распространена в школьной практике XVII в.⁵² и соответствовала барочному представлению о жизни человека как путешествии.⁵³

Для риторика барокко характерно также ощущение слиянности и единственности искусств. В соответствии с этой тенденцией Прокопович в своей «Риторике» сопоставляет речь со «звуком музыкального инструмента» (I, 1 – л. 8 об.). Он утверждает родство поэта и художника,⁵⁴ часто сопоставляет ораторское искусство, поэзию и живопись. Феофан повторяет восходящий к позднеантичной эстетике (Симониду) афоризм Дж. Марино: «Поэзия — это говорящая живопись, живопись — это говорящая поэзия».⁵⁵

Нет никаких оснований и для того, чтобы связывать с классицизмом учение Феофана Прокоповича о подражании. Эволюция этого учения в европейской эстетике представляется иногда упрощенно. Специфически ренессансным считается учение о подражании природе, которое с переходом к классицизму якобы вытесняется учением о подражании образцам.⁵⁶ Цитируя «Поэтику» Феофана Прокоповича, А. Ф. Лосев, например, комментирует соответствующее место следующим образом:

⁵¹ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 325–326.

⁵² См., например: *Rynduch Z.* Nauka o stylach. S. 85.

⁵³ Панченко А. М. Два этапа русского барокко. — ТОДРА, Л., 1978. Т. XXXI. С. 100.

⁵⁴ Феофан Прокопович. О пиитическом искусстве. С. 405.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ См.: Лосев А. Ф., Шестаков Б. П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 204–237.

«Прокопович развивает одно из самых центральных положений эстетики классицизма — о подражании древним образцам».⁵⁷ Исследователь не замечает, что рядом с этим у Феофана имеется и другое понимание подражания — как вымысла или подражания природе⁵⁸ и что как та, так и другая трактовка этой категории свойственны эстетике Возрождения.⁵⁹ При этом в ренессансных поэтиках, как правило, помещались учения об обоих видах подражания, в риториках же эпохи Возрождения и барокко речь шла лишь о подражании образцам.

Сочинение Феофана Прокоповича «Десять книг об искусстве риторики», по-видимому, создавалось автором как риторика энциклопедического типа. Оно является настоящим сводом всех риторических законов и правил, знакомит со многими другими риториками — как древними, так и новыми — и представляет собой настоящую энциклопедию риторических примеров. В этом отношении «Риторика» Феофана уникальна для всей русской культуры и может быть сопоставлена лишь с западноевропейскими ренессансными риториками, например с сочинением Никола Коссена «XVI книг о духовном и светском красноречии».⁶⁰

«Риторика» Прокоповича — это не просто риторика, написанная на латинском языке, но это латинская риторика, т. е. речь в ней идет о законах красноречия применительно к латинскому языку, который в Петровскую эпоху занимал одно из главных мест в системе барочного полилингвизма.

Сочинение Феофана пользовалось большой популярностью. Свидетельством этого являются семь сохранившихся списков его. Различное происхождение и время создания этих списков может послужить доказательством широкой известности и продолжительной популярности наставления Прокоповича. По-видимому, оно имело самое широкое применение в преподавательской практике. Списки «Риторики» Феофана Прокоповича были в Черниговской, Новгородской и Вологодской духовных семинариях, в Московской славяно-греко-латинской академии. Известен перевод, сокращение и переделка «Риторики» Прокоповича, бытовавший в среде выголексинских старообрядцев.⁶¹

⁵⁷ Там же. С. 233.

⁵⁸ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. Кн. II. Гл. 5. С. 402–407.

⁵⁹ На соединение в эпоху Ренессанса принципов подражания природе и образцам указывал, например, А. А. Смирнов (см.: Смирнов А. А. Проблема вымысла и подражании в поэтике русской классицизма — Филол. науки, 1967. № 6. С. 73).

⁶⁰ Nicolai Caussin De eloquentia sacra et humana libri XVI.

⁶¹ См. О нем в диссертации Н. В. Поньрко «Выговская литературная школа в первой половине XVIII столетия» (Л., 1979).

«Поэтика» и «Риторика» Феофана Прокоповича во многом определили дальнейшее развитие русской литературно-теоретической мысли. По мнению историка Киево-Могилянской академии, «год, в который Прокопович приступил к своим лекциям в Академии (1705), стал началом нового периода, продолжавшегося до половины столетия».⁶² Почти все наставления по поэтике и риторике, составленные в это время, были основаны на трудах Феофана.⁶³

На эстетических идеях Феофана, почерпнутых непосредственно из его сочинений или из лекций его многочисленных последователей и учеников, воспитывалось большинство деятелей русской культуры первой половины XVIII в. Так, например, Ломоносов, по-видимому, был знаком с «Поэтикой» Прокоповича,⁶⁴ а будучи студентом Московской славяно-греко-латинской академии, слушал и записал курс лекций по риторике его ученика Порфирия Крайского.⁶⁵

С уменьшением роли латинского языка, с появлением «Риторики» Ломоносова, которая в отличие от «Риторики» Феофана была печатной по-русски, с развитием классицизма в русской литературе «Десять книг об искусстве риторики» постепенно теряют свое бывшее значение и популярность. Классицисты высоко оценивали красноречие Прокоповича и во многом считали себя его литературными последователями.⁶⁶ Однако наставления Феофана не могли иметь для них своего прежнего значения: в сочинениях самого Прокоповича классицисты находили серьезные погрешности в чистоте стиля. «Риторику» Феофана все еще продолжают переписывать, но значение ее теперь в основном сводится к школьному употреблению.

⁶² *Петров П. И.* О словесных пауках и литературных занятиях в Киево-Могилянской академии. С. 311–312.

⁶³ См. об этом: *Лужный Р.* «Поэтика» Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилянской академии (первая половина XVIII века), с. 47–55; *Петров П. И.* О словесных науках и литературных занятиях в Киево-Могилянской академии; *Lewin P.* Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie. Wrocław, 1972.

⁶⁴ *Моисеева Г. Н.* М. В. Ломоносов на Украине. — В кн.: Русская литература XVIII века и славянские литературы. М.; Л., 1963. С. 96–97.

⁶⁵ Сохранилась запись этого курса, часть которой сделана рукой Ломоносова. Изложение «Риторики» Порфирия Крайского см. в кн.: *Воскресенский Г. А.* Ломоносов и Московская славяно-греко-латинская академия. М., 1891. С. 37–53.

⁶⁶ См. об этом: *Кочеткова П. Д.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования русского классицизма. — В кн.: XVIII век: Проблемы развития русской литературы в России первой трети XVIII века. Л., 1974. Сб. 9.

О ЛАТИНСКОЙ РИТОРИКЕ, ПО КОТОРОЙ УЧИЛСЯ В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ

Эстетические взгляды В. К. Тредиаковского сложились под влиянием французской литературы и эстетики. Особенно интенсивным это влияние было в 1727–1730 гг., когда поэт находился во Франции. «Французский период жизни поэта, — писал П. Н. Берков, — несомненно сыграл определенную роль в его судьбе и вместе с тем в истории русской литературы: ведь Тредиаковский открыл для своего времени французскую жизнь и французскую литературу».⁶⁷ Влияние французской культуры отразилось на всем поэтическом, филологическом и переводческом наследии Тредиаковского.

В недавно опубликованной статье И. Ф. Мартынова «Тредиаковский и его читатели-современники» содержится любопытное известие о конволюте, первую часть которого составляет печатный экземпляр первого издания «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредиаковского, а вторую — анонимная рукописная риторика без названия на латинском языке.⁶⁸ На внутренней стороне верхней крышки переплета владельческая запись: «Сия книга брегадира Ивана Маслава. Подарена от Академии секретаря господина Тредиаковского в Санктпетербурхе в 1741 году».

Содержание риторики дает веские основания для того, чтобы считать ее сочинением французского автора: примеры на латинском и французском языках представляют собой отрывки из произведений или целые произведения древнеримских и французских писателей, часто упоминаются какая-то академия и академики и приводятся цитаты на французском языке из речей, произнесенных в академии (л. 1, 3, 5, 39 ркп.). Это подтверждается и данными палеографии: бумага, на которой записан текст риторики, произведена в Париже.⁶⁹

⁶⁷ *Berkov P. N.* Des relations litteraires franco-russes entre 1720 et 1730: Trediakovskij et l' abbe Girard. — *Revue des 'etudes slaves*. Т. 35. 1958. P. 7.

⁶⁸ *Мартынов И. Ф.* Тредиаковский и его читатели-современники // *Венок Тредиаковскому*. Волгоград, 1976. С. 82.

⁶⁹ Приводим описание конволюта: БАН, Тек. пост. № 41. Конволют в четверть листа

По манере изложения материала и по характеру записей можно заключить также, что рукопись является конспектом лекционного курса. Естественно предположить, что «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*» представляет собой конспект Тредиаковского лекций по риторике, прослушанных им в Париже в промежутке между 1728 и 1730 годами. Но рукопись не является автографом Тредиаковского. Сравнение почерка, которым написана риторика, с почерком писем поэта на французском языке И.-Д. Шумахеру от января 1731 г. дает слишком существенные расхождения, чтобы можно было считать эти тексты написанными одной и той же рукой.

