

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ

КАЛУЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. К.Э. ЦИОЛКОВСКОГО

филологический факультет

кафедра литературы

специальность: 050301.65 русский язык и литература

дипломная работа

# АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА Н.Ф. ЩЕРБИНЫ

Выполнила  
студентка 5 курса  
очного отделения  
филологического факультета

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2011 г. Рябинкина А.А.

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук  
доцент

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2011 г. Балашова Е.А.

«К защите допускаю»:  
зав. кафедрой литературы  
доктор педагогических наук  
профессор

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2011 г. Хачикян Е.И.

Председатель ГАК \_\_\_\_\_

Калуга – 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	2
<b>Глава 1.</b> Антологическая лирика. История развития и художественная специфика антологической лирики.....	7
<b>Глава 2.</b> История становления антологической лирики в России.....	32
2.1. Предпосылки возникновения антологической лирики в России.....	..32
2.2. Антологическая лирика предшественников Н.Ф. Щербины (на материале произведений Ломоносова М.В., Державина Г.Р., Батюшкова К.Н., Жуковского В.А., Дельвига А.А., Пушкина А.С., Баратынского Е.А.) .....	36
<b>Глава 3.</b> Щербина Н.Ф. – продолжатель традиций антологической лирики.....	....73
3.1. Становление Щербины как поэта, предпосылки возникновения его философско-эстетических взглядов.....	73
3.2. Воплощение философско-эстетического идеала красоты в антологической лирике Щербины.....	..... 77
3.2.1. Природа как источник духовной и физической гармонии.....	78
3.2.2. Пластическое искусство поэтической мысли в лирике Щербины.....	.....90
3.2.3. Любовь как высшая духовная ценность. Женские образы в лирике Щербины.....	95

<b>Заключение</b> .....	102
-------------------------	-----

<b>Библиография</b> .....	104
---------------------------	-----

## **ВВЕДЕНИЕ**

Термин «антология» в толковом словаре Ожегова И.С., Шведовой Н.Ю. определяется прежде всего как «сборник избранных художественных произведений разных авторов» [Ожегов, Шведова, 2002, с. 26]. Наряду с данным термином существует такое понятие, как «антологическая лирика», то есть «стихи, написанные в духе древнегреческой лирической поэзии» [Дарвин, 2008, с. 22]. Для того чтобы понять сущность данного явления, необходимо обратиться к различным литературным словарям и энциклопедиям.

В «Словаре литературоведческих терминов» Михайловой З.В. указывается первый составитель антологии – древнегреческий поэт Мелеагр из Гадары (конец II – начало I века до нашей эры). «В его антологии «Венок», кроме произведений самого Мелеагра, вошли стихотворения еще сорока шести поэтов» [Шталь, 1974, с. 20]. С этого момента антологическая лирика развивается, территориально распространяясь за пределами Греции. Спустя много веков антологическая лирика адаптируется и на «русской почве». Такие известные мастера русского слова, как Жуковский В.А., Батюшков К.Н., Пушкин А.С., Гнедич Н.И., Дельвиг А.А., Майков А.Н., Фет А.А., обращаются в своих стихотворных произведениях к античности как неистощимому «золотому» источнику, хранящему в себе основу развития мировой культуры. Современник Фета А.А., Майкова А.Н., малоизвестный, но не менее одаренный поэт середины XIX столетия Щербина Н.Ф., в процессе создания своих стихотворений, также обращается к античным ценностям.

Термин «античность» восходит к латинскому слову *aniquitas*, что означает древность. Традиционно античностью называют культуру Древней Греции и Древнего Рима, зарождение которой относят к середине 2 тысячелетия до н.э. Несмотря на то, что античная культура прекратила свое существование в 5 веке н.э., она продолжает жить в традициях мировой культуры. Белинский в своей статье «Римские элегии» рассуждает о том, что в совокупности своей все народы едины, и, называя их человечеством, утверждает, что у них – общая история. Существенную роль в развитии истории человечества Белинский отводит Греции: «греки явились полными и единственными представителями человечества» [Белинский, 1954, с. 232].

В основе системы ценностей античного мира лежит антропоцентризм. **Антропоцентризм** (от греческого *antropos* – человек и латинского *centrum* – центр) – это философское учение, основной ценностью которого является человек, заключающий в себе гармонию внешнего и внутреннего мира. Согласно концепции древнегреческого философа Протагора, «человек есть мера всех вещей». Сочетание физического, телесного и нравственного, душевного совершенства называют **калокагатией** (от древнегреческого *kalokagatia* и *kalos kai agato* — «прекрасный и хороший», «красивый и добрый»). Для древних греков внешняя красота была важным качеством в той же мере, что и внутренний мир человека. Еще одной характерной приметой не только античного искусства, но и античного мировоззрения в целом, является мифологическое мышление. Такое представление о мире нашло свое воплощение в античном искусстве, а впоследствии и в произведениях художников слова последующих эпох.

Основная **цель** дипломной работы – исследовать антологическую лирику как жанровую разновидность поэзии на основе произведений Щербины Н.Ф.

В соответствии с поставленной целью ставятся и конкретные **задачи** исследования:

– изучить понятие «антологическая лирика»; понять сущность данного явления; изучить историю развития антологической лирики; выявить специфику антологической лирики: определить основные темы, мотивы, художественные приемы антологической лирики, определить своеобразие жанровых форм, используемых авторами антологической лирики;

– рассмотреть историю возникновения и становления антологической лирики в России на материале произведений Ломоносова М.В., Державина Г.Р.;

– исследовать историю развития антологической лирики авторов-предшественников Щербины в первой трети XIX века, таких как Батюшков К.Н., Жуковский В.А., Дельвиг А.А., Пушкин А.С., Баратынский Е.А.; определить, в чем заключается своеобразие антологической лирики в творчестве каждого из этих авторов;

– изучить антологическую лирику на примере конкретных произведений Н.Ф. Щербины; определить специфику антологической лирики Н.Ф. Щербины.

**Историография вопроса.** Антологическую лирику Щербины не обходят вниманием в своих критических статьях Дружинин А.В., Чернышевский Н.Г., Белинский В.Г. Наибольшую значимость в изучении специфики антологической лирики Щербины Н.Ф. представляет труд такого литературоведа, как Гликман И.Н. Жанровую специфику антологической лирики в своих работах рассматривают Грехнев В.А. и Козлов В. Подробное исследование развития и становления антологической лирики в России представлено обширным монографическим трудом Кибальника С.А.

**Новизна** исследования выражается в том, работа является целостным систематическим описанием антологической лирики, включающим рассмотрение необходимых теоретических понятий, входящих в сферу данного явления, а также специфики содержательного уровня, жанрового и ритмического своеобразия антологической лирики на материале произведений Щербины Н.Ф., а также его предшественников в этой области,

таких поэтов, как Ломоносов М.В., Державин Г.Р., Батюшков К.Н., Жуковский В.А., Дельвиг А.А., Пушкин А.С., Баратынский Е.А.

