

О ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЯХ В «АНФОЛОГИЧЕСКИХ ЭПИГРАММАХ» А. С. ПУШКИНА

*Благоговеею перед созданием «Фауста»,
но люблю и эпиграммы.*

А. С. Пушкин

Под общим названием «Анфологические эпиграммы» Пушкин в альманахе «Северные цветы на 1832 год» опубликовал четыре стихотворения: «Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифмы», «Труд». За последнее время они дважды становились предметом обстоятельного анализа: в специальной статье В. А. Грехнева¹ и в работе А. Д. Григорьевой о языке пушкинской лирики 30-х годов². Нельзя сказать, что вопросы традиции, важные как для историка литературы, так и для историка языка, совсем не интересовали исследователей. Разговор о традициях шел, но крайне общий и расплывчатый, в результате чего был запутан и, казалось бы, очевидный вопрос о жанровой принадлежности цикла. Прояснение этих вопросов и будет целью настоящего изложения.

Для начала вспомним, что Пушкин сам дал жанровое определение своим стихотворениям и, считая его важным для понимания их содержания и формы, вынес в заглавие цикла. Правда, исследователи не поверили Пушкину. Авторское обозначение жанра — «эпиграммы» — В. А. Грехнев счел необязательным уточнением, дополнительным указанием на лаконизм выражения: «Должно быть, имея в виду их малое композиционное пространство и особую сгущенность их поэтического смысла, он именует их в публикации 1832 года «анфологическими эпиграммами» (38). Исследователь относит анализируемые стихотворения к общему «антологическому жанру, целостность которого выверяется не мерой его реального соответствия исторически конкретным жанровым модификациям антич-

¹ Грехнев В. А. «Анфологические эпиграммы» Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976, с. 31—47. Далее ссылки на эту статью даются в тексте, страницы указаны в скобках.

² Григорьева А. Д. Опыты в антологическом роде. Язык лирики Пушкина 30-х годов. — В кн.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М.: Наука, 1981, с. 120—154. Далее ссылки на эту работу см. в тексте с указанием страниц в скобках.

ной лирики и не точностью культурно-психологических реконструкций, а лишь эстетической установкой на объективность в отношении к жанровому объекту и воздержанием от его нарочитых модернизаций. Пушкин стремится воссоздать античный склад мироощущения как духовное целое, исторически недифференцированное, и как мир возможностей» (36).

Признаться, не совсем понятно, мир каких возможностей имеет в виду исследователь. Но что касается стремления поэта «воссоздать античный склад жизнеощущения» и воздержаться «от нарочитых модернизаций» объекта, то оно не подтверждается пушкинским текстом.

Напротив, в каждом стихотворении есть ясно выраженные черты местного колорита и нового времени. Первая из антологических эпиграмм названа «Царскосельская статуя». Во второй — «Отрок» — речь идет о Ломоносове, хотя прямо он и не назван. Будущее героя поставлено в связь с судьбами русской культуры: «Будешь умы уловлять, будешь помощник царям» (III, 241)³. В первоначальном варианте стихотворение заканчивалось упоминанием Петра I: «Будешь подвижник Петру» (III, 846). В окончательной редакции имя царя снято, однако не для того, чтобы смягчить или нейтрализовать национальный колорит⁴. Последний присутствует в стихотворении северным пейзажем, представленным сразу в первой строке, соответственно окрашивающей восприятие всего текста: «Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря»⁵. Русский колорит поддержан

³ Пушкинские тексты цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 1—16.— М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Здесь и далее ссылки в тексте. Римские цифры означают том, арабские — страницу.

⁴ Кажется, причиной изменения текста можно считать желание поэта устранить лексическую неясность и фактическую неточность. Выражение «подвижник Петру» не вполне понятно. Исследователь языка Пушкина А. Д. Григорьева толкует его как окказиональный синоним к слову «последователь», но не обнаруживает ни одной аналогии такому словоупотреблению (149). На наш взгляд, «подвижник Петру» в тексте стихотворения идентично по смыслу пушкинскому определению Ломоносова в статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»: «великий сподвижник великого Петра» (XI, 32). Однако эта характеристика, справедливая в исторической перспективе, с точки зрения судьбы самого Ломоносова (да еще «отрока») была неверной: «подвижником» — сподвижником, соратником Петра в деле просвещения, как и его непосредственным последователем, преемником он не был. Последняя редакция заключительной строки «будешь помощник царям» понятней и более исторически достоверна. Нужно заметить, что и в прозе («Путешествие из Москвы в Петербург») Пушкин сочтет необходимым уточнить свою первоначальную характеристику великого русского просветителя: «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериной II он один является самобытным сподвижником просвещения» (XI, 191)

⁵ А. Д. Григорьева рассматривает эпитет «студеный» как «ярко характерологическое средство в стилизациях античности» (143). В доказательство приводится вольный перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского»: «сосуды светлой студеной воды». Кажется, такая оценка могла возникнуть

в стихотворении и стилистически. Славянизмы «брег», «отрок», «мрежи», внутренние оправданные, органичные для повествования о Ломоносове, были бы неуместны в рассказе на античную тему⁶.

В третьем стихотворении цикла рассказывается мифологическая родословная рифмы. Здесь налицо оксюморонность формы и содержания: о рифме говорится нерифмованным стихом, миф в античном духе сочинен о явлении, античности неизвестном. Надо думать, что предлагаемый читателю парадокс был вполне сознательным. Происхождение рифмы Пушкин связывал с лирикой трубадуров и считал ее приметой новоевропейской литературы, главным отличием поэзии романтической от поэзии классической⁷. В первоначальном варианте замысла стихотворения, незаконченном наброске 1828 года, рифма называлась «своенравная царица романтических октав» и понималась как ведущая черта, даже метонимическое обозначение поэзии автора. («Рифма звучная подруга Вдохновенного досуга, Вдохновенного труда»...; «Я с тобой не расставался, Сколько раз повиновался Резвым прихотям твоим»...). Ее мифологическая родословная подавалась как шутливая стилизация эпического рассказа, как поэтическое предположение, нереализованная возможность:

вследствие пренебрежения контекстом, характером словосочетания. Одно дело — вода из колодца, которая во всех широтах будет студеной, и совсем другое — «студеное море». В стихотворении «Когда порой воспоминанье» (которое было написано одновременно с антологическими эпиграммами — в октябре 1830 года) «студеным северным волнам» прямо противопоставляется итальянское Средиземное море: «где небо блещет Неизъяснимой синевой, Где море теплою волной На пожелтый мрамор плещет, И лавр и темный кипарис На воле пышно разрослись, Где пел Торквато величайший...» (III, 204). Этот же южный пейзаж встречаем в стихотворениях, озаглавленных при публикации как «Подражания древним»: «Где дремлет нежный мирт и темный кипарис, И сладостно шумят полуденные волны» (II, 157). Исконность северного пейзажа для анализируемого стихотворения подтверждается и его литературными источниками — произведениями К. Н. Батюшкова «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу», «Характер Ломоносова», «Вечер у Кантемира».

