**Русская «Антология» от романтизма до авангарда**

Кибальник С.А.

В 1819 – 1820 гг. Антон Дельвиг, посылая Федору Глинке собрание древнегреческих эпиграмм – так называемую Греческую Антологию, сопроводил ее следующим кратким стихотворным посланием:

Вот певцу Антология, легких харит украшенье,

Греческих свежих цветов вечно пленяющий пух!

Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским Каменам

Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки.

В стихах, дышащих чисто эллинскими пластикой и гармонией, тонко обыгрывалось само заглавие античного сборника «Антология», что по-гречески означает «собрание цветов», т. е. «венок». Заглавие это построено на распространенном в поэзии древней Греции уподоблении стихотворений цветам и идет от составителя первой, не дошедшей до нас Антологии, древнегреческого поэта II – I вв. до н.э. Мелеагра. Во вступительной эпиграмме ко всему сборнику он писал, что вплел в этот поэтический венок немало

Лилий Аниты, Миро базиликов,

Мало сапфических роз, но настоящих зато.

Вплел он нарцисс Меланиппида, гимнов исполненный звучных,

И Симонидовых лоз новый побег молодой…

Посылая Глинке венок из греческих цветов-эпиграмм, Дельвиг в стихах, в свою очередь также воспроизводивших форму античной эпиграммы, выражал надежду на то, что сам Глинка будет писать в этом роде и что из подобных стихов со временем составится аналогичное собрание – «венок русским каменам», своего рода «Русская Анфология».

Что касается Глинки, то «венков русским каменам», вдохновившись присланной ему Антологией, он не свил, хотя несколько подобных цветов все же оставил. Однако немалая популярность этого так называемого антологического жанра на протяжении всего «золотого века» привела к тому, что уже в его пределах задача составления аналогичного греческому «Венка» была осознана как актуальная. Так, уже в 1822 г. в статье «Два антологические стихотворения», разбирая выполненные в этом роде пьесы Пушкина и Вяземского, поэт и критик Петр Плетнев писал: «Мы не сможем при сем не изъявить желания, чтобы опытная рука собрала когда-нибудь сии прелестные цветы нашей жизни, разбросанные по старым и новым журналам и составила бы из них одну книжку… Для иностранцев она была бы драгоценным подарком. Из нее получили бы они понятие о тех впечатлениях, которые производит над человеком северная природа, и о той прелести нашего языка, которая вся в полной чистоте своей только и может быть сохранена в антологическом стихотворении». [i]

Призыв этот в пушкинскую эпоху исполнен не был; быть может, тогда он и был несколько преждевременным. Например, когда в 1828 году в Москве вышло издание сходного типа, собрание некоторых русских сатирических эпиграмм и мадригалов, оно вызвало саркастический отзыв «Московского вестника» М.П.Погодина: «Греки собрали все небольшие отрывочные стихотворения с той 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 в огромных деревьев во время 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 опавшие колосья. А наша нива еще не созрела, мы и не думаем жать ее, а уж колосья подбираем». [ii] Однако и до сей поры еще не подобраны драгоценнейшие колосья русской антологической поэзии. Многие из них по-прежнему, как и во времена Плетнева, «разбросаны по журналам», другие растворены в персональных собраниях стихов различных поэтов, и принадлежность их к особому, ведущему свое начало еще из Греции Гомера и Архилоха жанру осознается лишь филологами.

Со времен Плетнева классическая русская поэзия успела совершить целый круг в своем развитии; казалось бы, исчерпав возможности антологического жанра к концу XIX в., она снова озарилась на короткое время эллинским светом простоты и пластики в первые десятилетия века XX-го. Озарилась светом вечерним, а может быть, и прощальным. Теперь антологическая поэзия – своего рода памятник. Тем важнее представить его в более или менее полном виде современному читателю.

1

Прошло немало лет, прежде чем, сплетенный нашими поэтами для отечественных муз, он, наконец, предстал и перед читателями в своей полиграфической материальности. [iii] И тому имеются особые причины. Волею судеб на всем протяжении развития мировой словесности антологическая поэзия заслонялась более органичной для эстетического сознания нового времени альбомной – мадригальной и эпиграмматической – поэзией. Младшая сестра древней антологической поэзии, поэзия альбомная, уже в древнеримской и позднее в ренессансно-просветительской традиции вплоть до самого конца XYIII столетия всячески притесняла старшую. Одной популярности ей было мало – она позаимствовала у древней антологической поэзии и ее название. Сборники этой альбомной «легкой поэзии», не имеющей ничего общего (кроме некоторых сюжетов) с Антологиями более серьезных и часто возвышенных древнегреческих «наивных» эпиграмм, стали также называться Антологиями. Авторам всей этой альбомной мелочи также нравилось думать, что собрание их поэтических цветов складывается в своеобразный поэтический венок. Видимо, именно благодаря этому обстоятельству, например, во Франции XYIII – начала XIX в. выходит несколько так называемых «Французских Антологий», имевших, как правило, следующий подзаголовок: «… или Собрание эпиграмм, мадригалов, эпитафий, надписей, моралите, куплетов, анекдотов, острот, реплик, небольших рассказов».

Не остаются несобранными и аналогичные творения русской Музы, уже в 1828 г. объединенные М.А.Яковлевым в «Опыт русской Анфологии», который и вызвал приведенную выше саркастическую реакцию «Московского вестника». Заочный же спор двух наиболее распространенных разновидностей той и другой Антологии, «наивной» и «острой» эпиграммы, шедший с переменным успехом, закончился безусловной победой последней, ввиду постепенного исчезновения первой из широкого эстетического обихода. Современный читатель имеет достаточно ясное представление о сатирической, «острой» эпиграмме. И вряд ли осведомлен о существовании «наивной».