Основные направления изучения антологической лирики определены необходимостью более подробного выявления специфических черт антологической лирики, присущих стилю того или иного автора. Кроме того, в исследовании предпринята попытка осмыслить антологическую лирику как самодостаточное художественное явление в мировой литературе.

**Структура** дипломной работы определяется обозначенными задачами и целью. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

**Глава первая.**  
**АНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ**  
**И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА**  
**АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ**

Антологическая лирика происходит от греческого слова *antologia*, буквальный перевод – «собрание цветов, цветник». В «Словаре актуальных терминов» под редакцией Тмарченко Н.Д. понятие «антологическая лирика» определяется так же, как и в словаре Ожегова С.И., Шведовой Н.Ю., как «сборник лучших избранных стихотворений одного поэта, группы поэтов определенного направления или поэтов данной страны (народа)» [Дарвин, 2008, с. 22]. Наряду с данным определением, как было отмечено ранее, существует и другое, а именно «стихи, написанные в духе древнегреческой лирической поэзии» [Дарвин, 2008, с. 22].

Какова история развития антологической лирики? В греческой поэзии античного периода антологическая лирика представляла собой «собрание эпиграмм, единственного, пожалуй, жанра книжной поэзии, имевшего универсальное содержание, – от посвятительной и надгробной надписи до философского, любовного и сатирического стихотворения. Эпиграммы одного или разных авторов иногда группировались в сборники по случайным формальным признакам, а иногда создавались и вовсе без всякого видимого порядка. Названия первых сборников греческой лирики («Сноп, «Венок», «Цветник» или «Букет») буквально отражали значение слова *antologia*. При

этом обращалось внимание и на пестроту целого, и на единство поэтической манеры различных авторов» [Дарвин, 2008, с. 22-23].

Как было отмечено ранее, первым составителем антологии является древнегреческий поэт Мелеагр из Гадары (конец II – начало I века до н.э.), а также Филипп Фессалоникский (I век н.э.). В его антологии «Венок», кроме произведений самого Мелеагра, вошли стихотворения еще сорока шести поэтов. «Мелеагр «сплетает» свой «Венок» из роз Сапфо, лилий Аниты, нарциссов Меланиппида и так далее» [Дарвин, 2008, с. 23].

Для того чтобы осмыслить, понять, почувствовать всю глубину, всю прелесть, самую сущность антологических стихотворений, созданных в России в первой половине XIX века, следует обратиться к поэзии античных авторов. Рассмотрим тематику и проблематику античной лирики на примере поэтических произведений Сапфо, Анакреонта, Мелеагра и Горация.

**Сапфо** (Сафо) является древнегреческой поэтессой начала VI века до н.э., представительницей лесбосской мелики, то есть вокальной лирики. Её имя окружено ореолом легенд. Согласно одной из них Сапфо «бросилась со скалы в море из-за несчастной любви к красавцу Фаону» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100]. Нужно отметить, что Фаон является мифическим героем из цикла об Афродите. Согласно другой легенде, «ее возлюбленными были поэты Архилох и Гиппонакс, а Алкей напрасно добивался ее расположения» [Хафнер, 1981, с.233, 234].

В лирику Сапфо входят свадебные песни, гимны и другие мелические стихотворения, в которых она обращается в основном к теме любви. Так например, в стихотворении «**К Афродите**» (перевод Вересаева В.В.) основной темой является тема любви: «*Нет любви к тебе – и любовью вспыхнет*» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100], которая воплощается в призыве лирического «я» поэтессы к Афродите, богини красоты и любви, с мольбой о защите.

Пестрым троном славная Афродита,  
Зевса дочь, искусная в хитрых ковах!..  
Я молю тебя, не круши мне горем

Сердца, благая!  
Но приди ко мне, как и раньше часто  
Откликалась ты на мой зов далекий  
И, дворец покинув отца всходила  
На колесницу  
Золотую [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100].

Стихотворение напоминает молитву посредством использования различных форм обращений к Афродите, а именно возвеличиванием богини с помощью субстантивных прилагательных «благая!», «блаженная» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100], а также неоднократным употреблением глаголов в форме повелительного наклонения: «*приди ко мне*», «*Я призываю*», «*О, приди ж ко мне и теперь от горькой / Скорби дух избавь*» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100, 101]. Однако лирическая героиня восходит на один уровень с Афродитой, что не является характерным для традиционных канонов молитвы: «*Я хочу, сверши и союзницей верной / Будь мне, богиня*» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100, 101]. Слово «союзница» подразумевает именно равноправные отношения. Следовательно, образ Афродиты становится более очерченным, живым. Для греков такое отношение к богам является характерным, поскольку боги античной мифологии находились в постоянном взаимодействии с жизнью смертных людей. Прямая речь, которой Сапфо наделяет Афродиту, обращенная к лирическому «я» самой поэтессы, содержит риторические вопросы и инверсию: «*Пренебрег тобою / Кто, моя Сапфо?*». Использование таких приемов позволяет сделать прямую речь более эмоциональной, экспрессивной. С другой стороны Афродита предстает перед взором читателя также и возвышенным, прекрасным существом, обладающим неземной красотой: «*всходила / На колесницу / Золотую*», «*Мчала тебя от неба / Над землей воробушком малых стая*», «*с улыбкой на вечном лице*» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 100].

В другом стихотворении «**По мне, – тот не смертный, а бог безмятежный...**» (перевод Корша Ф.Е.) лирическая героиня восхищена,

даже потрясена величием красоты Лесбии, символизирующим чарующее женское начало:

От этого счастья в преддверии муки  
Мне душу теснит уж испытанный страх.  
Тебя лишь увижу, о Лесбия, – звуки  
В моих замирают устах [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 101].

Такое состояние эстетическо-нравственного сопереживания «*пленительно-женственной*» красоты сопровождается и физическими, внешними ощущениями:

Язык мой немеет, в крови моей пышут  
Бегучими искрами струйки огня,  
В глазах лишь потемки, и уши не слышат,  
Немолчным прибором звеня [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 101].

Последняя фраза выводит читателя из замкнутости на внутреннем ощущении в пространство, которое является масштабным, где можно услышать звуки прибора, причем слуховое ощущение опозитизировано, возвышенно. Мы слышим именно «*звон прибора*».

В стихотворении «**Я роскошь люблю...**» (перевод Вересаева В.В.) противопоставляются естественная красота природы и роскошь, то есть искусственно созданные ценности. При этом следует учитывать, что «роскошь» у древних греков являлась подлинным произведением искусства:

Я роскошь люблю;  
блеск, красота,  
словно сияние солнца,  
Чаруют меня [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 101].