⁶ Известно, что Пушкин не любил стилистической эклектики и возражал против мысли Кюхельбекера «воспевать Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом, славянорусскими стихами, целиком взятыми из Иеремия» (XII, 45).

⁷ В статье 1825 года «О поэзии классической и романтической» Пушкин пишет: «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда так мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков, побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, избретами для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч.» (XI, 37).

О, когда бы ты явилась
В дни, как на небе толпилась
Олимпийская семья,
Ты бы с нею обитала,
И божественно б сияла
Родословная твоя.
Взяв божественную лиру,
Так поведали бы миру
Гезиод или Омир:
Феб однажды у Адмета
Близ тенистого Тайгета
Стадо пас угрюм и сир.

(III, 121)

В стихотворении 1828 года внешняя форма соответствовала содержанию: рифмы были на месте, античная тема поддержана размером, четырехстопным хореем, который поэт употреблял и раньше — в пародийной эпиграмме «Из Антологии», и позже — в переводах «Из Анакреонта». Стихотворение, однако, осталось незавершенным, изобретенную для него шестистрочную строфу поэт использует в балладе «Воевода», а к мифологическому сюжету вернется вновь в 1830 году. В новой разработке сюжета отсутствует лирический герой-рассказчик с его привязанностью к рифме и шутливо-иронической трактовкой античных мотивов. Миф дан как поэтическая реальность: Достоверность повествования подчеркнута безыскусным стилем и классическим метром: прелюдия рифмованной поэзии, история рождения и воспитания рифмы изложены нерифмованным стихом. Волей поэта будущая «своенравная царица романтических октав» оказалась в прямом, кровном родстве с классическим миром. Ее отец — Аполлон, мать — нимфа Эхо, воспитательница — Мнемозина, подруги — Музы. Однако некоторая дистанция между нею и классической поэзией сохранена. Она не дочь Мнемозины, не сестра Музам, в древнем мире она безымянна и только на другой исторической почве — «на земле Рифмой зовется она».

Сочиненный поэтом миф оказался проницательно угаданной истиной. Предыстория рифмы, действительно, уходит корнями в античную словесность. Как стилистическое украшение, оформляющее синтаксический параллелизм, единоокончание широко бытует в риторической прозе. Отсюда, уже на исходе античности, гомеотелевт проникает в христианскую гимнографию, а затем (в X веке) — в светскую лирику. Вряд ли, однако, поэт имел в виду происхождение важнейшего элемента современной поэзии из античной прозы. Конкретная история рифмы — это открытие новейшей филологической науки⁸. Зато

⁸ См.: Аверинцев С. С. Рождение рифмы из духа греческой диалектики. — В кн.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1975, с. 483; П. А. Гринцер считает возможным связывать появление рифмы в христианской гимнографии с влиянием сирийского стихосложения (История всемирной литературы. — М.: Наука, 1983, с. 524).

Пушкину известно было другое. Изредка «удвоенное ударение звуков» встречалось и в античной поэзии. В ней осознавалась рифма не только концевая, но и кольцевая, замыкающая начала и конец стиха или двустишия. Такого рода внутренние рифмы, если не были случайными, понимались как живой отклик, голос нимфы, осужденной повторять концы слов,— Эхо. (Характерно позднейшее название таких стихов — «эхоческие»). Так появляется конечный повтор у поэтов греческой и латинской антологии⁹ и в «Метаморфозах» Овидия (III, 380—392, 495—501)¹⁰, и так же использовано и истолковано «отраженное

⁹ Перечень 20 греческих эпиграмм, в которых Эхо фигурирует как персонаж или используется как стилистическое средство, дается в издании Anthologia Graeca. Ed. H. Beckby.— München, 1958, Bd. IV. S. 594. Приведем в качестве примера эпиграмму Леонида Александрийского (VII, 548) в переводе Л. Блуменау (Греческая эпиграмма.— М., 1960, с. 217):
Кто этот Дамон Аргосский, что здесь погребен? Не родной ли

Дикеотела он брат? — «Дикеотела он брат»,—

Эхо сейчас прозвучало в ответ: но не знаю я, точно ль

Это он самый и есть? — «Это он самый и есть».

Вот пример «эхоческого» двустишия поэта Латинской антологии Пентадия: *Per cava saxa sonat pecudum mugitibus Echo Voxque repulsa iugis per cava saxa sonat.* Ср. перевод Ю. Шульца (Поздняя латинская поэзия.— М., 1982, с. 454):

«Эхо в пещерах звучит, мычанию стад подражая, И, отразившись в горах, эхо в пещерах звучит». Самый ранний пример «эхоческого» двустишия начало элгии I, 9 Овидия: «**Всякий влюбленный — солдат, и есть у Амура свой лагерь; В этом мне, Аттик, поверь: всякий влюбленный — солдат**» (См. комментарий М. Л. Гаспарова в кн.: Поздняя латинская поэзия, М., 1982, с. 677). В «Метаморфозах» Овидий использует повторы в связи с Эхо: «...лишь говорил несчастный мальчик: «**Увы мне!**»||Вторила тотчас она, на слова отзываясь: «**Увы мне!**...» (III, 495—496, пер. С. Шервинского).

¹⁰ С названным местом из «Метаморфоз» Пушкин был знаком, по-видимому, еще в лицее. Реминисценции овидиевского рассказа находим в лицейских стихотворениях Дельвига. См. «К поэту-математику»: «Не воздух, звуком сотрясенный,||К лесам относит голос твой,—||Ах, нет! Под тению священной,||Плениась Нарцизовой красой,||Несчастна Нимфа въздыхает||И грудь с тобою разделяет» и «К Лилете»: «...Иль позабыла ты друга, как эхо||Здесь позабыло меня голосом милыя звать» (А. А. Дельвиг. Стихотворения.— М., 1983, с. 43, 56). В лирике Пушкина такие реминисценции появляются лишь в 30-е годы, в стихотворениях «Рифма» (1830) и «Эхо» (1831). Можно предполагать, что к этому времени в творческом сознании поэта античный образ был оживлен новыми читательскими впечатлениями. В связи с этим можно упомянуть переводы Д. Дашкова из греческой антологии, опубликованные в «Северных цветах на 1825 год» (в одной из эпиграмм, IX, 825, фигурировала нимфа Эхо), сборник стихотворений А. Дельвига 1829 года, а также английскую романтическую поэзию, в которой встречаем как отражения античного мифа, так и попытки превратить рифму из украшающего элемента формы в выразительный элемент содержания. Характерные примеры дают здесь стихотворения Т. Мура «Эхо» и Барри Корнуола «Прибрежное эхо». Оба назывались в качестве источника для пушкинского «Эхо». (В работе А. Д. Григорьевой они перепутаны. Корнуолу приписано «Эхо» Мура. Однако вслед за английской цитатой из стихотворения Мура дан перевод Г. А. Елачича первой строфы из стихотворения Корнуо-