«Окогченная летунья, эпиграмма-хохотунья, эпиграмма-егоза, треться, вьется средь народа и завидит лишь урода, разом вцепится в глаза» (Е.А.Баратынский) – вот наше привычное понятие об эпиграмме. А между тем само слово это означает по-гречески не что иное, как «надпись». И древнейшие греческие эпиграммы представляли собой именно надписи – на алтарях, стелах, изваяниях, надгробных памятниках (эпитафии). Постепенно, однако, эпиграмма отрывалась от своего предмета, переставая быть чисто эпиграфическим явлением, заимствовала свой размер от античной элегии (так называемый элегический дистих, т. е. сочетание гекзаметра с пентаметром), все более проникаясь личностным, авторским началом. Так возникла древнегреческая «наивная» эпиграмма, отличительными чертами которой становятся краткость, элегический дистих и особый, пластический характер. Сама природа размера ее, построенного на плавном ходе многостопного дактило-хорея с чередующимися мужскими и женскими рифмами – «размера по преимуществу гармонического и пластического», как писал о нем Белинский, – предопределяла степенное и поэтически возвышенное звучание антологических эпиграмм древних.

Струи фонтана встают в гекзаметре стройной колонной,

И в пентаметре вновь мерным напевом падут. –

Живописал этот размер Фридрих Шиллер.

В зависимости от случая и содержания постепенно эпиграмма древних образовала свои наиболее устойчивые виды: посвятительную эпиграмму, обращенную к богам, эпитафию, надпись к произведениям искусства (экфрасис), любовную, увещательную, наконец, декламационную и описательную эпиграммы. Столь широкая видовая сеть эпиграммы («у нее столько же видов, сколько и предметов», - гиперболизировал ситуацию один известный в эпоху Ренессанса эстетик) предопределяла неограниченный спектр возможностей. «Она обнимала почти весь круг нашей так называемой смешанной поэзии, – писал об этом известный русский мыслитель и публицист Владимир Печерин, начинавший свою деятельность с пламенного увлечения переводами из Антологии. – <…> Жизнь со всем ее пестрым разнообразием, все явления в области природы и искусства, все возможные случаи и жизни народов и неделимых лиц, тончайшие явления мысли и нежнейшие оттенки чувствований, одним словом, все, что может быть занимательным для мыслящего человека, – все соделалось предметом эпиграммы». [iv] Главным одухотворяющим пафосом большей части любовных, описательных эпиграмм и экфрасисов был аполлонический культ красоты, идея гармонии человека с миром. Напротив, в декламационной и увещательной эпиграмме, а также в эпитафии в той же гармонически сдержанной и прекрасной форме подчас находили выражение совсем другие мысли – мысли о трагических началах жизни, служившие основанием для стоического мироощущения.

Оба этих начала древнегреческой антологической поэзии оживают в новоевропейской лирике в конце XYIII в. на том гребне обращение к подлинной античности, которым была отмечена в европейском искусстве борьба с французским псевдоклассицизмом и его аналогами в других национальных культурах. Французский поэт Андре Шенье, впоследствии казненный якобинцами, призывал в это время в поэме «Творчество»:

Для факелов огонь у эллинов возьмем,

Палитру наших дней их красками усилим

И мысли новые в античных красках выльет.

На этих же устремлениях строятся оригинальные антологические эпиграммы Шиллера и Гете, воссоздающие, по примеру И.-Г.Гердера с его «Цветами из Греческой Антологии», и самую форму древней антологической поэзии. Жанр оживает, и одним из важнейших принципов его организации становится «изображение современности классическими художественными средствами, как бы озаренными светом античной поэзии». [v]

Возрождение антологической поэзии сопровождалось расширением ее жанровых форм. Во французской поэтической традиции в силу самих особенностей французского стихосложения, не способного к воссозданию гекзаметра, воспроизводятся не особенности формы, а внутренние существенные черты древнегреческой эпиграммы: ее пластика и «наивность». Так возникает – в основном в творчестве Андре Шенье – антологическая миниатюра, выполненная традиционным александрийским стихом, которым Корнель и Расин писали свои трагедии. Особая гармоническая выверенность и монотонность александрийского стиха как нельзя лучше подходила для создания предметных, вплоть до ощущения скульптурности, описаний, для воссоздания «этой роскоши, этой неги, этой прелести более отрицательной, чем положительной, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях!» (Пушкин).

Писанные этим размером миниатюры Шенье, в особенности его фрагменты идиллий и элегий, неоднократно переводившиеся в России, оказали громадное воздействие на ход развития русской антологической поэзии. Однако воздействие это стало осуществляться только после 1819 г., когда произведения Шенье были изданы отдельным сборником. Между тем возникновение антологической миниатюры в русской лирике произошло значительно раньше и независимо от Шенье. Собственное органическое стремление русских поэтов к пластике и гармонии привело к постепенному выделению этой формы из альбомной легкой поэзии в результате ее сложнейших качественных преобразований. Симметрия ритмико-интонационных частей стихотворения, выдержанность стиля, «отрывочность» и создали ту пластику и «наивность», которые были присущи антологической поэзии древних. Существенная заслуга в этом принадлежит полузабытому сейчас замечательному русскому поэту-неоклассику Михаилу Муравьеву, у которого многое воспринял его гораздо более знаменитый племянник Константин Батюшков. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить такие стихотворения, как муравьевское «Утро» и «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» Батюшкова.