Кроме темы любви в поэзии Сапфо присутствует тема смерти. Так, в стихотворении «**Мнится, легче разлуки смерть...**» (перевод Иванова В.) перед читателем раскрывается трагедия уходящей жизни лирического «я» героини, которая является носителем действительного имени автора – «Сафо». Перед взором ее возникают лучезарные картины прожитой жизни, которые она старается воссоздать в памяти своей подруги. Стихотворение построено в форме дружеской задушевной беседы:

«Сядем вместе, бывало, вьем  
Из фиалок и роз венки,

Вязи вяжем из пестрых первин лугов.  
«Нежной шеи живой убор,  
Ожерелья душистые –  
Всю тебя, как Весну уберу в цветы.  
«Мирром царским волну кудрей,  
Грудь облив благовоньями,  
С нами ляжешь и ты – вечерять и петь [Дератани, Тимофеева,  
1965, с. 102].

Наряду с темой смерти в данном стихотворении присутствует тема дружбы, память которой оказывается многократно сильнее самой смерти. Следовательно, подлинная дружба торжествует:

«И прекрасной своей рукой  
Пирный кубок протянешь мне:  
Хмель медвяный подруге я в кубок лью...» [Дератани, Тимофеева,  
1965, с. 103].

В стихотворении «**Венком охвати...**» (перевод Вересаева В.В.) тема дружбы связана с мотивом искусства, которое способно облагораживать, возвеличивать смертных людей. Лирическая героиня обращается к своей подруге (возможно ученице) и просит ее сплести венок. С одной стороны, венок является символом избранности, искусства, с другой стороны – венок является показателем тесной связи человека с миром природы, его гармоничного существования в этом мире:

Венком охвати,  
Дика моя,  
волны кудрей прекрасных.  
Нарви для венка  
нежной рукой  
свежих укропа веток.  
Где много цветов,  
тешится там  
сердце богов блаженных,  
От тех же они,  
кто без венка,  
прочь отвращают взоры [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 103].

Древнегреческий поэт **Мелеагр** (II – I вв. до н.э.) родился в городе Гадаре, в Сирии. В число эпиграмм антологии «Венок», составителем которой он является, «вошли и его собственные любовные эпиграммы, в которых он воспеваает своих возлюбленных – Зенофилу и Гелиодору; смерть

последней оплакана поэтом в стихах, исполненных глубокого лиризма» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 548].

Так, например, образ Зенофилы можно встретить в стихотворении **«Быстрый мой вестник»** (перевод Блуменау). Лирический герой обращается к комару просьбой привести возлюбленную. Наряду с темой любви в стихотворении присутствует тема ревности:

Но берегись, потихоньку скажи, не то мужа разбудишь;  
С мужем воспрянут тотчас ревности муки с одра  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 548].

Образ комара является символичным. Лирический герой, обращаясь к комару, называет его не насекомым, а «вестником», «песнопевцем». Комар является материальным воплощением мысли о Зенофиле самого лирического героя. В качестве награды за выполненную просьбу комару обещано возведение в новый статус:

Если ж ее приведешь, то в награду тебя я одену  
Львиною кожей и дам в руки тебе булаву  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 548].

Стихотворение легкое, светлое, наполненное тонкой игрой мысли, присущей лирическому герою, сердце которого принадлежит замужней женщине:

Нежно коснувшись ее, эти слова ты шепни:  
«Он тебя ждет и не может уснуть; а ты, друга забывши,  
Спишь!» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 548].

В стихотворениях **«В мяч он умеет играть»** (перевод Блуменау Л.В.) и **«Пчёлка, живущая соком цветов»** (перевод Блуменау Л.В.) мысли лирического героя обращены к Гелиодоре. Образ Эрота является символом чистого и светлого чувства лирического «я» поэта, живущего в гармонии с окружающим миром:

В мяч он умеет играть, мой Эрот. Посмотри, он бросает  
Сердцем, что бьется во мне, Гелиодора, в тебя.  
Страстью взаимной ответь. Если прочь меня кинешь, обиды  
Не потерплю я такой против законов игры  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 548].

Хочешь ли тем показать, что и сладких и горьких до боли  
Много эротических стрел в сердце скрывает она?

[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 548].

В стихотворении «Слезы сквозь землю в Аид я роняю» (перевод Блуменау Л.В.) появляется тема смерти, которая находит свое воплощение в символическом образе Аида (как бога загробного мира, так и самого царства мертвых). Мотив памяти раскрывается с помощью контрастного противопоставления воспоминаний о жизни и красоте Гелиодоры и трагического осознания факта ее смерти. В этом стихотворении тема смерти тесно связана с темой любви:

В память желаний былых, нежности нашей былой  
Тяжко скорбит Мелеагр о тебе, и по смерти любимой,  
Стоны напрасные шлет он к Ахеронту, скорбя...  
Где ты, цветок мой желанный! Увы мне, похищен Аидом!  
С прахом могилы сырой смешан твой пышный расцвет...  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 549].

В то же время скорбь лирического героя не является бунтом против неизбежной утраты. Его скорбь тихая, спокойная, основанная на вере в загробную жизнь:

О, не отвергни, земля, всеродящая мать, моей просьбы:  
Тихо в объятья свои Гелиодору прими!  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 549].

Можно отметить, что «к антологической лирике восходят также различные сборники **анакреонтической и гораціанской лирики**» [Дарвин, 2008, с. 23].

Древнегреческий поэт-лирик **Анакреонт** (вторая половина VI века до н.э.) «писал стихотворения разного рода: гимны, элегии, эпиграммы, застольные песни и т.п. Но все они одинаковы по характеру: в них на разные лады воспеваются вино и любовь» [Радциг, 1982, с. 131]. Главное место в его стихотворениях занимает мифологический образ Эроса, бога любви, воплощающего чувственное начало. Например, в стихотворении «**Бросил шар свой пурпуровый**» (перевод Вересаева В.В.) мы можем встретить образ «златовласого Эроса», который «*зовет позабавиться / С девой пестрообутой*» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 104]. Лирика Анакреонта достаточно специфична, отличается жизнелюбием, состоянием радости и

уверенности лирического героя от поэзии других античных авторов. «У него нет глубокого, всепроникающего чувства Сапфо, но в его поэзии увлекает радостное упоение жизнью, которым он полон» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 104]. Так, в стихотворении **«Что фракийская кобылка...»** (перевод Зелинского Ф.Ф.) основной темой является тема любви, но данная тема реализуется в метафорическом образе «фракийской кобылки», которой лирический герой дает следующее определение: *«бег и луг цветистый на душе у баловницы»* [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 104]. В то же время лирический герой является уверенным в себе и своих силах человеком:

Погоди, узду стальную от руки ты властной примешь  
И пойдешь, склонивши выю по указанной стезе!  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 104].

Даже тема смерти, тесно связанная с мотивом старости в лирике Анакреонта осмыслена не трагически, а включает лишь нотки грусти. Несмотря на тот факт, что жизнь человека конечна, лирический герой жизнелюбив, не лишен юмора, оптимистического настроения:

Сединой виски покрылись, голова белеет снегом,  
И в зубах я чую старость, – молодые годы, где вы?  
Не надолго пить осталось из отрадной чаши жизни;  
Из очей роются слезы: не дает покоя Тартар,  
Ах, ужасен мрак Аида, многотруден спуск подземный;  
А кто раз туда спустился – на возврат оставь надежды!  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 104].