краесловие» в анализируемом стихотворении Пушкина. Лишенное по классическому образцу концевых рифм, оно пронизано внутренними¹¹, среди которых есть и кольцевые:

Эхо, бессонная нимфа, скиТАЛась по берегу Пеней.
Феб, увиДЕВ ее, страстию к ней воспыЛАЛ.
Нимфа пЛОД понесЛА восторгов влюбЛЕННОго бога
Меж говорЛИвых наЯД, мучась, она родиЛА
МиЛую ДОчь. Ее прияла саМА МнемоЗИНА.
РеЗВая ДЕВа росЛА в хоре богИНЬ — аоНИД,
МАтери чуткой поДОбна, посЛУшна пАМяти строгой.
МУзАМ миЛА; на земле Рифмой зовется она. (III, 240).

Но античный миф (как и раньше в стихотворении «Арион») значительно изменен поэтом. Он рассказывает не о безответной любви Пана к нимфе Эхо и не о безответной любви Эхо к Нарциссу¹², но о ее счастливом союзе с богом «света и стихов»

ла «Прибрежное эхо». — См.: Цит. изд., с. 61). Как показал Н. В. Яковлев, (статья «Последний, литературный собеседник Пушкина». — В кн.: Пушкин и его современники, вып. 28. Пб., 1917, с. 20—25), пушкинский текст гораздо ближе стихотворению Корнуола характерными подробностями и, кроме того, в точности повторяет его строфическую форму. Эта строфа использована Пушкиным только два раза, первый раз в стихотворении «Обвал», в котором тоже можно найти близкие Корнуолу детали мрачного пейзажа и аналогичные звукообразительные функции рифмы. Написание этого стихотворения датируется 1829 годом (после 28 мая), окончательная доработка (согласно пометам в рукописи ПД—№ 115) — 29—30 октября 1830 года. Очевидно, что и творческое чтение Пушкиным стихотворения Корнуола «Прибрежное эхо» нужно отнести к октябрю 1830 года, если не к более раннему периоду, и считать его одним из источников образа Эхо и звуковой организации в стихотворении «Рифма». Это предположение подтверждает календарь поэтических трудов Пушкина, в которых исследователи обнаруживают прямые связи с произведениями Корнуола: 9 октября — «Домик в Коломне», 9 октября — «Я здесь, Инезилья», 17 октября — «Заклинание», 29—30 октября — «Обвал». В это же время были созданы маленькие трагедии «Скупой рыцарь» (23 октября) и «Мощарт и Сальери» (26 октября), для которых «Драматические сцены» английского поэта послужили жанровым образцом, и вольный перевод «Из Barry Cornwall» — «Пью за здравие Мери». Написанное 30 октября 1830 года стихотворение «Рифма» оказывается в показательном литературном контексте. В этот контекст входит, очевидно, и стихотворение «Эхо». Предположительное отнесение его к 1831 году основано на произвольном выборе одной из авторских датировок — 1829 и 1831 год (Т. Зенгер — III, 1233). Между тем, если вторая дата — год первой публикации (вместе со стихотворением «Рифма» в «Северных цветах на 1832 год», вышедших в декабре 1831 года), то годом сочинения или замысла этого стихотворения приходится считать 1829 год вместе со стихотворением «Обвал», а временем окончательной доработки — аналогично — болдинскую осень 1830 года. К лирике этого периода «Эхо» близко не только метрически и сюжетно («Обвал»), но и центральным образом («Рифма») и лирической темой одиночества поэта («Труд»).

¹¹ Наличие внутренних рифм в стихотворении отмечает В. Непомнящий (Непомнящий В. Поэзия и судьба. — М., 1983, с. 330). Заметим, что рифмы эти самые простые, глагольные, о которых Пушкин писал накануне в «Домике в Коломне».

¹² Традиционный античный миф образует подтекст лирического сюжета стихотворения «Эхо» и усиливает трагическое значение фразы: «Тебе ж нет

Аполлоном. Новый сюжет аллегорически изображал естественное происхождение рифмы и иллюстрировал историко-литературную мысль поэта о преемственной связи классической и современной поэзии.

отклика». Наше толкование может показаться надуманным, если бы оно не подтверждалось источником Пушкина, в котором есть и античная нимфа, и мифологические ассоциации. Чтобы показать, из какого материала исходил и как трансформировал его поэт, приведем стихотворение Барри Корнуола «Прибрежное эхо» в переводе Г. А. Елачица: «Стою у диких берегов, | Я внемлю клеюту орлов | И слышу волн голодный рев, | Везде вокруг | Пустые гроты шлют на зов | Ответный звук. | Мне ветер люб, что под волной | Летит, играя с глубиной | Поет в пещере он пустой | Поэму вод; | Тот голос из глуби земной | Мечту поет. | Он словно первозданный крик, | Как тот, с которым мир возник, | Он — странной вечности язык, | Что стар, как свет, | Он до глубин земли проник, — | Но где ж ответ? | Шлет отзвук грохоту громов | Со всех он скал и берегов: | Огнем ли дышит бури рев, | Кричит ли вал, | Ответа ждет, — ответ готов | Ему меж скал. | И только Эхо скал ни в чем | Не слышит отклика кругом; | В молчанье бледном и немом | Оно замрет, — | Молчанье, как фиал с вином, | Тот голос пьет. | О Нимфа — Эхо! — вышла ты | Из хаотичной темноты, | Дочь первозданной красоты! | Тебя ласкал | Луч первый солнца с высоты | И первый вал. | Как первородных духов сонм, | Всегда одна, поэт сон; | Тебя звал Пан с зеленых лон, — | Всему ответ | Давала ты, на твой же звон | Ответа нет. | Века над головой твоей; | Тебе не строят алтарей | И слава, ложный друг людей, | Не шлет цветы, — | И вот, как все здесь, меж теней | Минула ты» |].