Если возникновение в русской поэзии небольшого лирического стихотворения в духе древних связано с именами Муравьева и Батюшкова, то честь создания русской антологической эпиграммы принадлежит другому замечательному поэту-неоклассику Александру Востокову. Последовательный реставратор античных метров в русской поэзии, Востоков в своих антологических эпиграммах опирался на аналогичные творения Шиллера. Вероятно, именно вдохновившись примером знаменитого «веймарского классика», он не только впервые воссоздает форму антологической эпиграммы в своих переводах из Греческой и Латинской Антологии, а также из самого Шиллера, но и пишет одну оригинальную антологическую эпитафию («Надгробная» М.И.Козловскому»). Из этого стихотворения, как из семян, впоследствии в творчестве Кюхельбекера, Дельвига, Гнедича, Пушкина, Жуковского, Щербины, Мея, Михайлова, Шестакова, Бунина, Блока, Вяч. Иванова, Брюсова, Верховского проросли десятки и даже сотни прекраснейших цветов русской антологической поэзии, цветов, удивительно похожих на розы Сапфо и левкои Мелеагра.

Разумеется, «похожесть» эта относительна. В формы антологической эпиграммы и миниатюры русские поэты вкладывали свои собственные чувства и мысли, характерные для современного им типа сознания. Даже переводы из Греческой Антологии подчас носили настолько авторский характер, что возникал своеобразный синтез древнего и современного; показательным часто оказывался и сам выбор эпиграмм для перевода. Например, в первой половине XIX столетия мотивы и образы русской антологической поэзии несли на себе ощутимую печать романтизма, что однажды послужило даже поводом к определению подобного рода творчества как «романтического классицизма». [vi] Однако даже и в рамках этого общего направления можно выделить несколько различных тенденций, которые, впрочем, нередко совмещались в творчестве одного поэта.

Так, например, Батюшков обратился к Греческой Антологии в результате собственных поисков идеала полноты и свободы внутренней жизни и подходящей для его выражения пластической и гармонической формы. Тринадцать переводов поэта из нее, сделанных с французских стихотворных переложений С.С.Уварова, были попыткой взглянуть на Антологию «глазами древних». Большинство переводов Батюшкова, впрочем, значительно распространены и представляют собой нечто среднее между эпиграммой и элегией. Недаром стихотворение «Изнемогает жизнь в груди моей остылой», перевод эпиграммы раннехристианского поэта Павла Силенциария, Белинский назвал «антологической элегией». Однако это определение подходит для многих стихотворений цикла «Из Греческой Антологии». Довольно свободно перелагая тексты Уварова, Батюшков избегал условно-украшающих штампов «орнаментальной поэзии», на которых они построены, освежал и эмоционально усиливал образы. В статику оригинала поэт привносил динамическое начало: пластические образы Батюшкова отличаются, по словам исследователя, «какой-то кинетической выразительностью». [vii]

Тематический спектр любовных стихотворений цикла может быть описан 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 присутствует 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», в конечном счете, через посредство «Цветов восточной поэзии» Гердера, восходящих к восточной поэзии, главным образом к «Гулистану» и «Бустану» Саади. Здесь уже целых три из шести стихотворений проникнуты этим пафосом «уединения и свободы» («Взгляни, сей кипарис…»), «смелости в бою» («Ты хочешь меду, сын…»). Вместе с тем здесь же мы находим и призывы к смирению перед судьбой «»О смертный, хочешь ли безбедно перейти»), утверждение слабости человека перед лицом Провидения и мнимости земных ценностей («Без смерти жизнь не жизнь…»). И, наконец, все это движение антологического творчества Батюшкова от светлого аполлонизма и унылой элегичности через героический стоицизм к христианскому мироощущению находит свое логическое завершение в последнем стихотворении «Ты знаешь, что изрек…», восходящем через посредство Гердера к эпиграммам поэта эллинистической эпохи Паллада в Книге Экклезиаста.

Выделенные четыре начала и составляли основные содержательные планы русской антологической поэзии. При этом в чистом виде они, разумеется, встречаются значительно реже, чем в разнообразных сочетаниях. Так, например, в пушкинскую эпоху уныло-сентиментальная элегичность нередко сменялась в творчестве одного и того же поэта светлым аполлонизмом. Именно это произошло, например, в антологическом творчестве Кюхельбекера, большая часть которого была призвана создать романтический образ гонимого страдальца и не случайно представляла собой преимущественно «антологические элегии» унылого типа. Впрочем, и это, в свою очередь, сочеталось у Кюхельбекера с частым утверждением веры в Провидение («Сократизм»), покоя после смерти (“Memento mori”)/

Последние же антологические пьесы «Кюхли», 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 и с ориентацией Кюхельбекера на его антологическое творчество. Одна из этих пьес – «К Промефею» – даже и обращена к самому Гете.

Восприятие антологического творчества Гете – его знаменитых «Римских элегий» и» Венецианских эпиграмм», «Прорицаний Бакида» и «Времен года» – в значительной степени питало аполлоническое начало русской поэзии. Через переводы Вильгельма Тилло и Михаила Дмитриева, Алексея Хомякова и Константина Аксакова, Василия Жуковского и Александра Струговщикова, Михаила Михайлова и Дмитрия Шестакова, оригинальное творчества Афанасия Фета, Николая Щербины и Юрия Верховского в русскую поэзию проникала живительная струя поэзии Веймарского классика. Белинский однажды заметил о Константине Аксакове: «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». В этом преодолении романтической односторонности и сближении с действительностью, очевидно, и заключалось то новое, что входило в русскую поэзию через переводы антологических эпиграмм и элегий Гете.