Поэтических произведений самого Анакреонта сохранилось не очень много, однако существуют стихотворения александрийской и византийской эпох, написанных в подражание Анакреонту.

**«Анакреонтической поэзией»**, по-другому «анакреонтическим стихосложением» или «анакреонтикой», называются стихотворения, созданные в разное время в стиле Анакреонта. «Анакреонтика» появляется как «поэзия культурных верхов уже в поздней античности; эти стихотворения отличаются простотой, изяществом, игривостью. Основные мотивы ее – радостное, беспечное упоение жизнью, любовной страстью, вином. Любовные божества анакреонтиков – Эрот, Киприда, Вакх, Грации,

Хариты» [Дератани, Тимофеева, 1965, с. 650]. В «Хрестоматии по античной литературе» Дератани Н.Ф. и Тимофеевой Н.А. отмечается, что в духе стихотворений Анакреонта создавали свои произведения поэты Западной Европы (Вольтер, Парни, Лессинг и другие) и России (Ломоносов, Херасков, Державин, Батюшков, Гнедич, Дельвиг, Пушкин). Образ Эрота как безмятежного ребенка, способного ранить сердце человека, мы встретим в таких стихотворениях как «**Ночной гость**» (перевод Артюшкова А.В.) и «**Ужаленный Эрот**» (перевод Мея Л.А.):

«Друг мой! Радуйся со мною!  
Невредим мой лук остался,  
Ты же будешь сердцем болен»  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 650].

А мать в ответ: «Коль больно  
Тебе от жала пчелки, –  
Как больно тем, подумай,  
Кого ты сам ужалишь!»  
[Дератани, Тимофеева, 1965, с. 650].

Традиционные для поэтов, создающих анакреонтическую лирику, мотивы любви, веселья, наслаждения жизнью можно встретить и в других стихотворениях. Например, в таких стихотворениях как «Узнают коней ретивых» (перевод Пушкина А.С.), «Пускай богатства Креза» (перевод Мея Л.А.), «Мне девушки сказали» (перевод Ломоносова М.В.), «Пляшущий старик» (перевод Крестовского В.).

Тематическая направленность стихотворений римского поэта **Квинта Горация Флакка** (65 – 8 годы до н.э.), находящегося под покровительством древнеримского государственного деятеля Мецената разнообразна. Его стихотворения посвящены темам «философско-этического, литературно-критического, бытового и автобиографического характера» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 294]. Кроме того, Гораций в своей лирике обращается к «злободневно-политическим темам» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 294]. Богато и разнообразно представлена в его стихотворениях также «любовно-лирическая тема» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 294]. В его

художественное мастерство входят следующие особенности: «яркая образность и свежесть языка, филигранная отделка стиха, разнообразие ритма, блестящая, виртуозная композиция стихотворения» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 294]. «Литературное наследство Горация состоит из эподов, двух сборников сатир, четырех книг од, юбилейного гимна и двух книг посланий» [Тахо-Годи, 1980, с. 379]. Излюбленным жанром Горация становится ода. Одой (от греческого *oide* – песня) называют жанр лирики, торжественное стихотворение, направленное на то, чтобы воспеть какого-либо человека, явление или событие [подр. см.: Инджиев, 2010, с. 106]. Так, например, в оде «**К Меценату**» (перевод А. Семенова-Тян-Шанского) Гораций воспеваает Мецената, указывая на его высокое происхождение: «Славный внук, Меценат, праотцев царственных / О отрада моя, честь и прибежище!» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 295]. Перечисляя основные профессии, нужные государству: «Этот счастлив, когда с поля ливийского / Он собрал урожай в житницы бережно» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 294], Гораций затрагивает тему поэта и поэзии и даёт обещание Меценату «до звезд вознести» его «гордую голову», то есть сделать его имя бессмертным с помощью лиры. Таким образом, автор оды подчеркивает важность и значимость также и поэтического искусства в государстве. Кроме того, по мнению лирического героя, поэт «Стоит выше толпы», является избранником богов:

Но меня только плющ, мудрых отличие,  
К вышним близит, меня роща прохладная,  
Где ведут хоровод нимфы с сатирами...  
[Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 294].

В другой оде «**К Республике**» метафорический образ корабля без вёсел является символом республиканского государства, обреченного на гибель:

Берегись! Ведь ты будешь  
Только ветра игралищем!  
[Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 301].

Однако лирический герой выражает сочувствие кораблю и даёт ему назидательный совет:

О недавний предмет помысла горького,

Пробудивший теперь чувства сыновние,  
Не пускайся ты в море,  
Что шумит меж Цикладами!  
[Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 301].

В оде «**К Мельпомене**» (перевод Шервинского С.) основной темой является тема поэта и поэзии. Здесь заложена мысль о бессмертии искусства, представляющего собой своеобразный памятник, который «*бронзы литой прочней*», «*Царственных пирамид выше поднявшийся*» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 313]. Искусство, по мысли лирического героя, возвеличивает человека: «*Нет, не весь я умру, лучшая часть меня / Избежит похорон*» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 313]. В оде «К Мельпомене» Гораций прокладывает традицию создания стихотворений, сходных по тематике и проблематике с данной одой.

«Начиная со II в. н. э., появляются тематические сборники, засвидетельствованы собрания эпиграмм сатирических и любовных. С полной тематической классификацией эпиграмматической поэзии мы сталкиваемся уже в рамках византийской культуры.

Поэт VI века Агафий Схоластик составляет свой круг из 7 книг, а именно посвятительных, описательных, надгробных, побудительных (философских), сатирических, любовных и застольных эпиграмм. Тематической классификации следует, обогащая ее новыми разделами, и составитель так называемой «Палатинской Антологии», приобретшей мировую известность в европейской культуре конца XVIII – начала XIX веков. В дальнейшем слово «антология» стало использоваться для обозначения всякого сборника стихотворений» [Дарвин, 2008, с. 23].

В «Словаре литературоведческих терминов» Михайловой З.В. отмечается территориальное распространение антологической лирики последующих эпох. «Ни одна из древних антологий греческой поэзии не сохранилась, но на их основе созданы известные новому времени антологии Константина Кефала (X век) и Максима Плануда (XIV век). Существование антологий в римской литературе достоверно не засвидетельствовано.

Антология широко распространена в литературе Востока» [Шталь, 1974, с. 20]. В сборники Кефала и Плануда вошли произведения разных эпох от Алкея и Сапфо вплоть до поэтов эллинизма и раннего периода византийской империи [подр. см.: Радциг, 1982, с. 451].

Несмотря на то, что широкое применение понятия «антология» постепенно вытеснило из современного сознания его первоначальный смысл, сохраняется устойчивая традиция представлений о художественной структуре сборника антологической лирики.