Вполне возможно, впрочем, что Тредиаковский слушал эти лекции или хотя бы некоторые из них, а затем использовал конспект, принадлежавший другому лицу. Во всяком случае содержание риторики с несомненностью обнаруживает факт знакомства Тредиаковского с этими лекциями. Например, комплекс примеров, которыми автор иллюстрирует положения своей риторики, показывает, что она оказала некоторое влияние на литературные симпатии и переводческую практику русского поэта.⁷⁰

Основным источником примеров в риторике служат речи Цицерона. Из других «древних» автор цитирует Вергилия, Сенеку, Ливия, Лукана, Саллюстия. В главе «О чтении» он рекомендует читать латинские

(48+86). Состоит из двух частей: 1) л. 1–48 — печатный экземпляр «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредиаковского. СПб., 1735; 2) л. 49–135 — рукопись без названия на латинском языке с примерами на латинском и французском языках, которая начинается с обозначения одного из ее разделов: «*Articulus unicus de rhetoricae definitione et huiusce tractatus divisione*» (Статья особая об определении риторики и здесь же трактат о ее разделении). Скоропись, почерк один. Листы 48, 134, 135 без текста. На титульном листе «Нового и краткого способа» надпись рукой автора: «Тредиаковского». Здесь же, а также на 11-й странице «Способа» печать библиотеки казанских историков литературы М. П. и Н. М. Петровских. Обычный экземпляр первого издания «Способа» меньше по формату, чем рукопись. Поэтому при создании конволюта 2, 3, 4 и 5 листы трактата Тредиаковского были надставлены. Остальные листы, очевидно, были взяты из корректурных листов издания и обрезаны специально для конволюта по формату рукописи. Автограф «Тредиаковского» на титульном листе «Способа» стоит на надставленной части листа. Следовательно, конволют был сделан самим Тредиаковским или по его заказу. Переплет картонный с таким же корешком. Филигрань на бумаге «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*» — гербовый щит с изображением двух грифонов и короной наверху. Эта филигрань зафиксирована в «*Watermarks mainly of the 17-th and 18-th centuries*» by E. Heawood (Hilversum (Holland), 1950) под номером 714, что дает: Париж, 1728 год.

⁷⁰ Примеры в риторике почти всюду даются без указания на их источник и автора. За помощь в работе по атрибуции примеров выражаю признательность М. В. Разумовской.

речи Ювенка и Коссарция,⁷¹ речи «господ академиков», а также латинские панегирики Плиния Младшего, Сенеки, Паката и Мамертина (л. 39). Интересно, что, собираясь в 1748 г. читать лекции по риторике в Петербургской академической гимназии, Тредиаковский планировал «для экзерциции в латинском стиле... читать и толковать своим слушателям орации и панегирики из латинских историков: Мамертина, Назария, Авзония и Паката. Иногда же вместо их панегириков по Цицероновой орации».⁷² Как и для автора риторики, Цицерон для Тредиаковского был наибольшим авторитетом в области ораторского искусства. «Невозможно не иметь такова об его красноречии мнения, — писал он в «Разговоре об Орфографии», — что бог нарочно восхотел и благоволил поставить в Цицероне меру человеческого красноречия.. .»⁷³

Из «новых» в риторике часто цитируются речь Э. Флешье на смерть Тюренна,⁷⁴ речь на смерть принца Конде. Упоминаются несколько раз со всевозможными похвалами и цитируются «Приключения Телемака» Фенелона, целиком приводится сонет второстепенного французского поэта XVII века Ж.-В. Барро «Grand Dieu! que tes jugements sont remplis d'equite», неоднократно цитируются «Поэтическое искусство» и сатиры Буало, «Энеида» в переводе Ж. Сегре. В экземплярный фонд риторики входят также произведения Пьера и Тома Корнеля, Расина. Из теоретических руководств автор ссылается на Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана. Приводятся в риторике и цитаты из христианской литературы: Евангелия, Иоанна Златоуста, Иеронима, Тертуллиана, Киприана, Августина.

Таким образом, многие примеры представляют собой произведения или отрывки из произведений, которые впоследствии Тредиаковский перевел на русский язык. Это «Поэтическое искусство» Буало, «Приключения Телемака» Фенелона и сонет Ж.-В. Барро (в переводе Тредиаковского «Боже мой! твои судьбы правости суть полны»). Большинство же других примеров взяты из авторов, которые в представлении Тредиаковского занимали самое высокое место в иерархии писателей.

В «Эпистоле от Российския поэзии к Аполлину» Тредиаковский восхваляет Вергилия, Сенеку, Расина, обоих Корнелей, Буало. Знал и высоко

⁷¹ Имеются в виду, очевидно, «Речи и оды» французского иезуита Габриэля Коссара, профессора риторики в Коллеж де Клермон (*Cossart G. Orationes et carmina. Paris, 1675*).

⁷² Пекарский П. П. История Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 124–125.

⁷³ Тредиаковский В. К. Разговор между Чужестранным человеком п Российским об Орфографип старинной и новой. СПб., 1748. С. 176.

⁷⁴ Ср. л. 4, 17 об. рукописи и *Flechier E. Recueil des Oraisons funebres. Paris, 1788. P. 87.*

ценил переводчик «Древней истории» и «Римской Истории» сочинения Плиния Младшего, Ливия, Лукана, Саллюстия и патристику. Высоко оценивал ТрEDIAKОВСКИЙ перевод Сегре «Энеиды». Похвалы многим другим цитируемым в риторике авторам разбросаны по всем произведениям ТрEDIAKОВСКОГО.⁷⁵

По составу «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*» представляет собой риторику обычного типа. Она состоит из пяти традиционных частей риторики: книга I — «Об украшении», книга II — «Об изобретении», книга III — «О расположении и порядке речи», книга IV — «О памяти», книга V — «О действии оратора, то есть о голосе и жесте». Автор ориентируется прежде всего на дворянское сословие. Обычна формула: «Молодой дворянин должен...» (л. 3). Часто в риторике пренебрежительно говорится о плебейх, часты насмешливые замечания о языке улицы и рынка. Через весь курс проходит мысль о делении речи «на обыкновенную, коей народ в повседневной речи пользуется... без мысли, без искусства, без убранства» и «украшенную, которая обладает красотой, стройностью и достоинством, что достигается искусством, соразмерностью периодов и блеском фигур...» (л. 2).

Существенно для автора понятие меры: «Следует остерегаться, чтобы метафора не стремилась стать длиннее, чтобы сравнение не было слишком далеким, чтобы не чрезмерно возвышенна или снижена была речь» (л. 9). Рекомендуя такие фигуры, как аллюзия и градация, автор предостерегает, чтобы смех не оказался пошлым, подобным уличным шуткам (л. 13, 14). Выше всего он ставит латинских и французских поэтов: «Французские имеют больше блеска, латинские — больше силы и, возможно, составлены более ярким языком» (л. 32).

В творчестве ТрEDIAKОВСКОГО можно обнаружить некоторые эстетические идеи и представления, чрезвычайно созвучные этим лекциям. Так, в «Речи к членам Российского собрания» ТрEDIAKОВСКИЙ призывал равняться на язык «знатнейшего и искуснейшего» дворянства: «Украшит оной в нас двор ея величества, в слове науचितейший и богатством наивеликолепнейший. Научат нас искусно им говорить благоразумнейшие ея министры и премудрейшие священноначальники... Научит нас и знатнейшее и искуснейшее дворянство».⁷⁶

Речь дворянства привлекала ТрEDIAKОВСКОГО именно как речь украшенная, искусная: «С умом ли общим употреблением называть, какое

⁷⁵ См.: Там же. С. 187, 579; ТрEDIAKОВСКИЙ В. К. Слово о богатом, различном, искусном и несотственном витийстве. СПб., 1745. С. 49.

⁷⁶ ТрEDIAKОВСКИЙ В. К. Речь к членам Российского собрания. СПб., 1735. С. 13.

имеют деревенские мужики, хотя их и больше, нежели какое цветет у тех, которые лучшую силу знают в языке? Ибо годится ль перенимать речи у сапожника или у ямщика? А однако все сии люди тем же говорят языком, что и знающие (то есть которые или хорошее имеют воспитание, или при дворе обращаются, или от знатных рождены, или в науках и в чтении книг с успехом упражнялись), но не толь исправным способом, природным языку, коль искусные. Первые говорят так, как они для нужды могут, но другие, как должно и с рассуждением».⁷⁷

Тредиаковский резко выступал против «площадных», «рыночных» и «подлых речений»,⁷⁸ «подлого употребления», против «нестройной и безрассудной черни».⁷⁹ Совпадение некоторых идей, представленных в филологических трудах Тредиаковского, с эстетическим направлением «*Articulus imicus de rhetoricae definitione*» достаточно ярко, на мой взгляд, для того, чтобы сделать вывод об определенном влиянии риторики неизвестного французского автора на эстетические взгляды русского поэта. Разумеется, в становлении этих идей в творческом сознании Тредиаковского участвовали и многие другие обстоятельства его эстетического развития, но среди других факторов следует иметь в виду и этот.