Если антологические стихи Гете носили главным образом любовный и сатирический характер, то «Эпиграммы», «Заметки», «Мелочи» и «Реки» Шиллера включали в основном увещательные и декламационные эпиграммы морально-дидактического характера, своего рода гномы или апофтегмы (изречения). Исполненные одновременно поэтичности и интеллектуального блеска, стихи эти стали своего рода попыткой возродить былое органическое единство мысли и образа, которое Шиллер в таким восхищением отмечал у греков в своих эстетических трактатах: «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» [viii] (курсив мой – С.К.). Неудивительно, что эти изящные поэтические мысли-миниатюры Шиллера пользовались таким внимание русских поэтов, начиная с Востокова, Батюшкова, Лермонтова, К.Масальского, М.Дмитриева, М.Деларю, А.Струговщикова и кончая Л. Меем и Михайловым.

2

Зато достойно удивления, что гораздо ранее появления большинства из этих переводов нередкими в русской поэзии стали оригинальные стихи подобного рода. Разумеется, это легко объяснить, с одной стороны, широкой популярностью Шиллера у русских поэтов, преимущественной ориентацией на немецкую литературу многих из них и, с другой – непосредственным знакомством с увещательными эпиграммами Антологии, послужившими в свою очередь образцом для Шиллера. Но заслуга Дельвига как первооткрывателя и популяризатора подобной апофтегматическойф разновидности антологической поэзии в России от этого меньше не становится. Впрочем, смелая, неклассическая образность, которой вслед за Шиллеров иногда пользовался поэт в этих стихах, не только поражала читателя, но даже иногда вызывала бурные протесты критиков. Так, например, стихотворение «Смерть», в котором Дельвиг воспользовался сравнением, восходящим к «Прощанию с халатом» (<1817>) П.А.Вяземского:

Мы не смерти боимся, но с телом растраться нам жалко:

Так не с охотою мы старый сменяем халат, –

послужило даже поводом к двум стихотворным пародиям Н.А.Полевого, в которых судьба изношенного фрака или трубки сравнивалась с бренностью человеческой жизни. Известный критик С.Е.Раич не находил в этом образе Дельвига ни «тени древнего», ни «признака истины»: «Неужели и в самом деле кто-нибудь из нас дорожит жизнию не более старого халата? Что подумают об нас потомки, если они будут верить новым поэтам, как мы верили древним». [ix]

Однако подобная педантическая критика не учитывала только одного – личностного, авторского характера таких стихов, выражавших подчас сиюминутные мысли и настроения автора, а вовсе не обязательно вековечные черты какого-либо народа или эпохи. И вполне естественно, что уже в критике того времени справедливость была восстновлена. Неизвестный критик, подписавшийся «М.Д – в», писал на страницах «Московского телеграфа»: «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 беспечностию древнего, который о смерти думал как о законе необходимости и, любя светскую жизнь, не страшился темного царства смерти».

В творчестве самого Дельвига, развивавшего в своей антологической поэзии главным образом мотивы веры в Провидение, утешения в потусторонней жизни, т. е. вкладывавшего в классические формы мотивы романтической поэзии Жуковского, использование этой разновидности антологической поэзии все же не привело к значительным художественным достижениям. Зато именно от Дельвига ее воспринял его ближайший младший друг Евгений Баратынский. Между прочим, такие хрестоматийные его стихотворения, как «Мой дар убог и голос мой не громок», «Еще, как патриарх, не древен я», «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!», самим поэтом впервые были опубликованы вместе с другими пьесами под заглавием «Антологические стихотворения». На протяжении своей творческой деятельностью поэт напечатал три небольшие подборки стихотворений, озаглавленных этим жанровым определением. Кроме того, ряд стихотворений, среди которых такие известные, как «Муза» (<1829>) и «Мой Элизий» (1831), «О мысль, тебе удел цветка» (<1835>) и «Сначала мысль воплощена» (<1838>), воспроизводят ту же самую форму. «Антологичность» большинства этих стихотворений 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.

Отличительные черты этих в полной мере отличающихся «лица необщим выраженьем» философских миниатюр справедливо усматривают в обращении лирического субъекта к неопределенному адресату («провиденциальному собеседнику», как обозначил его О.Мандельштам), в «преобладании объективных лирических форм, сюжетных стихотворений-притч <…> почти полном устранении прямого лирического «я» <…> в целом – преобладании косвенных (в разной форме и степени) способов выражения лирической поэзии автора». [x] Однако черты эти не могут быть правильно взвешены без установлениях их генезиса. Несомненно, ими Баратынский был обязан, с одной стороны, тому обстоятельству, что, по известным словам Дельвига в письме к Пушкину, «правила французской школы всосал с материнским молоком» (в этом смысле его антологические пьесы связаны с апологами и моралите Французских Антологий). С другой стороны, формой этой он был обязан поэтическим гномам Дельвига, через посредство которого он оказывался связан с новоевропейской и античной традициями увещевательной эпиграммы. Баратынским начинает писать подобные стихи в конце 1820-ч гг., между тем у Дельвига антологические апофтегмы встречаются уже с середины 1820-х.

Антологическая поэзия Баратынского движется уже в координатах, намеченных противостоянием скептической философии и стоицизма. Слабость человеческого разума перед загадкой бытия («Старательно мы наблюдаем свет»), невозможность покоя в земной жизни («Мудрецу»), драматизм положения писателя как невольника мысли («Все мысль да мысль…») – все эти темы, решенные поэтично и неожиданно, поднимают антологическую поэзию Баратынского на небывалую высоту философской поэзии, на которую она, пожалуй, больше и не поднималась, а разве лишь приближалась в немногих стихотворениях Бунина, Вяч. Иванова, Брюсова.