Ключевым для него образом становится «венок». Писание стихов уподобляется процессу «срывания цветов», «плетению венка». Классическая русская антология XIX века называлась «Розовый букет, составленный из лучших цветов русской поэзии» [Дарвин, 2008, с. 23]. Образы «цветов» и «венка», исторически связанные с антологической лирикой, позднее широко использовались поэтами в самых различных контекстах. Например, у Державина, Дельвига, Пушкина, Баратынского, Фета, Брюсова, Вячеслава Иванова, Кузмина, Ахматовой, Бродского и других.

Так, например, в стихотворении Дельвига А.А. «Аполог» (1813 год) мы встречаем образы таких цветов как роза, фиалка, «лилея», собранных в букет, символизирующий мимолетное состояние наслаждения красотой:

«Купите у меня, купите, – говорит  
Угрюмой госпоже, которая там ходила, –  
Приятным запахом здесь роза всех дарит,  
Росу вот на себе фиалка сохранила,  
Она и страз светлей! –  
Купите сей букет фиалок и лилей» [Дельвиг, 1959, с.66].

В своем стихотворении «Роза», написанном в лицейские годы (1814-1817), Пушкин А.С. использует художественные образы розы и «лилеи». Роза воплощает внутренний мир человека, его духовные ценности в «младости», а «лилея» является символом душевных свойств человека в последующий период:

Где наша роза,  
Друзья мои?

Увяла роза,  
Дитя зари.  
Не говори:  
Так вянет младость!  
Не говори:  
Вот жизни радость!  
Цветку скажи:  
Прости, жалею!  
И на лилею  
Нам укажи [Пушкин, 1969, с. 86].

Образы цветов и венка также встречаем в стихотворении Пушкина «Торжество Вакха», написанном в 1818 году:

Вино струится, брызжет пена,  
И розы сыплются кругом;  
Несут за спящим стариком  
И тирс, символ победы мирной,  
И кубок тяжко-золотой,  
Венчальной крышкою сапфирной, –  
Подарок Вакха дорогой [Пушкин, 1969, с. 104].

Или: Несите свежие венцы! [Пушкин, 1969, с. 105]

Фет также обращается к цветочной символике в стихотворении «Вакханка», где образы цветов гармонично сливаются с женственностью, страстностью:

Под тенью сладостной полуденного сада,  
В широколиственном венке из винограда  
И влаги Вакховой томительной полна,  
Чтоб дух перевести замедлилась она [Фет, 2002, с. 135].

Образ «венка» был не только составной частью поэтического сборника, но и «глубоко внедрялся в его композиционную структуру, способствуя внешней и внутренней завершенности и закругленности» [Дарвин, 2008, с. 23]. Сама форма поэтического сборника оказывалась при этом глубоко содержательной. Реконструируемый в нем «античный мир» представал как мир совершенный, как высшая ценность, которая становилась целью и идеалом для современного, несовершенного человека.

Для антологической лирики характерно использование **античной мифологии и условных античных имен**. Термин «мифология» происходит от греческого слова *mythos* – предание, сказание и *logos* – слово, рассказ,

учение. Мифологией, с одной стороны, следует называть различные собрания мифов, легенд, сказаний не только античного мира, но и других стран, народов. С другой стороны, мифология подразумевает научное изучение мифов. С термином «мифология» тесно связано понятие «мифа». Мифом является «древнее народное сказание о богах и легендарных героях, о происхождении мира и жизни на земле, передающее представление людей о мире и месте человека в нем» [Инджиев, 2010, с. 93].

«Источником древнегреческой литературы, как и всякой другой, было устное народное творчество и прежде всего – мифы, в которых содержалась целая сокровищница сюжетов и образов» [Радциг, 1982, с.27]. Мифологические образы в художественных произведениях представляют собой конкретные персонификации различных явлений действительности от чувств человека до стихийных явлений в природе. Так человек древнего мира делает попытку объяснить самому себе сущность и закономерность существования этих явлений. «Боги и герои греческого мифотворчества были живыми и полнокровными существами, непосредственно общавшимися с простыми смертными, вступающими с ними в любовные союзы, помогавшие своим избранникам. И древние греки видели в богах существа, у которых все, свойственное человеку, проявлялось в более грандиозном, возвышенном виде» [Нейхардт, 1988, с. 9]. С течением времени мифы развиваются, трансформируются в зависимости от идейной установки того или иного автора в различных произведениях, где мифологические образы как архетипы наших чувств, эмоций, явлений природы расшифровывают внутреннее и внешнее состояние мира и человека. Диалектическая сложность мира заключена в этих образах. Создатели антологической лирики в своих произведениях активно используют имена мифологических существ подобно древнегреческим авторам. Например, в своем стихотворении «Амур и Гименей» Пушкин А.С. использует образы Феба, Амура (Эрота), Гименя, Вулкана:

Слепого?.. Вот! Помилуй, Феб!

Амур совсем, друзья, не слеп:  
Но шалуну пришла ж охота,  
Чтоб людям на смех и назло,  
Его безумие вело [Пушкин, 1969, с. 89].

Непосредственное обращение к богам: «*Помилуй, Феб!*», – создает шуточный, иронический тон в этом стихотворении.

Дельви́г А.А. в своей лирике также использует мифологические образы. Например, в стихотворении «Застольная песня» читатель может встретить имена Бахуса и Эроса, символизирующие радость опьянения не столько от вина и от любви, сколько от ощущения молодости, переизбытка душевных сил:

Прочь от нас печали,  
Прочь толпа забот!  
Юных увенчали  
Бахус и Эрот [Дельви́г, 1959, с. 88].

Рассмотрим жанровое своеобразие антологической лирики. В «Словаре актуальных терминов», помимо имен поэтов, вложивших свой вклад в развитие антологической лирики, составителей сборников, также отмечается жанровая специфика данного явления. «Понятие антологической лирики тесно связано с жанром подражания («во вкусе древних») или различными поэтическими стихотворными стилизациями, касается ли это отдельного лирического произведения или сборника произведений» [Дарвин, 2008, с. 23]. **Подражанием** называют литературное произведение, чаще всего стихотворное, которое написано в стиле одного или нескольких авторов. **Стилизацией** (от французского *stilisation* – стиль) также является произведение, которое сознательно воспроизводит стиль другого художественного текста как одного автора, так и целого направления. Стилизации бывают комические (пародии) и некомические (стилизации в узком смысле слова и вариации). Однако стилизацией называется и стилистический прием, то есть сознательная имитация автором чужой речи с целью достижения необходимого эффекта.

Белинский В.Г. в своей статье «Римские элегии» также отмечает жанровое своеобразие антологической лирики, называя антологические стихотворения «*мелкими лирическими пьесами*» [Белинский, 1954, с. 248] и определяя их как «легкая поэзия» [Белинский, 1954, с. 231]. Среди жанров, которые присущи антологическим стихотворениям, опираясь на рассуждения Белинского, можно отметить следующие: *песня, элегия, сонет, канцона, стансы, надпись, эпитафия, эпиграмма*.