Можно заметить, что совпадения, отмеченные выше, относятся не к французскому периоду творчества Тредиаковского, а к несколько более позднему времени. Судя по характеру его сочинений, написанных во Франции, эстетическая позиция, представленная в риторике, не могла быть близка ему в этот период. Тредиаковский находился тогда под сильным влиянием французской поэзии стиля «регентства» и, по меткой характеристике Л. В. Пумпянского, «примыкал к той культуре литературной “мелочи”, которая была знаком распада “великого вкуса” XVII века».⁸⁰ Существенные расхождения с эстетическим направлением риторики имеет также и перевод романа П. Тальмана «Езда в остров Любви», осуществленный Тредиаковский «простым русским словом, то есть каковым мы меж собою говорим». Феномен этот может быть объяснен тем, что Тредиаковский не слушал рассматриваемых здесь лекций, а лишь изучал их позднее по чьим-то записям. Впрочем, возможно, что

⁷⁷ Тредиаковский В. К. Разговор об Орфографии. С. 315.

⁷⁸ Тредиаковский В. К. Предыдъяснение об иронической пиме — В кн.: *Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков.* 2-е изд. М., 1938. С. 89.

⁷⁹ Тредиаковский В. К. Разговор об Орфографии. С. 325.

⁸⁰ Пумпянский Л. В. Тредиаковский // В кн.: *История русской литературы.* М.–Л., 1941. Т. 3. С. 217–218.

дело здесь в каких-то других, индивидуальных особенностях его эстетического развития.

Так или иначе интерес и, по всей видимости, глубокое изучение Тредиаковский этой риторике несомненны. И они могут быть объяснены прежде всего исходя из того, что теоретическая и практическая риторика занимали весьма существенное место в его литературной деятельности. В 1745 году он, первый из русских в Академии, стал профессором латинской и российской элоквенции.⁸¹ В течение некоторого времени — с 11 июля 1748 г. по 23 февраля 1749 г. — Тредиаковский читал лекции по элоквенции в академической гимназии.⁸² В планы его входило и составление руководства по риторике.⁸³ Добрую треть оригинального литературного наследия Тредиаковского составляют произведения, написанные в ораторских жанрах: речи, слова, рассуждения.

Риторика была для него универсальной наукой. В «Слове о витийстве», этой своеобразной «Риторике» Тредиаковского, он писал о том, что все науки и искусства есть не что иное, как «Царица Элоквенция, на разных и разным образом престолах сидящая и лучами величества своего повсюду сияющая».⁸⁴ Даже Поэзия, эта «живопись словесная», есть не что иное, «как токмо сама Элоквенция, в другую одежду наряженная, на другом месте посаженная, другую честию возвеличенная, другим способом обогащенная».⁸⁵

Впрочем, вполне возможно, что причина столь пристального внимания Тредиаковского к этой риторике коренится в имени ее составителя. Чьи же лекции слушал или изучал по записям Тредиаковский? В сочинениях его трудно обнаружить ссылки на какие-либо французские наставления по риторике. Такой ссылкой можно было бы считать следующее место из «Речи о чистоте Российского языка»: «Что же еще страшит нас? Риторика? Помогут нам в ней премногие творцы греческие и римские, а наипаче хитрый и сладкий в слове Марк Туллий Цицерон. Помогут французские Балзаки, Костарды, Патрю и прочие бесчисленные».⁸⁶ Но речь здесь идет не о теоретической риторике, а об ораторском искусстве (см. ниже ссылку на «слова» и «речи» «Главного нашего Командира» —

⁸¹ Пекарский П. П. История Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 101.

⁸² Там же. С. 123.

⁸³ Тредиаковский В. К. Речь о чистоте Российского языка // Сочинения и переводы. СПб., 1752. Т. 2. С. 10.

⁸⁴ Тредиаковский В. К. Слово о витийстве. С. 39.

⁸⁵ Там же. С. 41.

⁸⁶ Тредиаковский В. К. Речь о чистоте Российского языка. С. 17.

барона Корфа), и поэтому Тредиаковский ссылается не на теоретиков ораторского искусства, а на прозаиков XVII в. Ж. Л. Гез де Бальзака, П. Костара и О. Патрю.⁸⁷

Пожалуй, единственным указанием на возможного автора «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*» является следующее свидетельство о Тредиаковском Г.-Ф. Миллера: «Он очень также хвалился, что в Парижском университете был слушателем знаменитого Роллена».⁸⁸ О том, что Тредиаковский «красноречию и истории учился у славного Роллена», сообщает в своем словаре и Н. И. Новиков.⁸⁹ А. В. Пумпянский сомневался в этом, ссылаясь на то, что в годы пребывания Тредиаковского во Франции Роллен уже не преподавал в Парижском университете.⁹⁰ Действительно, к этому времени за склонность к янсенизму Роллен был принужден оставить университет.⁹¹ Но Тредиаковский мог слушать его и не в университете. Рассказ его, известный нам по передаче Миллера, в этом случае является не ложным, а только неточным, если неточности не допускает сам Миллер.

Слава Роллена в годы пребывания Тредиаковского в Париже гремела по всей Франции, так как в 1726–1728 гг. вышел его быстро ставший знаменитым «Трактат об образовании», и Тредиаковский, можно полагать, испытывал желание послушать у знаменитого профессора элоквенции риторику, эту «царицу наук». Такая возможность у него была: Роллен в эти годы преподавал риторику в Коллеж де Франс (тогда *Collège Royal de France*), который был открытым учебным заведением.⁹² Рукопись «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*» является, по-видимому, записью именно коллежских лекций. Изложение риторики в ней имеет несколько упрощенный, школьный характер. По словам самого автора, она предназначена «для начинающих» (*Rhetorica tyrocinium* — л. 2). Предположение о том, что Тредиаковский слушал в Париже лекции Роллена, хорошо со-

⁸⁷ Впрочем, возможно, здесь имеется в виду также и сочинение Ж. Л. Гез де Бальзака, адресованное П. Костару «Парафраз или о великом красноречии» (*Balzac J. L. Paraphrase ou de la grande eloquence. A Monsier Costar. Discours sixieme // Oeuvres diverses. Paris, 1658. P. 121–147*).

⁸⁸ Цитата в переводе с немецкого по кн.: Материалы для истории Академии наук. История Академия наук Г.-Ф. Миллера с продолжением И. Г. Штриттера (1725–1743). СПб., 1890. Т. 6. С. 172.

⁸⁹ Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях СПб., 1772. С. 217.

⁹⁰ Пумпянский А. В. Тредиаковский. С. 217.

⁹¹ См.: *Bivarol O. Discours sur la vie et les ouvrages de Rollin. Paris, 1819; Первов П. Очерк жизни Роллена.* — В кн.: *Роллен III. Трактат об образовании.* М., 1908.

⁹² См. о нем: *Lefranc A. Histoire du College de France. Paris, 1893.*

гласуется также и с тем глубоким поклонением, с которым он относился к последнему на протяжении всей своей жизни.

Тредиаковский переводил сочинения Роллена в течение тридцати лет и перевел двадцать шесть томов его «Древней» и «Римской истории», а также четырехтомную «Историю римских императоров», написанную учеником Роллена Ж.-Б. Кревье. В своих оригинальных сочинениях Тредиаковский много цитировал и восхвалял Роллена. В предуведомлении к первому тому перевода «Римской истории» он демонстрирует великолепное знание биографин Роллена: называет его учителя, характеризует окружение, приводит мнения о нем знатнейших людей Франции. «Шарль Роллен есть другой Демостен по греческому, а Цицерон другой по латинскому языку»,⁹³ — пишет Тредиаковский. В предуведомлении к восьмому тому «Римской истории» он помещает «Похвалу Роллену» Клода де Боза в собственном переводе.⁹⁴

Естественно предположить, что за этим постоянным и глубоким поклонением стоит нечто большее, чем заочное восхищение: личное знакомство или отношение бывшего студента к своему профессору, например, а возможно даже и отношение ученика к своему учителю. Это предположение становится особенно вероятным вследствие того, что третья книга «Трактата об образовании» Роллена «О риторике», изданная в 1726 году,⁹⁵ обнаруживает некоторые совпадения с «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*».

Как и в лекциях, у Роллена большинство примеров приводится из речей Цицерона. Особые главы в «Трактате» посвящены Титу Ливию, Сенеке, Иоанну Златоусту, Киприану, Августину, то есть авторам, которые широко цитируются и в риторике. В лекциях неоднократно приводятся цитаты из Евангелия — у Роллена глава третья раздела «О трех родах красноречия» посвящена красноречию Писания. Из других авторов Роллен цитирует Вергилия, Плиния Младшего, Саллюстия, Фенелопа, Расина, Пьера и Тома Корнеля, речи членов Французской Академии,⁹⁶ словом, всех тех писателей, примеры из которых приводятся и в риторике.

⁹³ *Роллен III*. Римская история от создания Рима до битвы Актийския то есть по окончании Республики... Пер. с французского. СПб., 1761. Т. I. С. 11.