От своего источника пушкинское стихотворение отличается прежде всего краткостью: вместо 8 строф Корнуола у Пушкина — 2: «Ревет ли зверь в лесу глухом, | Трубит ли рог, гремит ли гром, | Поет ли дева за холмом. — | На всякий звук | Свой отклик в воздухе пустом, | Родишь ты вдруг. | Ты внемлешь грохоту громов, | И гласу бури и валов, | И крику сельских пастухов — | И шлешь ответ; | Тебе ж нет отзыва... Таков | И ты, поэт!» |].

Мифологическую часть английского стихотворения Пушкин полностью опустил, но не механически. Можно сказать, что он слил ее с первой пейзажной частью, как бы возвращая античную мифологию к ее натуральным истокам и заново открывая в них возможности ее развития. В персонифицированном Эхо предчувствуется «бессонная нимфа», за сельскими пастухами угадывается пастуший бог — Пан. Вместо эмпирически наблюдаемого дикого пейзажа Корнуола (отсюда конкретное указание в названии стихотворения — «Прибрежное эхо»), у Пушкина — целостный образ мира в его первоначальных и вечно существующих основах. Чтобы придать его изображению необходимую полноту, Пушкин добавляет контрастные пустынно-морскому пейзажу «глухой лес» и «холм», скрывающий населенную долину, присоединяет к голосам стихий рев зверя, звук рога, песнь девы, крик пастухов и тем самым в картину первозданной природы вводит человека с его культурой (села, пастушеские занятия, охота, песнь). Это открывает перспективы человеческой истории, и пушкинское эхо вбирает голоса мира не только в синхронии, но и в диахронии. Применение этого универсального образа к поэту: «Таков и ты, поэт!» придает изображению мира в пушкинском стихотворении еще один иносказательный смысл — лично биографический, наряду с иногда скрытым, иногда проступающим мифологическим смыслом. Но, главное, оно проникает всю картину внутренним лиризмом в противоположность внешнему восхищению красотой природы или стороннему сочувствию одинокой нимфе у английского поэта. Каждый называемый в пушкинском стихотворении объект — это пережитая поэтом драма непонимания, безответной любви. Отсюда эмоциональная напряженность и «бездна смысла», «бездна пространства» в пушкинском стихотворе-

Наглядный пример этой связи (со- и противопоставления древней и новой поэзии) дает последнее стихотворение цикла «Труд». В определении поэтического труда — «молчаливого спутника ночи, друга Авроры златой, друга пенатів святых» — биографическая деталь прямо примыкает к мифологическим образам. Последние трактованы всерьез, причем не только как возвышенная фразеология или поэтические олицетворения, но и как мифологические персонажи. Прилагаемые к ним эпитеты, самые классические — «Аврора златая», «пенаты святые» (в противоположность «северной Авроре», «полуношной Авроре», «моим пенатам»), не препятствуют воспринимать их как античные божества, открывая, таким образом, в заключении пушкинского стихотворения перспективу на античный мир.

Нет, однако, сомнений в том, что перед нами не сама античность, а субъективный ее образ, идеализированный и окрашенный ностальгическими тонами. Ибо лирический герой стихотворения явно принадлежит иному, железному веку. В его монологе «отзывается уныние новейшей поэзии» (XI, 161). Он показан интроспективно, только со стороны своих чувств. Имеющиеся в первоначальном варианте упоминания о действиях — «Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу» — в окончательном тексте сняты. Пластические образы даны только в субъективном восприятии: «Или свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный, Плату приявший свою, чуждый работе другой». Несмотря на исторически нейтральный колорит последнего образа, обозначенный им разрыв между платой за труд и общественным признанием, как и общая ситуация — одиночество художника — точно указывают на современность. Для античности они немислимы, ибо там искусство, сохранявшее исходную связь с религией, имело общественное назначение и награда предполагала общественное признание. Разумеется, исключения были (легендарное состязание Гомера с Гесиодом, малый успех трагедий Еврипида), но они, как говорится, подтверждали правило, иначе античность не осталась бы в памяти человечества «золотым веком искусства». Именно такую картину общего

нии, отличающие его от растянутого, повествовательного произведения «массовой английской поэзии» (о ней в кн.: Николоюкин А. Н. Массовая поэзия в Англии конца 18 — начала 19 в. — М., 1961). Будем, однако, благодарны литературному собеседнику Пушкина и отметим его роль в появлении одного из шедевров русской лирики, в оформлении его лирической темы. Постоянной темой лирики Пушкина конца 20-х годов было ощущение одиночества поэта. Горькое чувство разобщения с читающим миром звучит в таких стихотворениях, как «Поэт и толпа», «К поэту». Стихотворения «Соловей и роза» и «Близ мест, где царствует Венеция златая...» показывают, что поэт искал и метафорическое воплощение этой темы. Благодаря Барри Корнуолу, его напоминая античного образа в стихотворении «Прибрежное эхо» Пушкин нашел самый масштабный и впечатляющий символ для одинокого существования поэта в мире.

восторга перед воссозданной красотой, всенародной любви к художнику в античном мире дает Дельвиг в своей идиллии «Изобретение ваяния». Между тем для нового времени с его культом пользы, а не красоты, правилом будет как раз равнодушные публики, а частная собственность на предметы искусства исключит и саму возможность общенародного признания. Об этом взволнованно и красноречиво писал К. Н. Батюшков в знаменитой статье «Прогулка в Академию художеств»: «Знаете ли, что убивает дарование, особливо если оно досталось человеку без твердого характера? Хладнокровие общества: оно ужаснее всего! Какие сокровища могут заменить лестное одобрение людей, чувствительных к прелестям искусств! Один богатый невежда заказал картину моему приятелю; картина была написана, и художник получил кучу золота... Поверьте мне, он был в отчаянии.— «Ты не доволен платою?»— спросил я.— «О нет, я награжден слишком щедро!» — «Что же огорчает тебя?» — «Ах, любезный друг, моя картина досталась невежде и сгниет в его кабинете: что мне в золоте без славы!»¹³.

В своих антологических стихах Пушкин, как мы видим, не покидает собственного времени и, хотя говорит о нем обобщенным языком лирики, не только не сливает его с античностью, но, напротив, сопоставляет, а в иных случаях — и противопоставляет эти два мира в обнаженном контрасте. Любопытна с этой точки зрения его эпиграмма «При посылке бронзового сфинкса»:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши! (III, 157).

Стихотворение адресовано Дельвигу и имеет в виду его удивительные идиллии, в которых он умел «совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век». Пушкин — «Протей» мог, разумеется, сделать то же, тема надписи позволяла прославить адресата как нового Феокрита. Но поэт предпочел истолковать свой предмет диалектически, в отличие от многих, он «терпел» и даже любил замечать «противоречия». В стихотворении обозначены и крайние географические точки европейской цивилизации, и полюса исторического процесса, и разнородные истоки русской идиллии.