Совсем в другом отношении замечательна антологическая поэзия Пушкина, который, по восторженной оценке Белинского, «почти ничего не переводил из Греческой Антологии, но писал в ее духе так, что его оригинальные пьесы можно принять за образцовые переводы с греческого». Его антологические миниатюры конца 1810 – начала 1820-х гг. написаны под влиянием глубокого увлечения поэзией Батюшкова и особенно Андре Шенье. Ощущение этой связи было настолько сильным, что И.С.Тургенев однажды написал в письме к известному критику и пушкинисту П.В.Анненкову: «Вы, я думаю, знаете, что почти все антологические стихотворения Пушкина переведены из Шенье?». В действительности почти все ранние антологические стихотворения Пушкина оригинальны, но так же, как и стихи Шенье, преследуют цель художественного, пластического воплощения жизни души и сердца в ее отдельных моментах. Поэт прекрасно сознавал, что в подобных опытах он опирается на традицию, уходящую своими корнями в самые истоки эллинского гения. Не случайно стихотворения эти, опубликованные им впервые под общим заглавием «Подражания древним», первоначально составляли основу неосуществленного стихотворного цикла «Эпиграммы во вкусе древних».

Как и Батюшков, Пушкин писал антологические стихи, широко используя ориентальные мотивы. Так, например, «В крови горит огонь желанья» (1825) и «Вертоград моей сестры» (1825) представляют собой переложения из «Песни песней», в стихотворених «О дева-роза, я в оковах» (1824) и «Соловей и розы» (1827) обыгран популярный в персидской поэзии и восходящий к Хафизу сюжет о соловье, влюбленном в розу. По поводу подобных произведений еще Белинский справедливо замечал: «Содержание антологических стихотворений может браться из всех сфер жизни, а не из одной греческой: только тон и формы их должны быть запечатлены эллинским духом… Поэт может вносить в антологическую поэзию содержание 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 принадлежностию только древнего резца».

Эта же характеристика вполне определяет и четырнадцать пушкинских пьес, выполненных в жанре антологической эпиграммы – формы, безусловно воспринятой поэтом от его ближайшего друга и литературного сподвижника Дельвига. Только три из них переводы, остальные же представляют собой оригинальные попытки построения пластически прекрасного идеала, достижения того «классического пластицизма формы», который «при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания» и составляет, по словам Белинского, «идеал новейшей поэзии».

В чем же секрет красоты этих маленьких шедевров Пушкина? Что нового внес поэт в антологическую эпиграмму? Можно ответить на этот вопрос, опять-таки сославшись на Белинского, который называл антологические эпиграммы Пушкина «мраморными изваяниями, которые дышат музыкой, в которых дивная гармония пушкинского стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов». [xi]Такой пластической идеальности и художественного совершенства русская антологическая поэзия до Пушкина не знала. Поэт добивался их удивительной плавностью в построении стиха, фразы, в звуковой организации:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Как диссонансные повторы окаймляют здесь полустишия, так деепричастные обороты с разных сторон ограничивают стихи, образуя хиазм, классический прием построения крест-накрест. Первый стих как бы нарушает симметрию, второй восстанавливает ее. Создается впечатление, аналогичное эффекту потенциального движения в скульптурной группе. Совершенный вид глагола («разбила») сменяется несовершенным («сидит»). Происходит как бы преображение временного в вечное. Таким образом, создается эффект, аналогичный основному принципу скульптуры, где живое, временное «застывает» навеки в глине и мраморе.

Едва ли не прямо противоположны по настроению антологические эпиграммы Жуковского. Разумеется, это связано с общим характером мировосприятия и творчества поэта. Однако дело здесь и в конкретных обстоятельствах, в которых создавался, например, цикл стихотворений Жуковского «из альбома, подаренного графине Ростопчиной». Писался он вскоре после гибели Пушкина, причем беловые тексты стихотворений были записаны в альбом, оставшийся совершенно незаполненным после смерти Пушкина среди его вещей и перешедший к Жуковскому. Этот «пушкинский подтекст» цикла выходит на поверхность в последнем стихотворении «Он лежал без движенья…», непосредственно запечатлевшем облик и черты Пушкина после его кончины, но он существен и для понимания остальных эпиграмм. Неудивительно, что выбор стихотворений для перевода при чтении Жуковским гердеровских «Уветов из Греческой Антологии» последовательно падал (хотя Гердер и не указывает своих источников) на тексты, восходящие в конечном счете к поэтам периода кризиса античной культуры, отразившим в своих стихах ощущение уходящей жизни, неизбежности смерти. Особенно показательна в этом ряду фигура Паллада Александрийского, одного из самых ярких представителей гибнущей эллинской культуры, сторонника уходящего эллинства и противника христианства.

Однако даже и противоположные по пафосу и настроению антологические эпиграммы Жуковского вместе с тем относились к тому же художественно-пластическому типу антологической поэзии, который вслед за Батюшковым развивал в своем творчестве и Пушкин. И не случайно именно это пластическое начало постепенно осознается самими поэтами как господствующее в антологической поэзии. Так, Николай Щербина в послесловии к своим «Греческим стихотворениям» (1850) писал: «В антологическом роде поэзии мы привыкли большею частию видеть скульптурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где не только созерцание, но и самая простая мысль становится изваянием, картиной; разумеется, мысль, по содержанию своему способная воплотиться в такую форму. Антропоморфизм греков в их религии, обожание силы, способностей и внешней красоты человека сделали в их искусстве скульптурное начало преобладающим». [xii] По мнению поэта, именно этот антропоморфизм послужил одной из «главнейших причин, почему скульптура доведена была у греков до высшей степени совершенства, и 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».