⁹⁴ См. оригинал: *de Boze C. Eloge de Rollin*. — Dans: *Niceron J-P. Memoires pour servir & l'histoire des hommes illustres dans la republique des lettres*. Т. XLIII. Paris, 1745. P. 217–239.

⁹⁵ *Rollin Ch. De la maniere d'enseigner et d'etudier les belles-lettres par rapport a l'esprit et au coeur*, t. 2. Livre 3. De la Rhetorique. Paris, 1726.

⁹⁶ Сам III. Роллен был членом Академии изящной словесности и надписей.

Широко цитируются и анализируются в трактате надгробные речи Ж.-Б. Боссюэ и Э. Флешье на смерть Тюренна.⁹⁷ Это совпадение особенно показательно: ораторская культура Франции XVII века насчитывает десяток имен не меньшего значения, чем Э. Флешье, поэтому вряд ли является простой случайностью то, что из его довольно объемистого сборника надгробных речей⁹⁸ и Ролленом, и автором риторики в качестве примера избирается одна и та же.

В обоих сочинениях почти исключительно цитируются лишь латинские и французские авторы. В первой книге трактата Роллена — «О греческом языке» — приводятся цитаты из древнегреческой литературы, но большей частью по-латыни. И в риторике, и в трактате встречается специфическое для Роллена разделение книг на главы, а глав па статьи (*articles* — у Роллена, *articuli* — в лекциях). В других французских риториках того времени это разделение не встречается.⁹⁹ Правда, его можно найти в риториках более позднего времени,¹⁰⁰ но там оно, возможно, появилось не без влияния трудов Роллена и в этом случае может рассматриваться как еще одно свидетельство их популярности. Кроме того, сходны до некоторой степени и эстетические позиции авторов. Роллен, как и автор риторики, выступает против грубости, дурного вкуса и, с другой стороны, кудрявости.¹⁰¹ По словам Тредиаковского, Роллен природного простотою уврачевал французское красноречие, смертельно уязвленное кудреватым витийством.¹⁰²

Прямых совпадений между этими двумя текстами очень мало: лишь некоторые примеры. Но это и естественно, поскольку они существенно различаются между собой по теме, предназначению, статусу (с одной стороны, устные лекции, с другой — подготовленная к печати работа), языку и, немного, по времени создания. Совпадения же в содержании и структуре текстов позволяют, на мой взгляд, предполагать, что «*Articulus*

⁹⁷ См. вторую — «О композиции» — и третью — «О чтении и объяснении авторов» главы книги «О риторике».

⁹⁸ *Recueil des oraisons funebres prononcees par E. Flecbior. Nouvello edition. Paris, 1705. P. 385.*

⁹⁹ См., например: *Bayu R. La Rhetorique francoise. Paris, 1653; Gibert B. De la veritable eloquence ou refutation des paradoxes sur l'eloquence. Paris, 1703; Moriniere C. De la science qui est en dieu. Avec une lettre sur l'etude et l'usage de la Rhetorique. Paris, 1718; Buffier C. Traites philosophique et pratique de l'eloquence. T. I–II. Sixieme edition. Paris, 1734.*

¹⁰⁰ См.: *Gibert B. La rhetorique ou les regies de l'eloquence. Paris, 1742; Crevier J.-B. Rhetorique francoise. Paris, 1765.*

¹⁰¹ См. главу 3, § 6 «Об Ораторских Предосторожностях».

¹⁰² *Роллен III. Римская история. Т. I.*

unicus...» является записью тех самых лекций Роллена, о знакомстве с которыми, по свидетельству Миллера, упоминал Тредиаковский.

Л. В. Пумпянский писал о «Трактате об образовании» Роллена, что «эта книга... оказала большое влияние на Тредиаковского и, собственно, образовала его литературные взгляды».¹⁰³ Действительно, несмотря на известную самостоятельность и оригинальность эстетических представлений Тредиаковского, в них совершенно отчетливо чувствуется общее ориентирующее влияние ролленовской дидактической эстетики. Если наше предположение верно, то воздействие «*Articulus unicus..*» на эстетические взгляды Тредиаковского является проявлением этого же влияния.

О французском периоде жизни Тредиаковского мы знаем очень мало. Известно, что в Париж он прибыл «во окончании 1727 года».¹⁰⁴ О своих занятиях в Парижском университете сам Тредиаковский писал так: «В Университете при щедром благодетелей моих содержании обучался математическим и философским наукам, а богословским также в Сорбоне».¹⁰⁵

Сложность изучения французского периода биографии Тредиаковского заключается в крайней скудости документальных материалов. «Едва ли можно надеяться, — писал П. Н. Берков, — сделать какое-нибудь значительное открытие в советских архивах, которое прольет нам свет на годы, которые Тредиаковский провел в Париже: личные архивы писателя исчезли в результате двух пожаров, опустошивших его дом; едва ли можно рассчитывать больше на работу в государственных архивах, так как поэт отправился за границу по собственной инициативе и не считался посланным официально. Возможно, существуют какие-то данные в архивах Сорбонны, но только в том случае, если он числился студентом, а не был просто вольнослушателем».¹⁰⁶

В этой ситуации П. Н. Берков предложил другой метод изучения французского периода биографии Тредиаковского — гипотетический,¹⁰⁷

¹⁰³ Пумпянский Л. В. Тредиаковский. С. 251.

¹⁰⁴ Чистович И. А. Заметка о В. К. Тредиаковском // ИОРЯС. 1859. Т. 8. Вып. 2. Стб. 157.

¹⁰⁵ Пекарский П. П. История Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 8. В науке укоренилась традиция говорить об обучении Тредиаковского в Парижском университете как об обучении в Сорбонне (см., например: Пумпянский Л. В. Тредиаковский, с. 217; Тимофеев Л. И. Василий Кириллович Тредиаковский. — В кн.: Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.; Л., 1963. С. 5. Но Сорбонной во времена Тредиаковского называли лишь теологический факультет Парижского университета. Тредиаковский же, по его собственному свидетельству, приведенному выше, обучался как в Сорбонне, так и на других факультетах.

¹⁰⁶ Berkov P. N. Des relations litteraires franco-iusses... P. 7.

¹⁰⁷ Ibid. P. 8.

и его работа «О французско-русских литературных отношениях 1720–1730 гг. Тредиаковский и аббат Жирар» была хорошим доказательством определенной его эффективности. В этом смысле «*Articulus unicus de rhetoricae definitione*» также представляет интерес, так как дает основания для некоторых гипотез относительно деятельности Тредиаковского во Франции.

С собственных слов поэта нам известно, что в Париже он «содержал публичные диспуты в Мазаринской коллегии»¹⁰⁸ (Коллеже Мазарини, — С. К.). В то время в Коллеже Мазарини элоквенцию преподавал другой знаменитый теоретик ораторского искусства, автор множества известных трудов по риторике Бальтазар Жибер. Жибер был ярким противником Роллена. В своих сочинениях,¹⁰⁹ а также в ответе на публичное письмо Роллена¹¹⁰ он обвинял последнего в нарушении предписаний аристотелевской «Поэтики» и в отходе от античных образцов. Полемика Жибера с Ролленом получила самый широкий резонанс в литературных кругах Франции. Поэтому диспуты Тредиаковского в Коллеже Мазарини, вполне возможно, были посвящены этой полемике или, по крайней мере, затрагивали ее.

¹⁰⁸ Пекарский П. П. История Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 8.

¹⁰⁹ *Observations adressees a M. Rollin sur son traite De la maniere d'enseigner et d'etudier les belles-lettres.* Paris, 1727; Terense, Ciceron, Cesar, Salluste, etc., justifies contre la censure de M. Rollin, avec des remarques sur son traite De la maniere d'enseigner. T. I–III. Paris, 1728.

¹¹⁰ *Reponse a la lettre de M. Rollin.* Paris, 1727.

ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ РАБОТ, ВОШЕДШИХ В НАСТОЯЩУЮ КНИГУ:

I. СТАТЬИ

1. Катулл в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века // Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1983. С. 45–72.
2. «Афинская звезда» // Белые ночи. Очерки. Зарисовки. Воспоминания. Документы. Л., 1989. С. 223–247.
3. Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. 14. Отв. ред. Я. Л. Левкович. С. 33–50 (значительно расширенный вариант статьи «“Элегии с Понта” Пушкин и Овидий»).
4. Идиллия Пушкина «Земля и море» (*Источники, жанровая форма и поэтический смысл*) // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 29. СПб., 2004. С. 178–197.
5. «Евгений Онегин» или «Евгений Лотман»? (Из комментариев к пушкинскому роману). 1. «*И лишь посредственность одна...*» // Пушкин и пушкинские традиции. Алматы, 2007. С. 257–263.
6. О стихотворении «Из Пиндемонти» (*Пушкин и Гораций*) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 147–156.
7. Почему Гоголь «открыл тайну» пушкинского стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один...»? // Восьмые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и его литературное окружение. М., 2009. С. 120–135.