Те же контрасты пронизывают и стихотворение «Труд», хотя и представлены здесь в смягченном виде. «Золотой век» присутствует здесь как духовная родина поэта, его мечта, рай, по-

¹³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе.— М.: Наука, 1977, с. 93—94.

терянный человечеством и обретаемый художником в часы творческого вдохновения. Реально — поэт в новом буржуазном мире, глухом к гармонии и равнодушном к красоте. Отсюда его одиночество и грусть — даже в радостный момент творческого свершения:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
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 золотой, друга пенатов святых. (III, 230).

Комментируя это стихотворение, А. Д. Григорьева считает, что в нем выражено «состояние душевной опустошенности художника» (131), а в названии «Труд» и в сравнении с «ненужным поденщиком» видит обобщение ситуации, «стремление как бы выровнять разные, реально общественно разобщенные трудовые процессы, путем установления общности состояний людей, их совершающих, оказавшихся в сходных жизненных ситуациях... Поэт характеризует свое душевное состояние, но сопоставление его с состоянием «ненужного поденщика» делает это индивидуальное состояние общечеловеческим» (134). Это толкование, как кажется нам, огрубляет текст и даже искажает его смысл. Конечно, именуя творчество «трудом», поэт обобщает ситуацию, но одновременно он ее индивидуализирует, ибо его труд явно особенный, возвышенный и не похожий на обычные дневные труды человека. Оксюморонное сочетание «поденщик ненужный» обозначает опять-таки ситуацию не обшую, а исключительную, обычно поденщик нужен, он «раб нужды, забот». Авторская цитата из стихотворения «Поэт и толпа» (слово «поденщик» встречается только в этих двух поэтических текстах) показывает, что здесь в виде отрицательного уподобления повторяется та же антитеза. Поэтому, с нашей точки зрения, проблематика стихотворения «Труд» носит не столько личный и общечеловеческий, сколько общественный характер. Оно передает не «состояние душевной опустошенности художника» (это в болдинскую осень?!) и не сходное с ним (?!) состояние ненужного поденщика, но состояние поэта в общественном признании его труда и даже грустную уверенность в том, что заслуженного признания не будет.

Известно, что эти вопросы волновали Пушкина не только лично — в связи с мелочными придирками к «Евгению Онегину», неуспехом «Полтавы», осуждением «Графа Нулина», предчувствием неуспеха трагедии «Борис Годунов», о чем он много пишет как раз осенью 1830 года (XI, 114—115, 119, 129—132). С его точки зрения, это случай общий: поэзия глубокая, зрелая и оригинальная, как правило, встречает «холодность, невнимание» публики (XI, 185). Свидетельство этому — не оцененный

в Европе талант Байрона («Звук новой, чудной лиры, Звук лиры Байрона развлечь едва ль их мог» — III, 220), не оцененный в России талант Дельвига (XI, 274), «недобросовестное равнодушие или даже неприязненное расположение» критики к поэзии Баратынского (XI, 74), непонимание значения «Русской Илиады» — классического перевода Гнедича. Мастерское воспроизведение поэмы Гомера, плод «многолетнего и исключительного труда», Пушкин считал «подвигом» его создателя (XI, 88 и XIII, 145, 177) и гордостью русской литературы (XI, 79, 138), специальной заметкой в «Литературной газете» (№ 2, 6 января 1830 года) приветствовал его появление в печати и предсказывал «важное влияние на отечественную словесность» (XI, 88), что вызвало у журналистов завистливые подозрения в преувеличенных и лицеприятных похвалах и затем последующую отповедь поэта в «Объяснении по поводу заметки об «Илиаде» («Литературная газета», 1830 год, № 12, 25 февраля).

Обращает внимание идентичность пушкинских оценок литературного труда в заметке об «Илиаде» и в анализируемой антологической эпиграмме, в которой, по единодушному мнению специалистов, речь идет о завершении романа «Евгений Онегин». (Сходство особенно заметно на фоне традиционных определений, типа «Мои безделки», которым и сам Пушкин отдал дань, характеризуя роман в посвящении Плетневу как «небрежный плод моих забав». Ближе к итоговой оценке эпиграммы заключительные, «прощальные» стихи 8-й главы, хотя и написанные с необходимой долей авторской скромности: «живой и постоянный, хоть малый труд»).

Прежде всего Пушкин находил здесь явный параллелизм литературной ситуации: «Русская Илиада» и «Евгений Онегин» почти ровесники; они в равной степени плод многолетнего труда, подвиг их создателей; монументальные эпические произведения, они должны были бы оказать важное воздействие на читающую публику и на отечественную литературу; но будет ли так? После печатных откликов на самые зрелые главы «Евгения Онегина» и на переводы Гнедича — явно не на высоте предмета — поэт сомневается в этом. Но кроме сходства литературной ситуации, Пушкин, по-видимому, имел в виду и определенное сходство самих произведений. Стихотворный роман «Евгений Онегин» — через посредство европейской и русской эпической традиции — оказывался в родстве с античным эпосом. Родство было достаточно отдаленным, тем не менее проявлялось некоторыми, так сказать, фамильными чертами, хотя и пародийно истолкованными: это намек на мифологическое двоemiрие — «всевышней волею Зевеса Наследник всех своих родных»; развернутые «гомеровские» сравнения и пародийное

вступление в вергилиевском духе¹⁴. Однако помимо принадлежности к одной эпической традиции оба эти произведения имели еще и «избирательное сродство». «Илиаду» называют «энциклопедией древности», а роман «Евгений Онегин» — «энциклопедией русской жизни». И хотя это не точное определение, а метафора, правильность приложения которой к каждому из названных сочинений может быть различной, она верно указывает на их классическое значение для национальной литературы.

Идея классического значения нового русского искусства объединяет весь цикл «Антологических эпиграмм». В первом стихотворении поэт говорит о художественном совершенстве и вечности «царскосельской статуи» скульптора Соколова. Во втором стихотворении он утверждает славу «русского Пиндара» — Ломоносова, в третьем — обнаруживает самую тесную, или, на языке мифологического сюжета, кровную связь современной рифмованной поэзии с античностью, в четвертом — заявляет о завершении собственного выдающегося произведения.

Эту мысль о создании современной русской классики можно обнаружить и в других антологических эпиграммах Пушкина, написанных до и после исследуемого цикла. Она звучит в приведенном выше стихотворении Дельвигу. Она — в сопоставлении современной русской скульптуры с прославленными античными памятниками в стихотворении «Художнику»:

Сколько богов, и богинь, и героев!.. 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).