3

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 Майков, которого Белинский не без основания полагал законным наследником Пушкина, 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 яркость, и ясность выражения… Но Фет, кроме того, поэт субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человечества». [xiii]

В отличие от Фета, строго разграничивавшего две эти области, у самого Щербины и в антологических стихотворениях иногда пробивались субъективно-романтические мотивы, вносящие «резкую модуляцию на современный лад» в общий благозвучный строй пьесы. [xiv] Впрочем, 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 вра-чей». [xv]

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». [xvi] Аналогичным образом, как «розу в гирлянде из терньев колючих» (Ник. Греков), антологический род, как и поэзию вообще, воспринимали не только Майков, Фет, Мей и Щербина, но и такие их последователи среди поэтов-шестидесятников, как Николая Греков и Платон Кусков или Сергей Андреевский и Арсений Голенищев-Кутузов среди поэтов конца века.

В то же время 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». [xvii] Недаром эта руссоистская доминанта жанра предопределяла одновременно и гражданские устремления, и подражания древним Андре Шенье. Поскольку винкельмановский призыв к подражанию античности может рассматриваться как «своеобразный вариант лозунга возврата к природе, провозглашенного Руссо». [xviii] постольку этот возврат к природе может быть распространен и на область общественных отношений.

В самой природе антологического жанра были заложены идеи объективности и меры. Вот почему в середине века антологическая поэзия – в глазах Гоголя, Белинского, Дружинина – становится своего рода противовесом «каскаду красноречия» вульгарно-романтических стихотворцев, разгулу романтической субъективности. [xix] Так, критик «Отечественных записок» отмечал, что «антологическая поэзия в европейской и в нашей литературе служила противодействием и туманному, мечтательному и неопределенному стремлению поэтов: она постоянно напоминала нам о красотах природы, которыми проникнуты были древние и которые постоянно забывали наши поэты второй руки, заключавшиеся или в сферу собственного я, или постоянно гнавшиеся за выражением требований века, романтики – очарованные и разочарованные». [xx]

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, выраженные в антологической форме, но и стихи в духе древних. Впрочем, Николай Щербина в «Греческих стихотворениях» все еще четко отделял первые от вторых. «В «Греческих стихотворениях», - писал он в послесловии к сборнику, - меньшая их половина чисто антологические пьесы, К ним принадлежат: «Купанье», «Стыдливость», «Миг», «В деревне», «Туча», «Мир и человек», «Стих» и некоторые другие; остальная же и большая половина их не антологические, но собственно греческие стихотворения, навеянные автору, некоторым образом, знакомством его с эллинской жизнью, наукой и искусством и внушенной ему симпатией ко всему греческому. То, что не явилось, или, может быть, не дошло до нас в греческой лирике и чуждо антологии, но что местами мелькает в драме, философских и исторических сочинениях, в образе жизни, характере и убеждениях греков, то иногда автор брал за тему своего стихотворения: словом, мысли и чувства, которые может внушить греческий мир человеку нашего времени и впечатления, которые остаются более или менее, в душе каждого, занимающегося этим предметом». [xxi]

Однако уже Майков и Фет, готовившие в 1880 – 1890-е гг. собрания своих стихотворений, включали в раздел «В антологическом роде» подражания древним в самом широком смысле этого понятия, не ограниченные в жанровом отношении. Основу их по-прежнему составляли антологические стихи, но вместе с тем сюда же включались и анакреонтические пьесы, идиллии и послания в духе древних».

4

Напряженный, пульсирующий шаг новой 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.Кузмин и М.Волошин, антологический жанр уступает место более сложным образования «неоклассической» поэзии, каковые представляют собой «александрийские песни» первого и «киммерийские стихи» второго. Антологические же стихи в эту эпоху мы находим или у таких «ученых поэтов» (poeta doctus), как И. Анненский, Дм. Шестаков, Вяч. Иванов, Ю.Верховский и В.Брюсов, или у таких традиционалистов, как И.Бунин, или у таких «неоклассиков», как О.Мандельштам.

Если мы все же находим подобные стихи у Блока, то это только ранние его опыты, во многом, между прочим, связанные с поэзией «золотого века» и преемственные по отношению к ней. Не случайно наиболее программное из антологических стихотворений Блока («Долго искал я вот тьме лучезарного бога») создано в Трубицыне, усадьбе С.Г.Карелиной («тети Сони»), старшей дочери А.Н.Карелиной, в прошлом близкой подруги С.М.Дельвиг (после смерти поэта вышедшей замуж за младшего брата Е.А.Баратынского). 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 Боратынские, Дельвиги, Аксаковы, Чичерины, а позднее и Тютчевы». [xxii] Недаром в эти же годы Блок пишет стихотворения «Дельвигу» и «Боратынскому». Думается, и обращение к антологическому жанру также проистекало из ощущения «кровной связи с этой культурой, и, что самое важное, не метафорически, а действительно кровной». [xxiii]

Еще более кровной – причем не только в раннем, но во всем творчестве – была эта связь у Бунина. Бунинские антологические стихи не случайно объявлялись рецензентами доказательством 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 совеобразной форме, не прибегая их в своеобразной форме, не прибегая к искусственным приемам символизма, импрессионизма и декадентства». [xxiv] Классически ясные, дышащие особым, бунинским, ароматом образы повергающего в «смертельную истому» хмельного яда, источаемого «лозами в могилы любви», «незримой связи» живых «с темной душою могил» напоены стоической мудростью Корана и Саади.

Напротив, «стальные строки» Брюсова звенят твердью Латинской Антологии и вообще римской поэзии («Вергилиевой медью» – выражение С.М.Соловьева). Причем это ощущается не только в его переводах из Пентадия и Авсония, но и в оригинальных антологических эпиграммах («Начинающему», «Проповеднику “мига”», «В духе Латинской Антологии»). «Спутанность» всех элементов («О имени некоего Люция») у поздних римских поэтов периода эллинизма естественно обратила на себя внимание одного из наиболее прямых выразителей кризисного сознания русской интеллигенции эпохи между двух революций. Только эпизодом, связанным с итальянским путешествием 1891 г., осталась антологическая поэзия и в творчестве Д.Мережковскаого.