II. МОНОГРАФИЯ

1. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Отв. ред. П. Р. Заборов. Л., 1990. 269 с.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Аверинцев С. С. 368
Август Гай Октавий (Гай Юлий Цезарь Октавиан) 21
Августин 381, 397
Авзоний 222, 284, 392
Агафий 245, 274, 298, 344
Аддисон (Адиссон) Дж. 65
Аксаков К. С. 295, 296
Аксаков С. Т. 46
Алексеев В. А. 282, 329
Алексеев М. П. 5, 17, 141, 148, 151, 181, 347, 375, 401
Алкей Мессенский 277
Алкей 369
Алфей Митиленский 275
Альбрехт М. Г. 143
Альтшуллер М. Г. 118
Амвросий 381
Амусин И.Д. 131
Анакреон 20, 26, 34, 42, 187, 188, 194, 207, 216, 275, 301, 310
Андреевский С. А. 365
Анит 275
Анненков П. В. 96, 169, 310
Анненский И. Ф. 182, 366
Антипатр Сидонский 228, 275, 282
Антипатр Фессалоникский 209, 247, 285
Антифил Византийский 275
Аполлонид 274
Аринштейн Л. М. 156–157

Ариосто Л. 220, 232
Аристордик Родосский 249, 280
Аристотель 346, 376, 390
Артамонов С. Д. 107
Архелай 274
Афанасий Александрийский 237
Афинея 345
Афтоний 379
Ахматова А. А. 370

Б

Баевский В. С. 190
Базанов В. Г. 99, 277
Базинер О. Ф. 281
Байрон Д.-Г.-Н. 96–97, 322
Бальзак де Ж.-Л.-Г. 395–396
Баратынский Е. А. 29, 39, 54–56, 71–73, 76, 78, 80, 83, 91, 96, 99, 134, 163, 206, 241, 252–256, 294, 365, 366
Барро Ж.-В. 392
Барсуков А. 305
Бартелеми Ж.-Ж. 50
Бартенев П. И. 59, 315
Бартоли Д. 382–383
Батюшков К. Н. 27–28, 31–32, 34, 39, 44, 46, 49, 52–53, 62–63, 67, 80, 85, 92, 101, 106, 111–113, 119, 120, 123, 134, 145, 178, 179, 182, 189, 190, 194, 200–202, 209, 211, 220–221, 224, 226–228, 230–241, 244–246, 248, 252, 259, 261, 275–276, 279, 283, 301–302, 304, 305–310, 329, 337–339, 371
Баумейстер Хр. 88

- Бахтин Н. Н. 6
Безантин 286
Бекетова М. А. 369
Белецкий А. И. 361
Белинский В. Г. 27, 56, 65, 89, 91, 127, 152, 172, 177, 191, 195, 200, 202, 204, 205-207, 209, 211, 216, 221, 227, 232, 241, 244, 257, 258, 293, 296, 301, 302, 305-310, 312-313, 326-327, 347, 349, 351-352, 354, 360, 365, 371
Белоногова В. Ю. 159, 168
Бельчиков Н. Ф. 155
Бенитский А. П. 52, 224
Бенкендорф А. Х. 94, 168
Беннигсен А. Л. 48
Беранже П.-Ж. 86
Берков П. Н. 18, 20-21, 388, 397
Берковский Н. Я. 361, 363
Бестужев А. А. (Марлинский) 39, 54, 56, 64, 77, 91, 313
Бестужев-Рюмин М. А. 272
Бине Р. 143, 151
Бион 112, 113, 124-125, 226, 311
Битнер К. — см. Bittner К.
Благой Д. Д. 236, 337
Бланк Б. К. 224
Блок А. А. 36, 42-43, 92, 367
Блуменау Л. В. 229, 248, 272
Бобров Е. А. 279
Боден Ж. 380
Боз К. де 397
Бонди С. М. 179, 305, 344, 349, 354-357
Бороздин К. М. 48, 51
Боссюэ Ж.-Б. 398
Ботвинник Н. М. 141, 228, 307
Брагинский И. С. 235, 327
Брик Б. И. 185, 195
Брунк Ф. 207, 227
Бруханский А. Н. 218
Брюсов В. Я. 308, 366, 367
Брянчанинов А. М. 18
Бужинский П. Д. 61
Бузескул В. П. 108
Буало Н. 390
Булгарин Ф. В. 73-74, 77, 80, 94, 171
Бунин И. А. 256, 367
Буринский З. А. 44
Бутырский Н. И. 208, 224
Бухарский А. И. 20, 24, 29, 209
Бухштаб Б. Я. 260
Буш В. (Busch W.) 177
Бычков И. А. 292
Бэкон Ф. 11
Бюргер Г. А. 69
- В**
- Вальтер Скотт 85, 91
Варфоломей П. 322
Васильковский С. К. 144
Вацура В. Э. 69-70, 124, 152, 156-157, 159, 179, 197, 241, 251, 253, 256, 276, 278, 294, 331
Веймер М.-Ж. — см. Жорж, мадмуазель
Вельтман А. Ф. 322
Венгеров С. А. 40, 120, 308, 321, 322, 335
Веневитинов Д. В. 347
Вергилий 14, 41, 102, 117, 131, 184, 186, 195, 310, 361, 378, 389, 390, 395
Верховский П. В. 380-381, 386
Верховский Ю. Н. 340, 366, 368, 383
Вершинина Н. Л. 113, 118
Веселовский А. А. 189
Вигель Ф. Ф. 50
Вида Марк Иероним 379
Виланд К.-М. 32
Винкельман И.-И. 184, 193, 363, 365, 366

- Виноградов В. В. 88, 231, 394
 Виноградов И. А. 85
 Виноградов И. А. 166–167
 Виппер Ю. Б. 11
 Витекинд (Видукинд) 67
 Владимирский Г. Д. 35, 120
 Вогюэ Э.-М. де (Vogué E.-M.) 371
 Воейков А. Ф. 55, 124
 Волкова М. А. 53
 Волошин М. А. 35, 42, 365
 Вольпе Ц. С. 292, 293
 Вольперт Л. И. 252
 Вольтер (Voltaire) 207, 209, 210, 224–225
 Вольф Хр., фон 88
 Воропаев В. А. 157, 166–167, 172
 Воскресенский Г. А. 387
 Востоков А. Х. 29, 32, 35–36, 136, 190, 197, 198–199, 234, 259, 262, 264, 297, 345, 356, 357, 362
 Вульф А. Н. 325
 Вяземский П. А. 21, 28, 39, 45, 65, 74–77, 81–82, 87, 92, 94, 134–135, 142, 164, 168, 171, 241–244, 265–266, 2768, 313, 229
- Г**
- Гагедорн Ф. фон 185
 Гаевский В. П. 67, 73
 Галин Г. А. 94
 Галич А. И. 71, 86, 87, 93
 Галл, Корнелий (Gallus C.) 17, 26
 Гальберг С. И. 64
 Гаспаров М. Л. 4, 147, 148, 346
 Гастфрейнд Н. А. 68
 Гварини Б. 215
 Гегель Г.-В.-Ф. 184, 258, 298, 364
 Гедил 228, 229, 231, 345
 Гельд Г. 178, 301, 307, 310
 Гельти Л.-Г.-Х. 68, 342
 Георгиевский Г. П. 28, 61
 Георгиевский П. Е. 27, 209
 Гераклитов А. Л. 375
 Гербель Н.В. 41
 Гердер И.-Г. (Herder J.-G.) 179, 184, 193, 208, 213, 216, 223–224, 233, 234, 240, 249, 273–274, 278, 282, 285, 288, 292, 311, 333
 Германик Цезарь 275
 Гермоген Тарсийский 377
 Геродот 285, 287
 Гершензон М. О. 119, 279, 315, 317
 Гесиод 195, 277
 Геснер С. 90, 124
 Гельдерлин Ф. 185
 Гете И.-В. 90, 184, 208, 214, 216, 246, 263
 Гец И.-К. 185, 214
 Гиббон Э. 332
 Гинзбург Л. Я. 148
 Гишар А. 210
 Глебов А. Н. 64
 Глейм И.-В.-Л. 185
 Гликман И. Д. 364
 Глинка С. Н. 214, 241
 Глинка Ф. Н. 56–58, 99, 244–246, 265, 278, 330, 342
 Глушанок Г. Б. 311
 Гнедич Н. И. 4–5, 32, 34, 43–66, 80, 98–99, 104, 116, 152–173, 182, 191–192, 196, 199, 202, 259, 269–274, 294, 298, 344, 351, 362
 Гоголь Н. В. 79, 91, 152–173, 310, 365, 373, 399
 Голенищев-Кутузов А. А. 365
 Голенищев-Кутузов И. Н. 12, 378–381
 Голицын А. Н. 61
 Гомер (Homer) 4, 25, 41, 43, 50, 58, 61–62, 64, 98, 102, 177, 182, 184, 193, 195, 276, 285, 293, 294, 344, 373

Гонорский Р. Т. 4–5, 17–19, 23, 30, 48, 90, 118, 119, 132–151, 189, 194, 197, 199, 236, 301, 362, 373

Гораций (Horatius, Horace) 4–5, 17–19, 23, 30, 48, 90, 118, 119, 132–151, 189, 194, 197, 199, 236, 301, 362, 373, 378, 401