И особенно ясно — в надписи «На статую играющего в свайку», где работа скульптора А. В. Логановского признана равной знаменитой статуе Мирона:

Юноша, полный красоты, напряженья, усилия чуждый,
Строен, легок и могуч, — тешится быстрой игрой!
Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянусь,
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать.

(III, 434)

Для нас классическое значение русского искусства первой трети 19 столетия несомненно. Но для современников оно было в высшей степени сомнительным, тем более, что их скепсис питался как совершенно упавшими репутациями русских Горациев и Вергилиев, так и пошатнувшимися репутациями французских Гомеров и Софоклов. Пушкин и в этом вопросе оказался пророком. Подводя итог давнему европейскому спору древних и новых, он оценивает французскую поэзию 17 века

¹⁴ См. об этом: Мальчукова Т. Г. «Одиссея» Гомера и проблемы ее изучения. — Петрозаводск, 1983, с. 63—65.

как «достойную соперницу древней музы» (XI, 37), а споря с современной русской критикой (Бестужев, Киреевский), утверждает зрелость русской литературы¹⁵. В статьях «Опровержение на критики» и «Опыт отражения некоторых литературных обвинений» (1830, Болдино) он дает перечень классических ее произведений, среди которых находим историю Карамзина, оды Державина, басни Крылова, пеан 1812 года Жуковского, перевод «Илиады», несколько цветов элегической поэзии (XI, 143, 138); конечно, прямо назвать здесь собственные сочинения Пушкин не мог, но их непреходящую ценность, их бессмертие, о котором он мечтал еще в Лицее (I, 89, 227) и которое прямо признал в итоговом «Памятнике», понимал несомненно.

Здесь уместно вспомнить, что единственным предшественником Пушкина в подобном решении проблем был Батюшков, который много писал о значении для мирового искусства русских тем и русских талантов. Реминисценции из его программного «Послания И. М. Муравьеву-Апостолу» (может быть также статей «О характере Ломоносова», «Вечер у Кантемира») и «Прогулки в Академию художеств» в пушкинских антологических эпиграммах были отмечены выше.

Если основной мыслью пушкинских антологических эпиграмм является идея создания классических произведений в современном русском искусстве, то и местные, и современные черты в них не случайны, а существенно необходимы и соответственно не затушеваны, а подчеркнуты — названием, как в стихотворении «Царскосельская статуя», или пейзажем, как в стихотворении «Отрок». Этими современными и местными чертами пренебрегают исследователи названного цикла, которые ищут в нем античности, а поскольку реальной античности там нет, довольствуются идеализированной — вплоть до отвлеченной философской идеи. В. А. Грехнев в стихотворении «Царскосельская статуя» видит произведение «об античности»

¹⁵ В «Полярной звезде» за 1825 год А. А. Бестужев-Марлинский опубликовал свою статью «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 г.», где прямо пишет: «...у нас есть критика и нет литературы» (цит. по кн.: Русские эстетические трактаты первой трети 19 века.— М.: Искусство, 1974, т. II, с. 579). На что немедленно следует возражение Пушкина: «Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кой-какая у нас есть, а критики нет» (XIII, 177). В «Деннице» в статье «Обозрение русской словесности за 1829 год» уничижительное мнение о русской литературе будет повторено И. В. Киреевским: «Будем беспристрастны и сознаемся, что у нас еще нет полного отражения умственной жизни народа, у нас еще нет литературы» (Киреевский И. В. Критика и эстетика.— М.: Искусство, 1829, с. 77—78). Рецензируя альманах «Денница» и цитируя эти слова, Пушкин замечает: «Мы улыбнулись, прочитав сей меланхолический эпилог. Но заметим г-ну Киреевскому, что, там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое «Обозрение словесности», там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко» (XI, 109).

и о «вечной струе» бытия, «о мудрой печали человеческой, склонившейся над неудержимым потоком жизни» (39), в связи с чем вспоминается философия Гераклита (42); в стихотворении «Рифма» он находит миф о рождении поэзии (45) (несмотря на то, что классическая поэзия, как известно, была нерифмованной) — по этому поводу вспоминается название поэмы Лукреция «De rerum natura», хотя означает оно не, как предполагает автор, «о происхождении вещей» (43), но «о природе вещей» или просто «о природе».

Метрическую форму антологических эпиграмм В. А. Грехнев определяет широко и неточно: «гекзаметр» (42).

Ошибку В. А. Грехнева повторяет А. Д. Григорьева. Повторяет сознательно, ибо истинный размер пушкинских стихотворений — элегический дистих — ей известен (133, 137, 155). Повторяет намеренно, ибо гекзаметр ей нужен для того, чтобы приблизить пушкинские антологические эпиграммы к античному эпосу (121), а это последнее — чтобы обнаружить в них миф о превращениях. «Представляется, что, создавая свои гекзаметры, поэт как бы отвечал на вопрос, какая форма восприимчивости наиболее полно отразила бы «дух» античности. **Непосредственно античный сюжет** Пушкин развертывает лишь в стихотворении «Рифма», создавая **собственный миф** (подчеркнуто мною как явное противоречие. — Т. М.). Но представляется, что и в «Царскосельской статуе» и в «Отроке» мы тоже имеем дело с созданием мифа, несущего метаморфозу: в «Отроке» — чудесное преображение героя, а в «Царскосельской статуе» превращение девушки в застывший камень (?! — Т. М.), и возникновение вечного источника. Во всех этих гекзаметрах события даны как достоверность. Так могли складываться мифы о богах и героях» (130).

Здесь не место подробно рассуждать о том, «как могли складываться мифы о богах и героях», но, конечно, не «так», а иначе: не в авторском сознании, а в народном и совсем в другую эпоху. Что касается толкований сюжета, то натянутость их очевидна: в стихотворении «Царскосельская статуя» нет речи о превращении; естественное превращение отрока в мужа нельзя назвать «чудесным» в смысле овидиевских метаморфоз. Можно думать, что натяжки в истолковании содержания и насилие над формой текста пушкинских стихотворений не составляют секрета для самих исследователей. Но, с их точки зрения, они, очевидно, оправданы предустановленной идеей — обнаружить в «антологических эпиграммах» изображение античности, которое отождествляется с творческим замыслом поэта. Противоречащие этому предполагаемому замыслу черты оправдываются, в свою очередь, следующей рабочей гипотезой: «было бы странно ожидать от поэта исторически выверенных представлений о фазах и этапах античной культуры,

о динамике ее литературных родов и жанров. В осмыслении античного культурно-исторического комплекса Пушкин, естественно, не мог обогнать свою современность»¹⁶.