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 (1910), это своего рода эхо классической Музы: отсюда эпиграфы из Дельвига, ссылки на Катулла, обращения к Гете. 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 граверов». [xxv]

Созданные в основном в 1890-е гг. «Дистихи» «Кормчих звезд» выдержаны в самом аполлоническом духе, хотя идеи Ницше уже проникли и в них («Тихий фиас»). И все же мироощущение этого цикла более характеризуют мотивы «эпифании», «самоискания», «самовоскресения», «согласия с природой». Цикл этот развивает традиции апофтегматического направления в антологической поэзии. В некоторых моментах он затрагивает те же вопросы, что ранее поднимал в этом жанре Баратынский, но без нервического пульса безответности, а скорее в тоне увещательных эпиграмм древних. Так, в «Энтелехии» речь идет примерно о том же, что и у Баратынского, – о противоречии между мыслью и красотой:

С Мерой дружна Красота; но Мысль преследует Вечность:

Ты же вместить мне велишь Вечность в предел Красоты!

В другом, чисто художественно-пластическом плане выдержаны антологические эпиграммы «Прозрачности» (М., 1904).

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 эпиграмме XX «Антологии Розы», рождается просветленное настроение «Нежной тайны». Этот же подтекст, по-видимому, заложен и в переведенных Ивановым эпитафиях Сафо.

Обращение к чистым, классическим формам поэзии у Вяч. Иванова вполне целенаправленно. Так, в предисловии к «Нежной тайне», включающем особое приложение под заглавием «Лепта», он поясняет, что приложение это написано «в подражание александрийским поэтам, которые называли так свои поэтические “мелочи”. Это маленькое собрание посвящается приятелям стихотворца и, вместе с ними, любителям стихов, сложенных по частным, скромным поводам или просто – в шутку. Если такие произведения художественно закончены в своем роде, они могут наравне с другими приношениями упасть смиренною мечтою в копилку Аполлонова святилища». [xxvi] 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». [xxvii]

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 мета струя из бутылки текла» (1917) Одиссей едва не оказался аргонавтом. [xxviii] Решающим моментом при выборе образа была у поэта не его смысловая, а звуковая и музыкальная сторона. [xxix] Мандельштамовская пластика существует без всякой опоры на какую-либо предметность слова: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности <…> К чему обязательно осязать перстами». [xxx] Элементы античности 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». [xxxi] 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 предшственниками 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. [xxxii] Очевидно, что при этом пародированию подверглась главным образом винкельмановская «спокойная возвышенность», присущая антологической эпиграмме. В прошлое уходил не только «антологический род», но и классический стиль русской поэзии вообще. Помимо Мандельштама яркий пример в этом плане представляет также в значительной степени ориентированный на античность Константин Вагинов.

Для раннего Вагинова, Вагинова периода «Петербургских ночей» (1921 – 1922), так же как и для Мандельштама, характерна пространственно-временная многоплановость текста, пределы которой чрезвычайно широки: это и современный Петербург, и родина Иисуса Христа Вифлеем, и древняя Антиохия. Переключения эти в какой-то мере напоминают поэзию Мандельштама, но если, например, мандельштамовские «Петербургские строфы» (1913) просто не различают эпох, то у Вагинова переходы из одного плана в другой четко фиксированы. Этому служит своеобразная символика руки или пальца, которые оказываются как бы волшебной палочкой, переносящей его из эпохи в эпоху («С Антиохией в пальце шел по улице»). Сочетание нескольких планов изображения, в отличие от Мандельштама, предстает часто как соединение плана объективного с субъективным. Внутренние основы «Петербургских ночей» (творческое всемогущество художника, волшебная сила фантазии) обнаруживают еще во многом романтический характер. [xxxiii] Антично-мифологические слова-сигналы, в полном противоречии с антологической поэтикой, не создают античного колорита и не стилизуют под греческую или римскую поэзию, а лишь ведут к временной универсализации текста. «В ней отражается Петербург, – писал сам Вагинов о своей книге «Петербургские ночи», – не современный, а надеюсь, и вечный, его одинокая борьба и жизнь одного из жителей». [xxxiv]

Вагинову чужды пластика и гармония: как ранние, так и поздние его стихи отличает «тревожная недосказанность». [xxxv] Движение стиха у раннего Вагинова, так же как и у Мандельштама, имеет фонетический, лексически-ассоциативный и музыкальный характер, однако оно выдержано в куда более резких тонах. По всей видимости, это результат ориентации на футуристов: [xxxvi] не случайно членству в Гумилевской втором «Цехе поэтов» предшествовало участие Вагинова в эгофутуристическом «Аббатстве гаеров».