Горгий 379

Горохова Р. М. 220

Горчаков А. М. 26, 208

Гофман М. Л. 252, 296

Грбарь-Пассек М. Е. 112–113, 115

Грасиан Бальтазар-и-Моралес 380, 386

Греков Н. П. 365

Грессе Ж.-Б.-Л. 189

Грефе Ф. Б. 279

Грехнев В. А. 179, 301, 327, 337, 344

Греч Н. И. 74–75, 95

Грибоедов А. С. 120, 136

Грибушин И. И. 179, 210, 212, 245

Григорович В. И. 59

Григорьев А. А. 65, 89, 313, 349, 364

Григорьева А. Д. 179, 337

Гроссман Л. П. 178, 306, 308–309, 352

Грот Я. К. 66–68, 71, 117, 212–214, 322

Гуковский Г. А. 24

Д

Давыдов Д. В. 27, 167

Давыдов В. Л. 116

Дамагит 275

Данилевский А. С. 168, 170

Данилевский Р. Ю. 340–341

Дасье А. 152

Дашков Д. В. 63–64, 225–234, 272–276, 278, 281, 285, 298, 333

Делавинь Ж.-Ф.-К. 94

Деларю М. Д. 274, 298, 333–334

Дельви́г А. А. (отец) 67

Дельви́г А. А. (сын) 4–5, 29–36, 65–96, 163, 178, 196, 245, 248, 250, 253–255, 270–272

Дельви́г А. И. 73, 81, 95

Дельви́г Л. М. (урожд. Краси́льникова) 67

Дельви́г С. М. (урожд. Салты́кова)

Демосфен 397

Державин Г. Р. 19–20, 40, 52, 79, 81, 85, 117, 146, 187, 188, 194, 198, 212, 215–216, 232, 236, 275, 279, 333, 367

Державина О. А. 384

Дестунис Г. С. 293

Дидей Нисский 383

Дионисий Галикарнасский 379

Диоскорид 247

Дмитриев И. И. 25, 27, 32, 37, 180, 208–210, 216, 275, 279, 284, 302

Дмитриев М. А. 246

Домициан 20

Дора К.-Ж. 209, 218

Дружинин А. В. 364–365

Дунаевский Е. 262

Дуров С. Ф. 365

Дюпор Л. 45

Е

Евлахов А. М. 92

Егоров Б. Ф. 93, 295

Егунов А. Н. 97, 170, 177, 193, 195–196, 293, 331

Екатерина II 186

Еремин И. П. 12

Ермакова-Битнер Г. В. 297

Есипов В. М. 157

Ж

Жабчиц Я. 382

Жакино О. П. 240

Жибер Б. 400

Жирар Г. 400

Жирицкий Л. В. 100–102

Жирмунский В. М. 214, 246, 284

Жихарев С. П. 45–46, 162

Жорж, мадмуазель (m-lle George) см.
Веймер М.-Ж. 46

Жуковский В. А. 28, 34, 38, 43, 49, 57–
58, 62, 64–65, 80, 86, 92–93, 152,
164, 168–172, 179, 196, 199, 232,
241, 259, 276, 282–296, 326, 341

З

Заборов П. Р. 6, 189, 303, 373, 401

Загорский М. П. 110, 128–129

Загоскин М. Н. 54, 74, 84

Зарецкий А. Р. 110–118

Зиновьева-Аннибал Л. Д. 369

Золотусский И. П. 163

Зубов А. 319

Зуфан Б. (Suphan B.) 233

И

Ибрагимов Н. 335

Иванов Вяч. И. 42, 256, 366, 368–369

Иванчин-Писарев Н. Д. 307

Игесипп (Гегесипп) 275

Иероним 392

Иероним Амальтей 284

Измайлов В. В. 57, 67

Измайлов А. Е. 129

Измайлов Н. В. 139, 149

Илличевский А. Д. 68–69, 72, 90, 205,
208, 302

Инес А. 382

Иоанн Барбукалл 250

Иоанн Лествичник 381

Иоанн Златоуст 392, 397

Ион Хиосский 346

Иванъо I. В. 376

К

Каган М. С. 86

Кайсаров А. С. 203

Каллимах 275, 280

Каллимах Ф. (псевд.; наст. фам. — Буо-
накорси Ф.) 11, 40

Кампанелла Т. 11

Канон Е. 382

Кантемир А. Д. 16, 24, 81

Капнист В. В. 144, 187, 189–190, 194,
199

Каразин В. Н. 98

Карамзин Н. М. 25, 65, 79, 80, 92, 183,
186, 191

Каратыгина А. М. — см. Колосова А. М.

Карелина А. Н. 369

Карелина С. Г. 367

Карл Смелый 85

Карпов А. А. 234

Карфилид 275

Кассиан Иоанн 381

Катенин П. А. 183, 297

Катулл (Catullus, Catulle) 4, 10–42, 222,
362, 368, 373, 401

Кениг Г. 240

Керн А. П. 70

Квинтилиан М.-Ф. 378, 392

Квяткевич Я. 382, 383

Киприан 392, 397

Киреевский И. В. 65, 78, 89, 253, 255,
269

Киселев-Сергенин В. С. 247, 248

Кланицаи Т. 380

Клаудиус М. 69

Клопшток Ф.-Г. 69–70

Кнабе Г. С. 5

Козлов И. И. 54

Козловский М. И. 222–223, 264, 348

Колмаков И. А. 88

- Колосова А. М. 47
Кольцов А. В. 79
Комовский С. Д. 70
Коншин Н. М. 73
Копанев Н. А. 16
Корнель П. 392, 397
Корнель Т. 397
Королева Н. В. 263
Корш Ф. Е. 41
Корреджо А., да 221
Коссар Г. 392
Костар П. 395–396
Коссен Н. 377–379, 388
Котельницкий А. 144
Котляревский Н. А. 358
Кохановский П. 382
Кохановский Я. 12, 382
Коховский В. 382
Кочеткова Н. Д. 196, 197, 389
Кошанский Н. Ф. 71–72, 108–117, 125–126, 208, 224, 310
Крайский П. 389
Краков А. Я. 251
Крамер К.-Ф. 27
Красильников М. А. 67
Кревье Ж.-Б. 397
Крешев И. П. 41
Кривцов Н. И. 137
Крисолог 381
Крылов А. Л. 62–64
Крылов И. А. 54, 60, 66, 73, 79, 85, 171, 298
Ксенофан Колофонский 346, 355
Кузен В. 345
Кузмин М. А. 366
Кузнецова Т. И. 380
Кузьмина В. Д. 384–385
Кукольник Н. В. 171
Кулакова Л. И. 186, 195
Кулаковский Ю. А. 186
Куницкий П. 109–110, 127
Курциус Э. Р. 378
Кусков П. А. 365
Кутателадзе Н. 187
Кутузов-Смоленский М. И. 50–51
Кюхельбекер В. К. 68–70, 76, 99, 104, 133–134, 197, 199, 259–264, 290, 297, 299, 341–343,
- Л
- Лагарп Ж.-Ф. (Laharpe J.-F.) 27, 65, 208, 302
Ланская В. И. 54
Лебедев Е. Н. 95
Лебрэн П.-Д.-Э. 39–40
Левицкий Н. Е. 224
Левкович Я. Л. 163, 346, 373, 401
Лейбниц Г. В. 88
Ленжанд Ж. де (Lingende J. de) 103
Леонар Н.-Ж. 120–123
Леонид Александрийский 275
Леонид Тарентский 275
Лермонтов М. Ю. 179, 241, 250–252, 256, 261, 295, 370
Лернер Н. О. 109–110
Лесневский С. С. 367
Либаний 379
Ливий Тит 391, 393, 397
Липранди И. П. 100
Лихачев Д. С. 91, 361, 382
Лобода А. М. 116, 186
Ловягин Л. М. 185
Лоллий Басс 247
Ломоносов М. В. 18, 79, 206–207, 217, 337, 377, 389
Лонг 214
Лопухин А. В. 20
Лосев А. Ф. 387