Рассмотрим специфику каждого из этих жанров подробнее. **Песней** называют в широком смысле, небольшое поэтическое произведение, которое предназначено для пения. В более узком смысле под термином «песня» подразумевают жанр лирической или эпической народной поэзии. Происхождение этого жанра уходит вглубь развития и становления устного народного творчества. Как правило, лирические песни являются своеобразным средством самовыражения народа, передают его чувства и переживания. Эпические песни отличаются наличием сюжета, повествующим о значимых для народа событиях. Существуют песни народные (бытовые, свадебные, застольные, солдатские и т.д.) и авторские [подр. см.: Инджиев, 2010, с. 121]. Говоря об антологической лирике, уместно отметить, что авторы создавали свои произведения именно как стилизации песен Древней Греции, хотя в общем смысле их следует называть авторскими.

**Элегия** (от греческого *elegeia, elegos* – жалобная песня) как жанр имеет два значения. В широком смысле элегией называют стихотворение, которое написано элегическим дистихом и не связано с какой-либо определенной тематикой. Такое понимание жанра элегии тесно связано с древнегреческой поэзией, поскольку элегия возникла в античную эпоху. Первые элегии относят к V веку до н.э. Только в эллинистической и римской поэзии элегия приобретает тематическую связь с любовными сюжетами. Следует отметить, что в период латинского средневековья элегии создавались как подражания античным образцам. В узком смысле термин «элегия» обозначает

лирический жанр, представляющий собой стихотворения медитативного (от латинского *meditation* – углубленное размышление) или эмоционального содержания, которые передают личные, интимные переживания лирического героя. Элегии обычно проникнуты настроением грусти, светлой печали и написаны от первого лица. Основные темы элегий – это тема природы, где созерцание ее сопровождается философскими раздумьями, а если тема любви, то, как правило, неразделенной, а также тема смерти. Наибольшую популярность жанр элегии приобретает в XVIII веке, а широкое распространение получает в антологической лирике русских поэтов начала XIX века, то есть в эпоху романтизма [подр. см.: Магометова, 2008, с. 303, 304; а также: Инджиев, 2010, с. 208, 209].

**Сонетом** (от итальянского *sonette* – песенка) является стихотворение из четырнадцати строк, состоящее из двух четверостиший (катренов) и двух трехстиший (терцетов). Жанр сонета возник в Сицилии в XIII веке, позднее к этой форме обращались Петрарка Ф., Данте А., Шекспир У. Создатели антологической лирики также обращаются к данному жанру [подр. см.: Инджиев, 2010, с. 172].

**Канцоной** (от итальянского *canzone* – песня) называют старейшую форму итальянской лирики, которая встречается в провансальской и французской поэзии XIII – XVII веков. Канцона, как правило, состоит из пяти, шести строф, где последняя строфа укорочена и содержит обращение к лицу, которому посвящена. Однако форма канцоны может варьироваться в зависимости от принадлежности тому или иному автору. Существуют канцоны-анакреонтики, созданные по образцу песен Анакреона и представляющие собой легкое стихотворение в коротких строфах. Жанр канцоны тесно связан с музыкальным сопровождением.

**Стансами** (от итальянского *Stanza* – помещение, местопребывание, остановка) называются элегические стихотворения, состоящие из небольших строф (обычно по четыре стиха, чаще всего четырехстопного ямба), каждая из которых характеризуется законченностью. Тематическое содержание

стансов обычно бывает медитативным или любовным. Широкое распространение жанр стансов получает в XVIII – XIX веках.

**Надписью** является малый стихотворный жанр, который восходит к античной эпиграмме. Например, надпись может быть к статуе, к портрету, в альбом. Широкое распространение надпись получает в русской поэзии XVIII и начала XIX веков.

**Эпитафией** (от греческого *epitaphios* – надгробный) может являться надпись на надгробии (как правило, в стихотворной форме) или небольшое стихотворение, которое автор посвятил памяти усопшего. Эпитафия может быть обращена к покойному, а также может имитировать обращение усопшего к живым. Эпитафия восхваляет достоинства умершего, что делает ее близкой к панегирической поэзии. Могут встречаться пародийные эпитафии [подр. см.: Инджиев, 2010, с. 211, 212].

**Эпиграммой** (от греческого *epigramma* – надпись) называют короткое сатирическое стихотворение, которое высмеивает какое-либо лицо или содержит отклик на злободневные события общественной жизни. В античной поэтической традиции жанр эпиграммы обозначал «объяснительную подпись под каким-нибудь предметом – изображением, статуей, на могильном памятнике, на посвятельном приношении богу и т.п. Такая надпись, естественно, должна быть сжатой и вместе с тем выразительной, чтобы в немногих словах высказать многое существенное. Но это совершенно не предполагает того язвительного и сатирического смысла, который эпиграмма часто имела в поздние времена. Для эпиграмм предпочтительно пользовались элегическими двустишиями» [Радциг, 1982, с. 131]. Значительный вклад в создание и развитие жанра эпиграммы внёс поэт конца VI и начала V веков, Симонид с острова Кеоса. В классический период греческой истории эпиграмма не имела самостоятельного значения. Поэты той эпохи косвенно обращались к данному жанру, разрабатывая в основном другие жанровые формы. Наибольшей популярностью эпиграмма начала пользоваться у поэтов эпохи эллинизма.

Помимо вышеперечисленных лирических жанров, относящихся согласно Белинскому В.Г. к антологической лирике, можно отметить также и **буколическую поэзию**, иначе буколику. Буколикой (от греческого *bukolika*, от *bukolikos* – пастушеский) называют жанр античной поэзии эллинистического и римского времени (III век до н.э. – V век н.э.), а именно «небольшие стихотворения, написанные *гекзаметром*, в повествовательной или диалогической форме с описанием мирной жизни пастухов (изображенных чаще лирически-условно, реже комически-натуралистично), их простого быта, нежной любви и свирельных песен (часто с использованием фольклорных мотивов) [Гаспаров, 1987, с. 59]. Традиционно к основным жанровым формам буколической поэзии относят идиллию и эклогу.

**Идиллия** в переводе с греческого *eidyllion* означает небольшое поэтическое произведение. Под жанром идиллии понимают жанровую форму лирики или эпоса, которая представляет собой «небольшое произведение, рисующее вечно прекрасную природу, иногда в контрасте с мятущимся и порочным человеком, мирную добродетельную жизнь на лоне природы» [Шталь, 1974-а, с. 95].

**Эклога** (от греческого *ekloge* – выбор) как жанровая форма обособляется от идиллии, «обозначая по преимуществу действие, бытовую сценку, тогда как за идиллией остается воспроизведение чувств, внутреннего состояния героя или автора» [Шталь, 1974-б, с. 462].

В статье «Формула антологической миниатюры в неканонической лирике» Козлов В. относит к основным жанрам антологической лирики дружеское послание и мадригал.