Менее всего Пушкин, как и его современники, в отношении понимания античности нуждается в снисходительности сегодняшнего комментатора. Поэт классической школы, он проявляет особый интерес к жанровой дифференциации античной литературы, а перечисляя ее жанры («эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, ироида, эклога, элегия, эпиграмма, и баснь» — XI, 36), имеет в виду отличительные особенности их внутренней и внешней формы¹⁷, в том числе и метрические. Об элегии он пишет, что «у древних она отличалась особым стихосложением», а в своем содержании «иногда сбивалась на идиллию, иногда входила в трагедию, иногда принимала ход лирический (чему в новейшие времена видим примеры у Гете)» — XI, 50. Пушкин прекрасно представляет себе и жанровую типологию и различные ее авторские интерпретации (буколический колорит элегий Тибулла, их связь с эклогами Вергилия; драматический характер героид Овидия, их сходство с трагическими монологом и диалогом), а, кроме того, имеет в виду и европейскую рецепцию античного жанра. В эпиграмматической поэзии он различает короткую эпиграмму, «которую Буало определяет словами «un bon mot de deux rimes opposées» — зарифмованная острота, «маротическую, в которой сжимается живой рассказ», и антологическую, в которой «развертывается поэтическая прелесть» (XI, 61). Разумеется, Пушкину известна не только европейская традиция, но и ее античные истоки. И эпиграмматическая острота Буало, и эпиграмматические сказки Маро восходят к насмешливым стихам Катуллы и Марциала, которые Пушкин читал в подлиннике¹⁸. Антологическими в европейской традиции назывались греческие эпиграммы, сохранившиеся в антологиях (буквально «цветниках») — сборниках мелких стихотворений разных авторов. В самом обширном своде греческой эпиграмматической

¹⁶ Грехнев В. А. Цит. ст., с. 36.

¹⁷ Какое значение Пушкин придавал внутренней и внешней форме литературного произведения, видно из следующих его слов: «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно написано, то никогда не выпутаемся из определений» (XI, 36).

¹⁸ Чтение Пушкиным Катуллы засвидетельствовано не только его переводами, но и следующим высказыванием: «Для тех, которые любят Катуллу, Грессета, Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или унылом вдохновении элегии, не только в обширных созданиях драмы и эпопеи, но и в игривости шуток, в забавах ума, вдохновенных ясною веселостью, искренность драгоценна в поэте» (XI, 93). О чтении Пушкиным Марциала свидетельствует С. С. Соболевский (Бартенев П. И. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей в 1851—1860 г. Вступит. статья и прим. М. Цявловского. — М.—Л., 1925, с. 39).

поэзии — «Палатинской антологии» сатирические стихотворения в явном меньшинстве, подавляющее большинство эпиграмм — «без соли», философские, любовные, пиршественные стихотворения, описания произведений искусства, посвятельные или надгробные надписи¹⁹. При таком разнообразии, даже универсальности, содержания жанрообразующими ее признаками будут характерный стихотворный размер, тематическая связь с надписью (поддерживаемая внутренней формой самого слова), такие зависящие от нее черты, как краткость, двухчастная минимальная композиция и лаконизм выражения²⁰, а также сурьезный тон в отличие от латинской и новоевропейской эпиграммы. Об этих особенностях греческой эпиграмматической поэзии подробно говорилось в специальных исследованиях Гердера и Лессинга. Как отличительные ее черты они были подчеркнуты и в статье С. С. Уварова «О греческой антологии»: «Под именем Антологии разумеем мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и лирические отрывки... Надо объяснить с точностью то, что греки понимали под словом эпиграмма. Мы называем эпиграммою краткие стихи сатирического содержания, кончающиеся острым словом, укоризною или шуткою. Древние давали сему слову другое значение. У них каждая небольшая пьеса, размером элегическим писанна (т. е. гекзаметром и пентаметром), называлась эпиграммою. Ей все служит предметом... Часто она не что иное, как мгновенная мысль или быстрое чувство, рожденное красотою природы или памятниками художества... Она почти не заключается разительною, острою мыслью и, чем древнее, тем проще»²¹.

С греческой антологией Пушкин, как и большинство совре-

¹⁹ О греческой эпиграмме см.: Чистякова Н. А. Греческая эпиграмма.— Л.: Изд-во ЛГУ, 1983; Чистякова Н. А. Античная эпиграмма.— М.: Изд-во МГУ, 1979, с. 10—79. Здесь же, с. 95—117 — приложение: Мальчукова Т. Г. Античная насмешливая эпиграмма.

²⁰ См.: Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпиграммы.— Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1978, с. 130—156.

²¹ О греческой антологии.— СПб., 1820, с. 1, 5, 6. На помещенные в статью вольные переводы греческих эпиграмм (выполненные К. Н. Батюшковым, но вышедшие, как и статья, анонимно) с похвалой откликнулся В. К. Кюхельбекер (Сын отечества, т. LXII, 1820, с. 149). Книгу Уварова-Батюшкова вспоминает В. С. Печерин в статье «О греческой эпиграмме» (Современник.— СПб., 1839, т. XII, с. 88). Автор подчеркивает особенности греческой эпиграммы: размер, «называемый элегическим, т. е. гекзаметро-пентаметр» и связь с надписью: «Вот первоначальная эпиграмма во всей ее простоте — надпись в собственном смысле слова» (цит. изд., с. 74). Свои наблюдения В. С. Печерин иллюстрирует собственными переводами греческих эпиграмм — размером подлинника, а в конце статьи помещает сведения о знакомстве с греческой антологией в Европе и России (там же, с. 84—88). О русских переводах из антологии и ее изучении в России см.: Петровский Ф. А. От

менных читателей и филологов-специалистов, ознакомился по переводам и подражаниям. Кроме латинских, немецких и французских (последние собраны в *Anthologie Française*. Paris, 1816, которая имеется в библиотеке Пушкина и которую он, безусловно, читал)²², здесь должны быть упомянуты русские переводы — Востокова, Беницкого, Дмитриева, Батюшкова, Дашкова, Масальского. Следует вспомнить, что Пушкин и сам выступил переводчиком греческой эпиграммы Никарха «Глухой глухого звал» с французской переделки Пелиссона (источником Пелиссона был в свою очередь довольно точный латинский перевод Иоанна Секунда) и эпитафии Гедила «Славная флейта Феон» с прозаического подстрочника Лефевра.

Но, главное, Пушкин и его современники были знакомы с греческой эпиграммой не только извне — как читатели. Они чувствовали ее изнутри. Генетически связанная с греческой эпиграммой стихотворная надпись на стую, к портрету, унаследованная от поэзии классицизма, воспринималась как живой жанр и, если не требовала, то естественно допускала современное содержание. Чтобы ограничиться немногими примерами, напомним стихотворение Пушкина «К портрету Каверина» и аналогичские надписи к портретам Жуковского, Дельвига, Чаадаева, Вяземского.