- Лотман Ю. М. 98, 130–132, 135, 137, 190, 200, 203, 373
Лужный Р. — см. Luzny R.
Лукиан 245, 275, 344, 379
Лукан 391, 393
Лукиллий 274, 275
Лукреций Кар Тит 106
Львов Н. А. 187, 195, 212
Львов П. Ю. 19, 22–23
Любомудров С. И. 177, 339
- М**
- Майков А. Н. 193, 204, 364–366
Майков В. И. 335
Майков Л. Н. 109, 110, 240, 322
Маймин Е. А. 88
Майорагий 14
Македоний Ипат 275, 286
Макогоненко Г. П. 189
Максимов Д. Е. 91–92
Максимович А. Я. 204, 363
Малеин А. И. 177–179, 301, 336
Мальчукова Т. Г. 5, 299, 305
Мамертин К. 392
Мандельштам О. Э. 254, 256, 368–370
Манн Ю. В. 90
Маргарита Анжуйская 84
Мариан Схоластик 215, 280, 333
Марино Дж. 26, 387
Марк Аргентарий 247, 248
Маркова О. П. 185
Мартынов И. И. 33, 208
Мартынов И. Ф. 390
Марциал 13–14, 17–18, 24, 30, 39, 40, 210, 222, 271, 380
Масальский К. П. 82, 109, 128, 277
Маслов М. 251
Массен Якоб 385
Матюшкин Ф. Ф. 260
Медведева И. Н. 97, 231
Мей Л. А. 204
Мейлах Б. С. 172
Мелеагр Гадарский 229, 249, 275, 276, 280
Мельгунов Н. А. 240
Мельхиор Юний 379
Меңдоза Франциск 380
Мерзляков А. Ф. 190–191, 193, 200, 202
Мерлин В. В. 352, 355
Миллер Г.Ф. 396, 399
Милонов М. В. 117, 190, 341
Милорадович М. А. 58
Мильвуа Ш. 191, 252
Минц З. Г. 367
Мимнерм 233
Михайлов М. А. 226, 365
Михайловский Н. К. 364
Млодзяновский Т. 378, 381, 383, 384
Мнасалк 275
Модзалевский Б. А. 92, 143, 336
Моисеева Г. Н. 389
Монтень М. 34, 107
Мордовченко Н. И. 182
Морозов П. О. 178, 307
Морьер Д. П. 80
Мосх 5–6, 108–129, 304, 310
Муравьев М. Н. 18–19, 25, 144, 185, 190, 194–197, 200, 216–221, 226, 232, 362
Муравьев Н. М. 19, 57
Муравьева Е. Ф. 57
Муравьев-Апостол И. М. 191, 202, 337, 338
Мурьянов М. Ф. 181, 327, 328
Мюссе А. (Musset A.) 65, 139

Н

Назарий 392
Невеский С. 380
Некрасов Н. А. 179
Немировский М. Я. 34, 35
Нерон 20
Неустроев А. Н. 21
Никитенко А. В. 71
Нилов П. А. 52, 54
Нилова П. М. 52–53
Ницше Ф. 368
Новиков Н. И. 396
Норов А. С. 62
Носсида 271
Ноэль Ф. (Noël F.) 26, 35

О

ОВИДИЙ (Ovidius, Ovide) 4–5, 13–14, 96–107, 222, 301, 334–336, 373, 380, 401
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 146, 182, 201, 362
Одоевский В. Ф. 65, 171
Одоевцева И. В. 370
Ожаровская Е. И. 71
Озеров В. А. 53, 78–80, 183, 202–203, 237–238
Ознобишин Д. П. 241, 246–250, 312, 362
Оксман Ю. Г. 122
Оленин А. Н. 46, 57, 59–60, 194
Оленин Г. Н. 56
Оленин Н. А. 51, 60
Оленина А. А. 59, 63
Оленина В. А. 59
Оленина Е. М. (урожд. Полторацкая) 59
Орлов В. И. 144
Орлов В. Н. 29, 119, 198
Орлов М. Ф. 314–323

Орлов П. А. 190
Орловский Б. И. 348
Осипова А. И. 325
Остолопов Н. Ф. 187, 188, 216
Ошеров С. А. 346

П

Павел Силенцнарий 212, 213, 227, 228, 229, 233, 234, 311, 329
Падерина Е. Г. 164
Пакаг 392
Паламарчук П. Г. 237
Паллавичини С. 382
Паллад 238, 274–276, 280, 286, 288, 344
Пальм А. Н. 365
Панаев В. И. 107, 124, 208
Панченко А. М. 11, 381, 382, 387
Парни Э.-Д. 189, 311
Патрю О. 395–396
Пачовський Т. 380
Пекарский П. П. 392, 395, 399
Пентадий 367
Первов П. 396
Песоша Т. 29
Петр I 44, 337
Петрарка Ф. 11, 233
Петров Н. И. 11, 377–378, 384, 386, 389
Петровский Ф. 12, 31, 117
Петровских М. П. 391
Петровских Н. М. 391
Петрунина Н. Н. 140, 165, 201, 332
Печерин В. С. 212, 215, 279–281, 299, 333
Пиксанов Н. К. 139
Пилецкий М. С. 68
Пиндар 187
Пиндемонте И. 102, 139–150, 373
Пинчук А. Л. 188
Плавт 13

Плануд 274

Платон 186, 212, 274, 275, 280, 302, 332

Плетнев П. А. 41, 54, 67, 75, 76, 83, 95,
98, 137, 171–172, 241–244, 254,
278, 340, 341

Плиний Младший 381, 392–393

Погодин М. П. 74, 164–167, 169, 282,
291

Подолинский А. И. 83, 83

Покровский И. Г. 246

Покровский М. М. 10, 131, 142, 177,
178, 301

Полевой К. А. 267, 269

Полевой Н. А. 73

Поликарпов-Орлов Ф. П. 378

Поливанов Л. И. 307

Помпиньян Лефран де 186, 336

Понжервиль Ж.-Б.-Э. 336

Пономарева С. Д. 29

Понтан Якоб 379–380

Понырко Н. В. 375, 388

Посидипп 249, 274, 280

Поповский И. 378

Потоцкая М. А. 243

Пракситель 209, 274

Прозоров П. 6

Проперций (Propertius) 11–12, 16, 28

Проскурин О. А. 121

Пульхритудова Е. М. 182

Пумпянский Л. В. 142, 394, 396, 399

Пушкин А. С. 27–28, 35, 36, 40, 43, 54,
56, 62–174, 178, 183, 189, 201,
202, 253–256, 259, 287–291, 301–
360, 401

Пушкин В. Л. 28

Пушкин С. Л. 289

Пушкина Н. Н. 168

Пуцин И. И. 208, 302

Р

Радищев А. Н. 197–198, 200, 222

Радклиф А. 89

Разумовская М. В. 391

Раевская Ек. Н. (Орлова) 119, 314–324

Раевская Ел. Н. 315

Раевская М. Н. (Волконская) 315

Раевская С. А. (Константинова) 315

Раевский А. Н. 315, 323

Раевский Н. Н. (отец) 313, 314, 317

Раевский Н. Н. (сын) 99, 322

Раич С. Е. 37, 249, 252, 267

Рамлер К.-В. 53, 59, 199

Расин Ж. 47, 392

Резанов В. И. 86, 199

Реизов Б. Г. 185

Реморова Н. Б. 179, 285–288, 291

Розанов М. Н. 102, 139

Розенмейер Н. И. 277–278

Розен Е. Ф. 82

Розова З. 341

Роллен Ш. 18, 396–400

Ролли П. 31–32

Ростопчина Е. П. 282, 286, 290–291

Рубан В. Г. 195

Румер О. Б. 348

Руми Дж. 250

Руссо Ж.-Б. 197, 363

Рылеев К. Ф. 54, 57, 93, 98, 107, 163

С

Саади 233, 328, 367

Савельева Л. И. 37, 177, 234

Саводник В. Ф. 154

Савченко Т. Т. 140

Сакулин П. Н. 182, 201, 202, 362

Саллюстий 381, 391, 393, 397

Салтыков Г. Г. 25–276, 59, 208

Салтыкова С. М. — см. Дельвиг С. М.

- Самарин Р. М. 185
Самарин Ю. Ф. 381, 383
Самсонов Д. П. 144, 208, 224
Сандомирская В. Б. 124, 179, 219, 227, 241, 304, 306, 308, 314, 321–322
Сапфо (Сафо) 19, 21, 187, 216, 233, 275, 301, 305, 307, 310, 369
Сарбевский М. 382, 385
Светоний 26, 379
Свиясов Е. В. 2, 5, 109, 133
Сегре Ж. 392–393
Селиванова С. Д. 344
Семенко И. М. 202, 238, 293
Семенова Е. С. 44–48, 54, 64
Семенов-Тян-Шанский А. П. 143
Сенека Младший 381, 391, 392
Сенковский О. И. 82
Симеон Полоцкий 385
Симонид 387
Сисмонди Ж. Ш. Л. Симон де 65, 139
Скалигер Ю. Ц. 379
Смирин В. М. 143, 144
Смирнов А. А. 379, 388
Смирнова-Россет А. О. 159
Соколов П. И. 61
Соловьев В. С. 307
Соловьев С. М. 367
Соловьева О. С. 156
Сологуб В. А. 162
Сомов О. М. 65, 76, 82, 176, 249
Станкевич Н. В. 296
Статиллий Флакк 247
Стаций 20
Степанов Н. А. 149
Страда Фамиано 379–380
Стратановский Г. А. 386
Стрельникова И. П. 380
Строганов А. С. 50, 59
Струговщиков А. Н. 205
Суарез Киприан 380
Суздальский Ю. П. 142, 147, 149, 177, 168, 251, 361
Сумароков А. П. 79, 206, 331
Сушков Н. В. 52
- Т**
- Тальман П. 394
Тартаковский П. И. 326
Тассо Т. 6, 178, 194, 303, 312, 359, 360, 361, 382
Тахо-Годи А. А. 5, 178, 194, 303, 312, 359–361
Тацит 381
Твардовский С. 382
Теплов В. Н. 18
Тепляков В. Г. 105
Тертуллиан 392
Тетени М. 189
Тибулл (Tibullus) 11–12, 16, 189, 201, 290, 362
Тилло В. 284
Тиме Г. А. 239
Тимоклей 249
Тимофеев Л. И. 399
Тиханов П. Н. 46
Тодорский М. Ф. 375
Толмачев Я. Б. 87
Толстой И. И. 177, 178
Толстой Я. Н. 96
Томашевский Б. В. 84, 90, 100, 102, 107, 120, 139, 178, 205, 231, 289, 316, 318, 324, 332, 342, 345, 347
Топоров В. Н. 289
ТрEDIAKовский В. К. 17–19, 79, 222, 355, 390–401
Триполи И. А. 240
Туллий Гемин 213, 275
Туманский В. И. 241, 256, 370