**Мадригалом** (от итальянского *madrigale*, от позднелатинского *matricale* – песня на родном языке) называют небольшое по объему стихотворение хвалебного содержания (в противоположность эпиграмме, с которой сходно по объему и структуре) [подр. см.: Никонов В., 1974, с. 199].

**Посланием** называют жанр в поэзии и публицистике, а именно произведение, написанное в форме письма или обращения к какому-нибудь лицу (лицам). «Стихотворное послание из античной литературы (Гораций, Овидий) перешло в западноевропейскую и русскую» [Аксенова, 1974, с. 276].

Кибальник также определяет круг основных жанров, входящих в антологическую поэзию: «Помимо антологической эпиграммы и антологической миниатюры, основных жанрово-стилевых форм русской антологической поэзии, прямая ориентация на античные традиции отчетливо сказалась также на жанрах идиллии, эпопеи, гимна, дифирамба» [Кибальник, 1990, с. 4].

Говоря об антологической лирике, следует отметить, что данные жанры являются своеобразной стилизацией стихотворений, написанных античными авторами. Белинский В.Г. в статье «Римские элегии» все эти жанры называет эпиграммами. Кибальник С.А. также относит к антологической лирике «произведения малых стихотворных жанров, близкие по своему характеру к греческой эпиграмме» [Кибальник, 1990, с. 6]. «Оды Анакреона и Сафо – тоже эпиграммы» [Белинский, 1954, с. 248]. Однако Белинский указывает на свойства, которыми отличается жанр эпиграммы как таковой. «Отличительный характер эпиграммы – краткость, единство ощущения мысли, спокойствие, наивность выражения, пластицизм и мраморная рельефность формы» [Белинский, 1954, с. 248].

В то же время Белинский В.Г. рассуждает об особенностях антологической лирики современных для него поэтов и пишет о том, что такая лирика, не является подражанием и стилизацией. Критик пишет о том, что «у новейших же поэтов она – только плод проникновения классическим духом: у эллинской поэзии заимствует она и краски, и тени, и звуки, и образы, и формы, даже иногда самое содержание» [Белинский, 1954, с. 231]. Кроме того, он называет причину данного явления. «Эта возможность проникновения чуждым духом основывается на живом, органическом единстве идеи человечества» [Белинский, 1954, с. 231]. В Древней Греции

основными ценностями являлись добро, гармония, порядок, долг, то есть общечеловеческие ценности. Поэтому временная дистанция между последующими эпохами и эпохой жизни Древней Греции сокращается. Об этом в своей статье пишет Белинский: «Как ни отделены мы от греков и нравом, и условиями жизни, и образом воззрения на мир, и веками, словом, как ни противоположна наша жизнь греческой, мы всё понимаем в истории Греции также ясно, как и в истории своего отечества...» [Белинский, 1954, с. 232]. Белинский видит особую миссию античного мира в сохранении общечеловеческих ценностей. «Греция и Рим погибли для себя, но сохранились для человечества» [Белинский, 1954, с. 236].

Цветаева М. в своей статье «Поэт и время» также обращается к данному вопросу о гении, мировоззрение, мировосприятие которого не совпадает с руслом того времени, в котором этот поэт родился. Она рассуждает о гении, который на несколько веков опережает свое время, свою эпоху. Наряду с гением, опережающим свое время, может существовать гений, который «якобы на век или три века» запаздывает в своем творчестве. Также можно сказать и о тех поэтах, которые создавали свои произведения в духе античной поэзии. Только они запаздывают не «на век или три», а «на все восемнадцать» [Цветаева, 1988, с. 360]. Цветаева приводит в пример немецкого поэта XVIII века, Гельдерлина, создававшего антологическую лирику. Но его «начинают читать только теперь, то есть сто с лишком лет спустя, то есть усыновленного нашим веком, уже вовсе не античным» [Цветаева, 1988, с. 360], – пишет Цветаева. «Запоздавший в свой век на восемнадцать веков оказался современником в XX в. Что сие чудо означает?» [Цветаева, 1988, с. 360] – задается она вопросом и тут же отвечает на него: «А то, что запоздать в искусстве нельзя, что само искусство чем бы ни питалось и чтобы ни пыталось восстановить, уже само по себе есть продвижение» [Цветаева, 1988, с. 360]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что антологическая лирика не только необычное и яркое явление, требующее внимательного изучения и рассмотрения, но также актуальное и

в наши дни. То есть, идеи, заложенные в антологической лирике, помогут нам понять глубже и шире современную действительность.

Замятин Е. в своей статье «О синтетизме» также рассуждает об искусстве и о том, что оно развивается, постоянно обновляясь с помощью своего уже прошлого опыта. «И так из кругов – подпирающая небо спираль искусства» [Замятин, 1990, с. 410]. Он разделяет искусство на три школы. «Утверждение; отрицание; и синтез – отрицание отрицания» [Замятин, 1990, с. 410]. Опираясь на размышления Замятина, условно античное искусство можно охарактеризовать следующим образом. «Плюс: Адам – только глина. Влажная, изумрудная глина трав; персиково-теплая: на изумруде – нагое тело Евы, вишнево-румяная: губы и острия груди Евы, яблоки, вино. Яркая, простая крепкая грубая плоть...» [Замятин, 1990, с. 410, 411]. Искусство развивается, появляются новые школы, течения, концепции о человеке и окружающем мире. «Но вот Адам уже утолен Евой» [Замятин, 1990, с. 411]. «И выцветает изумруд трав; забыты румяные упругие губы; объятия расплелись; минус – всему глиняному миру, «нет» – всей плоти. Потому что там, на дне, в зыбких зеркалах – новая Ева, в тысячу раз прекраснее этой, но она трагически-недостяжима, она – Смерть» [Замятин, 1990, с. 411]. Однако потом происходит неизбежный возврат к прошлому опыту, но того, что было раньше, уже не представляется возможным постигнуть, поскольку человек становится невольным носителем бремени нового знания. Так происходит и в искусстве. «Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам – уже отравлен знанием *той*, однажды мелькнувшей Евы, и на губах *этой* Евы – от его поцелуев вместе с сладостью остается горький привкус иронии» [Замятин, 1990, с. 411]. Создатели антологической лирики возвращаются к античным ценностям, и, согласно концепции Замятина, такое явление в искусстве становится неизбежным, закономерным. Однако явление антологической лирики нельзя рассматривать как подражание, копирование, потому что оно уникально уже и тем, что потребность писать в античном духе вырастает из современной действительности, и таким образом

становится актуальным, нужным, неизбежным. «Но от этого – только еще исступленней поцелуи, еще пьянее любовь, еще ярче краски, еще острее глаза, выхватывающие самую секундную суть линий и форм» [Замятин, 1990, с. 411].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что формально антологическую лирику можно называть стилизацией, но, в сущности, данное явление является самобытным, развивающимся согласно своим законам и имеющим собственное русло. Как и все литературные процессы и явления взаимосвязаны друг с другом в той или иной степени, так и античная поэзия обуславливает появление антологических произведений. Следует различать подражание и самобытное явление. «Всяким подражанием необходимо предполагается сознательное преднамерение и усилие воли; проникновение же в дух какой-либо поэзии есть действие свободное, непосредственное» [Белинский, 1954, с. 237]. «Творчество в духе известной поэзии, жизнью которой проникнулся поэт, есть уже не список, не копия, но свободное воспроизведение (reproduction), соперничество с образцом» [Белинский, 1954 с. 237, 238].