Свою поэтическую манеру периода «Петербургских ночей» Вагинов впоследствии охарактеризовал: «та пора цветных книжек и путь от слов к мысли». [xxxvii] «Пора цветных книжек» – это сказано по поводу характеристики его в статье В.Лурье: «…строчки он нанизывает, подбирая слова по звуковой близости или приятности красок». [xxxviii] Такое интуитивное нащупывание мысли посредством «сопряжения далековатых идей», если воспользоваться известным понятием «Риторики» Ломоносова, нередко приводило к тому, что, как отмечал В.Я.Брюсов, «отдельные строки в стихах Вагинова интересны, но образы между собой не согласованы». [xxxix]

От всего этого Вагинов решительно отказался в своем последующем поэтическом творчестве. Пройдя через влияние всех ведущих авангардистских течений, он «впал, как в ересь, в неслыханную простоту» своего последнего стихотворного сборника «Звукоподобие» ( 1929 – 1934). В определенном смысле это, несомненно, возвращение к классическим традициям: весьма значительны в сборнике реминисценции из Пушкина, Баратынского, Тютчева. Иногда эти реминисценции отсылают нас к антологической поэзии: так, например, первые четыре стиха публикуемого в настоящем сборнике стихотворения «Психея дивная…» построены на реминисценции из пушкинской антологической миниатюры «Дорида» (1819). Однако возвращения к классическому стилю все же не происходит, а значит, неизбежно весьма относительными следует признать и ассоциации с антологической поэзией. В этом залог невозможности полноценного возвращения в поэзию антологического жанра как живой формы. Любое использование его в современной поэзии непременно имеет некоторый археологический оттенок.

Исторические судьбы классического стиля русской поэзии и его «антологического рода» оказались близкими не случайно: антологическая поэзия была не только неотъемлемой частью, но и одним из формообразующих элементов классического стиля. И в этом ее историческое значение. Художественные приемы, выработанные антологической поэзией, нанесли свой особый отпечаток на общий характер русской классической лирики. Соприкоснувшись с гармонией и пластикой древнегреческой антологической поэзии, русская лирика приобрела некоторые из качеств, составившие существенные особенности ее классического стиля. Цитируя перевод Батюшкова из Греческой Антологии «Сокроем навсегда от зависти людей»:

Сокроем навсегда от зависти людей

Восторги пылкие и страсти упоенье;

Как сладок поцелуй в безмолвии ночей,

Как сладко тайное Любови наслажденье! –

Белинский писал: «Вспомните стихотворение Пушкина “Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю…» (1829). Стихотворение это нисколько не антологическое, но посмотрите, как последние стихи его напоминают своею фактурою 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!» [xl]

**Список литературы**

[i] Плетнев П.А. Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 62.

[ii] «Опыт русской Анфологии… СПб., 1828» // Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 10. С. 182.

[iii] См.: Венок русским Каменам. Антологические стихотворения русских поэтов. Сост., вступ. статья, комментарии С.А.Кибальника. Л., 1993.

[iv] О греческой эпиграмме // Современник. 1837. № 3. С. 74, 76.

[v] Самарин Р.М., Тураев С.В. Творчество Гете Веймарского периода // История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2. С. 406.

[vi] Московский телеграф. 1829. Ч. 28. С. 185.

[vii] Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 186.

[viii] Шиллер И.-Х.-Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер И.-Х.-Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 300.

[ix] Галатея. 1829. Ч. 4. № 19. С. 190.

[x] Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной» // О художественных мирах. М., 1985. С. 111 – 112.

[xi] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 5. С. 258 – 259, 249.

[xii] Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850. С. 93.

[xiii] Григорьев А. Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев А. Соч. СПб., 1876. Т. 1. С. 85.

[xiv] Гликман Д. Н.Ф.Щербина // Щербина Н.Ф. Избр. произведения. Л., 1970. С. 10 (Б-ка поэта. Большая сер.).

[xv] Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 50.

[xvi] Цит. по : Гликман Д. Н.Ф.Щербина. С. 18.

[xvii] Лотман Л.М. Лирическая и историческая поэзия 50 – 70-х годов // История русской поэзии. Л., 1969. Т. 2. С. 126.

[xviii] Пшибышевский Б. Винкельман // Винкельман И.-И. Избр. произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 52.

[xix] См., например: Гоголь Н.В. Собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 55.

[xx] Отечественные записки. 1850. Июнь. Отд. YI. С. 65.

[xxi] Отечественные записки. 1850. Июнь. Отд. YI. C. 65.

[xxii] Бекетова М.А. Шахматово. Семейная хроника // Лит. Наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 701 – 702.

[xxiii] Там же. С. 656 (вступ. Ст. С.С.Лесневского и З.Г.Минц).

[xxiv] Цит. по: Бунин И.А. Стихотворения. Л., 1956. С. 25 (Б-ка поэта. Большая сер.).

[xxv] Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С.33.

[xxvi] Иванов Вяч. Нежная тайна. Лепта. СПб., 1912. С. 5 – 6.

[xxvii] Там же.

[xxviii] См.: Бухштаб Б.Я. Поэзия Мандельштама // Вопр. Лит. 1989. № 1. С. 143.

[xxix] Ср. многочисленные мемуарные свидетельства об этом, например: Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1987. С. 121, 141.

[xxx] Мандельштам О. О поэзии. Сб. ст. Л., 1928. С. 9.

[xxxi] Там же.

[xxxii] См.: Ахматова А. Листки из дневника: (О Мандельштаме) // Вопр. Лит. 1989. № 2. С. 185 – 186; Одоевцева И. На берегах Невы. С. 144.

[xxxiii] Сам Вагинов называл «Петербургские ночи» «книгой романтической и фантастической». См.: Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова // Вагинов К. Собрание стихотворений. München, 1982. С. 217.

[xxxiv] Там же.

[xxxv] Выражение Вс.А.Рождественского из его рецензии на первый печатный поэтический сборник Вагинова «Путешествие в хаос» (Книга и революция. 1922. № 7 (19). С. 64).

[xxxvi] Такую ориентацию, причем, преимущественно в «приемах образа», отмечал у раннего Вагинова В.Я.Брюсов (Печать и революция. 1922. № 6. С. 293).

[xxxvii] Цит. по: Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова. С. 218.

[xxxviii] Дни (Берлин). 1923. 5 авг. № 232. С. 12.

[xxxix] Печать и революция. 1922. № 6. С. 292 – 293.

[xl] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 254.