Тураев С. В. 185

Тургенев А. И. 75, 117, 171, 199, 310, 319

Тургенев И. С. 309

Тучков С. А. 144

У

Уваров С. С. 191, 192, 201, 226, 230–231, 242, 399, 304, 306

Умикян А. Д. 6

Уц И.-Р. 185

Ф

Файбисович В. М. 10, 35

Фенелон Ф. 392, 397

Феодорид 229, 276

Феокрыт 40, 112, 113, 124, 125, 182, 191, 312

Феофан Прокопович 11–16, 375–389

Фет А. А. 204, 364, 366

Филипп Фессалоникский 210, 275, 286

Филодем 247

Философов М. М. 38

Флешье Э. 392, 398

Фокилид 346

Фонвизин (Фон-Визин) Д. И. 79–80, 299

Фомичев С. А. 6, 105

Франк С. Л. 107, 126

Фридендер Г. М. 140, 165

Фридман Н. В. 178, 227, 237, 241

Фризман Л. Г. 76

Фусс П. Н. 69

Х

Хафиз 327

Хвостов Д. И. 46, 47

Хомяков А. С. 66, 295

Ц

Цезарь Гай Юлий 11, 38

Цезий-Басс 20

Цицерон М.-Т. 377–378, 392, 395, 398

Цявловская Т. Г. 185, 235, 237

Цявловский М. А. 182, 237

Ч

Чаадаев (Чедаев) П. Я. 98–102, 116

Чернецов Г. Г. 42

Чернявский И. И. 144

Черняев П. Н. 22, 110, 177, 186, 301, 361

Чижевский Д. И. 383–384

Чистова И. С. 251

Чистович И. А. 399

Ш

Шажиньский С. (Szarsyński S.) 11

Шатобриан Ф. 137

Шаховской А. А. 75

Шевырев С. П. 88, 91, 173, 211

Шекспир В. 50, 107

Шеллинг Ф.-В.-Й. 193

Шенье А. (Chénier A.) 124–125, 141, 179, 185, 195, 221, 241, 250–252, 302, 304, 306–312, 323, 325, 326, 355–356

Шервинский С. В. 4, 10, 30

Шестаков Б. П. 387

Шестаков С. В. 293, 366

Шефтсбери Э. Э. К. 11

Шиллер Ф. (Schiller F.) 44, 69, 185, 193, 208, 226, 240, 261, 263, 265, 272, 281, 284, 293, 296, 299–300, 340–343

Шишков А. С. 79

Шлегель А. В. 65

Шлегель Ф. В. 65, 87, 363

Шуйский В. И. 84

Штейн А. Л. 386

Штриттер И.-Г. 396

Шульц Ю. Ф. 288

Шумахер И.-Д. 391

Шолье Г.-А. де 18

Щ

Щеглов П.Н. 51
 Щеголев П.Е. 315
 Щербина Н.Ф. 204, 363-366

Э

Эзоп 47, 233, 274, 298
 Экономид К. 192
 Элиаш Н. 111
 Эмин Н. Ф. 20, 22–24, 38, 194
 Энгельгардт Е. А. 68, 72, 85
 Эпиктет 381
 Эразм Роттердамский 379
 Эртель В. А. 65, 72, 84
 Эткинц Е. Г. 235
 Эшенбург И.-И. 208

Ю

Ювенал 25, 41, 131, 302, 362
 Ювенк Г. В. А. 392
 Юлиан Египетский 223
 Юст Липсий 381
 Юшневский А. П. 57

Я

Яворский Стефан 378, 383
 Языков Н. М. 171
 Якоби И.-Г. 185
 Якобс Ф. 207, 209, 227, 244, 273, 283
 Якобсон Р. О. 353
 Яковлев А. С. 60
 Яковлев М. А. 205
 Якубович Д. П. 110, 124, 177, 178, 255,
 303, 310, 311, 349

А

Ausfeld E. 188

В

Batjuškov см. Батюшков К. Н.
 Bardon H. 380
 Bary R. 398
 Batllori M. 380
 Bem A. 139
 Berkov P. N. — см. Берков П. Н.
 Bertrand L. 185
 Bieńkowski B. T. 11
 Bittner K. — 213, 215
 Boze C. de — см. Боз К. де
 Brunchius Ph. 209, 229
 Buffier C. 398
 Burgy R. 179, 195, 346
 Burmeister A. 295
 Busch W. 143, 177, 189

С

Caussinus Nikolaius — см. Коссен Н.
 Campenon V. 122, 123
 Colucci M. 186
 Cossart G. — см. Коссар Г.
 Curtius E. R. см. Курциус Э. Р.

Д

Dimoff P. 124, 185
 Drage C.-L. 187

Е

Eisenhut W. 12

Ф

Feofan Procorovič. 375
 Flechier E. — см. Флешье Э.

Г

George, m-lle см. Веймер М.-Ж.
 Gibert B. 398
 Gracian — см. Грасиан Бальгазар-и-
 Моралес 380

Granarolo J. 11
Grégoire H. 142

H

Hallowell B. E. 11
Hutton J. 2097

K

Kažoknieks M. 177, 201
Keil R. D. 149
Kroo K. 5
Krčėk F. 11

L

Lachmann R. 375
Lefranc A. 396
Lewin P. 389
Luzny R. 382, 383, 385, 389

M

Massenus Jacobus — см. Массен Якоб
Melchiorus Junius — см. Мельхиор
Юний
Morinière C. 398

N

Neuhäuser R. 184
Niceron J-P. 397

R

Rivarol O. 396
Rollin Ch. — см. Роллен Ш.
Rousset J. 380
Rynduch Z. 377, 379, 386–387

S

Sarbiewski M. K. 385
Schuster M. 12
Schenk D. 177
Stremouchoff D. 241

T

Torop P. 5
Trask W. R. 379

V

Varese M. F. см. Варезе М. Ф.

W

Walckenaer Ch. 147
Weber W. E. 147

Содержание

От автора	5
I. Статьи.	9
Катулл в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века.....	11
«Афинская звезда» (Филэллизм Н. И. Гнедича)	43
«Конец золотого века» (Поэтическая эстетика А. А. Дельвига)	65
«Элегии с Понта» (Пушкин и Овидий).....	97
Илиллия Пушкина «Земля и море» (Пушкин и Мосх)	109
Из комментариев к «Евгению Онегину».....	130
1. «Он знал довольно по-латыне...»	130
2. «И лишь посредственность одна...» (Пушкин и традиция русского гораццианства)	132
Пушкин и Гораций (О стихотворении «Из Пиндемонти»)	139
Гоголь – Гнедич – Гомер (О гоголевском истолковании стихотворения Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один...»)	152
II. Монография. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века.	
Из истории рецепции Греческой Антологии в России	175
Введение.....	177
Глава первая. Неоклассицизм в русской лирике конца XVIII – начала XIX в.	182
Глава вторая. Возникновение в русской лирике «антологического рода» поэзии	205
Глава третья. Русская антологическая миниатюра 1810–1830-х годов ..	224
Глава четвертая. Русская антологическая эпиграмма 1820–1830-х годов	259
Глава пятая. Антологическая поэзия Пушкина.....	301
Заключение.....	361
III. Приложение. Латинские риторика в России XVIII века	373
О «Риторике» Феофана Прокоповича	375
О латинской риторике, по которой учился В. К. Тредиаковский.....	390
Первые публикации работ, вошедших в настоящую книгу	401
Указатель имен.....	402

Научное издание

Сергей Акимович Кибальник

**АНТИЧНАЯ ПОЭЗИЯ В РОССИИ.
XVIII – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА**

Очерки

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Редакторы: Э. К. Александрова, Н. А. Храмцова
Компьютерное макетирование: М. А. Барболина
Дизайн обложки: Е. Г. Данилова
Корректор: А. С. Кибальник

Издательский Дом «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, пом. 12
Тел.: (812) 336 50 34
www.petropolis-ph.ru
E-mail: info@petropolis-ph.ru

Подписано в печать 26.04.2012.
Формат 60 x 84 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Warnock Pro. Печ. л. 26.
Тираж 500 экз. Заказ № 78.

Отпечатано в типографии «Град Петров»
ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16

В оформлении обложки использованы изображения статуй работы
П. П. Соколова и А. В. Логановского, которым посвящены
антологические эпиграммы Пушкина «Царскосельская статуя» (1830)
и «На статую играющего в свайку» (1836).