С 20-х годов жанр стихотворной надписи становится даже модным. Журналы и альманахи этого времени, публикующие цвет русской лирики, включают и эпиграммы в греческом вкусе, оригинальные и переводные. Показательна в этом отношении издательская практика Дельвига.

В «Северных цветах на 1825 год» (отметим название альманаха — русский эквивалент антологии) были опубликованы «Цветы, выбранные из греческой анфологии» — переводы Д. В. Дашкова, выполненные размером подлинника. В 1826 году в альманахе были напечатаны надписи Илличевского и Дельвига, среди последних «Н. И. Гнедичу» на перевод «Илиады». В 1827 году — описательное стихотворение Илличевского «На древнюю вазу». В «Северных цветах на 1828 год» появились «Надписи к изображениям итальянских поэтов», сочиненные в элегическом дистихе, и стихотворения Дельвига в этом же размере: «На смерть Веневитинова», «Смерть», «Утешение», «Эпиграмма»; здесь же надписи Илличевского: «К портрету Ломоносова», «К часам при отсылке их сестре». В «Цветах на 1829 год» — эпиграмма Илличевского «К статуе Ариадны».

редакции. — В кн.: Греческие эпиграммы. Academia, 1938, с. III—XI; Петровский Ф. А. Антология греческих эпиграмм. — В кн.: Греческая эпиграмма. М., 1960, с. 19; Чистякова Н. А. Из истории изучения древнегреческой эпиграммы в России. — В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 471—476.

²² См.: Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине. — Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Петроград, 1917, с. 56 и сл.

В «Северных цветах на 1830 год» — «лирические отрывки» в элегическом дистихе Дельвига «Слеза любви», «Грусть», «Удел поэта», «Четыре возраста фантазии».

Пушкинские миниатюры, опубликованные им в последнем выпуске «Северных цветов на 1832 год» вместе с надписями Шаховского к статуям Мартоса и элегическими отрывками Деларю памяти Дельвига, поддерживали и завершали традицию издателя альманаха.

Свой цикл Пушкин назвал «Анфологические эпиграммы». Изменив на греческий лад более привычную для европейского читателя латинизированную форму «антологический», он как бы отказывался от европейского (французского) посредничества и заявлял о прямом следовании исходным образцам. В первую очередь имелось в виду воспроизведение античной метрики. Показательно, что элегические дистихи Деларю в этом же альманахе (не совсем точно, со смешением терминов античной и русской строфики) называются «Анфологическим четверостишием», а описания мифологических скульптур Мартоса разноstopным яблом носят обычное для жанра классицистической лирики название надписи.

Вторым столь же обязательным признаком греческой эпиграммы Пушкин, очевидно, считает серьезность тона. Серьезный тон соблюден во всех стихотворениях цикла. Действительно, стоило нарушить его, как определение «анфологический» теряло свою правомерность, возникало даже *contradictio in adjecto* — противоречие в определении, ибо короткое шутовое или насмешливое стихотворение было просто эпиграммой — на латинский и европейский, а не на греческий образец. Остальные жанрообразующие признаки греческой эпиграммы, такие, как минимальная — двухчастная — композиция и тематическая связь с надписью присутствуют в стихотворениях цикла (как, впрочем, и в самой греческой антологии) с разной степенью интенсивности. Можно представить себе стихотворение «Труд» как надпись на книге, стихотворение «Рифма» как мифологический рассказ в связи с живописным или скульптурным изображением (такая интерпретация античной надписи была известна Пушкину; он пародирует ее в эпиграмме 1827 года «Из антологии» — «Лук звенит, стрела трепещет»), стихотворение «Отрок» как описание картины и лирический комментарий к ней, но очевидна связь с надписью только в первом стихотворении «Царскосельская статуя». В автографе она была подчеркнута заглавием: «К статуе в Царском Селе» (т. е. надпись к статуе. — Т. М.; ср.: «Надписи к двум группам творений И. П. Мартоса»). В трех остальных эпиграммах цикла перед нами поэтическая картина, мифологический сюжет с аллегорическим содержанием, лирическая миниатюра.

Предлагая различную трактовку жанра надписи, Пушкин

не только не удалялся от своих античных образцов, но, напротив, на малом пространстве цикла воспроизводил тематическую дифференциацию и наличную пестроту греческой антологии. Следуя ее принципу единства в многообразии, поэт предлагал читателю свою антологию — собрание разных цветов.

Что касается единства цикла, то, помимо скрепляющих его единого стихотворного размера и тона, следует указать на сходную с ритмической инерцией, создаваемой первым полноударным стихом строфы, — так сказать, жанровую инерцию, заданную первым стихотворением цикла. В нем налицо все параметры жанра: связь с надписью, характерный размер, не избегающая повторений простота и важность стиля, двухчастная композиция, развертывающая описание «памятника художества» и рожденную его красотой «мгновенную мысль».

Царскосельская статуя

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,

Дева над вечной струей, вечно печальна сидит. (III, 231).

Вместе с тем менее всего процитированное стихотворение является имитацией греческой эпиграммы. Оно отличается самобытностью содержания, «чудо» искусства, о котором здесь идет речь, русское. О недостатке оригинальных стихотворений этого жанра писал в 1827 году автор «Опытов в антологическом роде» (по большей части подражательных) А. Д. Илличевский и в 1828 году составитель первой «русской анфологии» М. Яковлев²³. Пушкинские «Анфологические эпиграммы» 1830 года, как и написанная ранее — в 1828 году — «Загадка» о поэзии Дельвига, и написанные позднее — в 1834 году — стихотворение «Художнику» и надписи к статуям работы скульпторов А. В. Логановского и Н. С. Пименова, оригинальны вдвойне: они сочинены на местные и современные темы и содержат глубоко национальную мысль о появлении в русском искусстве памятников классического значения.

²³ Ср. мнение М. Яковлева о французской антологии: «Французская антология, изданная в Париже в 1816 году, состоит из одних мелких стихотворений, как оригинальных, так и переведенных с греческого, латинского, немецкого и других языков» (Опыт русской анфологии.— М., 1828, с. 4) и предисловие А. Д. Илличевского к собственным «Опытам в антологическом роде» (СПб., 1827, с. VI—VII): «источники, коими он (автор.— Т. М.) пользовался, известны: из них почерпали все писавшие в этом роде, не исключая и лучших стихотворцев; ибо оригинальных мелких стихотворений в нашей словесности еще немного, тогда как иноземные, в особенности французская, изобилуют ими без всякого сравнения с нашею».

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. О. В. КУУСИНЕНА

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник

ПЕТРОЗАВОДСК 1986