**Обратимся к ритмическим, метрическим и строфическим особенностям антологической лирики.**

Для того чтобы картина, вбирающая в себя основы антологического стиховедения, явилась более полной, завершенной, следует вспомнить о специфику античного построения стихотворения в целом, поскольку античная лирика – это стихотворения, написаны в духе античной поэзии.

Следует отметить, что античная система стихосложения является метрической (от греческого слова *metros* – мера). Эта особенность связана с упорядоченным чередованием долгих и кратких слогов. В одном стихе несколько раз повторялись одинаковые комбинации долгих и кратких слогов. Такие комбинации называются стопами, каждая из которых имеет свое название. Например, ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест, гекзаметр. Из четырехсложных античных стоп можно выделить пятиморные пеоны,

которые состоят из одного долгого и трех кратких слогов в четырех сочетаниях.

Все эти названия стоп встречаются в классическом русском стихе. Однако в античном метрическом стихосложении можно отметить ряд стоп, которые не имеют аналогии в русском тоническом. Например, дипиррихий, или прокелевсматик, бакхий, амфимакр, палимбакий и другие [подробнее см.: Холшевников, 2004, с. 10].

Кроме того, существуют так называемые λογαέδικες размеры, или λογαέδες, которыми написаны небольшие стихотворения. В λογαέδικих стихах долгие и краткие слоги чередуются неравномерно. Такая неравномерная последовательность может повторяться из стиха в стих, а иногда, при более сложных сочетаниях λογαέδων, из строфы в строфу [подробнее см.: Холшевников, 2004, с. 11].

Таким образом, внешними приметам «антологизации» лирики становились элементы формы античного стиха, а именно, использование *гекзаметра, элегического дистиха, александрийского стиха, отсутствие рифм* [подр. см.: Дарвин, 2008, с. 23].

**Гекзаметром** (от греческого *hexametros* – шестимерный стих) называют стихотворный размер, представленный шестистопным дактилем с женским окончанием и с цезурой, которая обычно стоит в середине третьей стопы, чаще всего после ударного слога. В первых четырех стопах трехсложная стопа может заменяться хореем. Гекзаметром сложены «Илиада» и «Одиссея» Гомера. Можно отметить, что гекзаметр был стих эпических произведений. Белинский В.Г. в своей статье так характеризует гекзаметр: «он сын эллинского гения» [Белинский, 1954, с. 260].

У греческого гекзаметра была одна особенность, которая вытекала из специфики античной метрической системы, а именно равенство стоп по длительности произношения: трехсложная четырехморная стопа дактиля могла заменяться двусложной, но четырехморной же стопой, так называемым *спондеем*, который состоит из двух долгих слогов. Такие

замены, которые появлялись в разных стихах на различных стопах, придавали гекзаметру ритмическое разнообразие, нужное в длинных произведениях.

Существовали также замены долгих слогов краткими. Так, например, долгий или комбинация долгого с кратким могли заменяться пиррихием или трибрахием. Эти стопы в качестве самостоятельных не употреблялись [подробнее см.: Холшевников, 2004, с. 10].

Гекзаметр мы можем встретить в произведениях, созданных в духе античных. Белинский отмечал специфику русского языка, а именно способность передавать с помощью гекзаметра сам дух античного мира. «Из новейших языков только немецкий и русский могут иметь гекзаметр и уже по одному этому более других способны к передаче древних произведений и гениальному созданию в их духе» [Белинский, 1954, с. 260].

**Элегический дистих** (от греческого *di* – дважды и *stichos* – стих) является двустишием, состоящим из гекзаметра и пентаметра.

**Пентаметр** (от греческого *pentametros* – пятимерник) представляет собой пятистопный дактиль необычной организации, а именно две стопы дактиля, долгий слог (цезура), две стопы дактиля и долгий слог.

**Александрийским стихом** называется стихотворный размер, а именно строка шестистопного ямба, которая состоит из двенадцати слогов с цезурой после третьей стопы.

Помимо гекзаметра, элегического дистиха, александрийского стиха, присущих антологической лирике, можно отметить вслед за Белинским В.Г. и другие стихотворные размеры. «Говоря о гекзаметре и шестистопном ямбе как о приличнейших размерах для антологической поэзии, мы только заметили факт, существующий в нашей литературе. После гекзаметра и шестистопного ямба с особенным эффектом употребляется и четырехстопный хорей» [Белинский, 1954, с. 260].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что антологическая лирика тесно связана с поэтическими произведениями античных авторов.

Преимственность проявляется на всех художественных уровнях: предметно-образном уровне, тематическом, жанровом, ритмическом и метрическом. Большое внимание поэты античности уделяли графической форме своих стихотворений. Античная лирика воспеваает такие ценности, как любовь, дружба, жизнелюбие, природа, искусство. Такая лирика характеризуется возвышенным, торжественным слогом. Её основное свойство заключается в целостности мировоззрения, мировосприятия, мироощущения лирического «я» поэта живущего в гармонии с самим собой и с окружающим миром. Возможно, такая лирика покажется читателю немного наивной в ее искреннем, а также оптимистическом, жизнеутверждающем проявлении, однако следует учитывать саму сущность мышления человека античной эпохи. Ведь лирика всегда является отзывом сердца на реальную действительность, в которой живет художник слова. Создатели антологической лирики обращаются к тем же ценностям, что и поэты древнего мира, но живут они уже в другом мире, в другой стране, в другой эпохе, в которой правят уже совсем иные законы. Так что же отличает гениальные произведения, созданные в XVIII – первой половине XIX века, от их великой первоосновы, «золотого источника»? Что побудило поэтов, живущих в XVIII – XIX вв., обратиться к античным ценностям? На эти вопросы попробуем найти ответы во второй главе.

## **Глава вторая.**

### **РАЗВИТИЕ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ В РОССИИ**

#### **2.1. Предпосылки возникновения антологической лирики в России**

В древнерусской литературе были распространены рукописные антологии, так называемые «изборники» и «пчѣлы» [подр. см.: Николюкин, 2001, с. 42]. С термином «антология» тесно связано понятие «флорилегий». Флорилегием (от латинского *florilegus* – собирающий цветочный нектар)

называют «расположенных в алфавитном порядке выписок из поэтических и прозаических произведений античных и средневековых авторов» [Николюкин, 2001, с. 1142]. Флорилегий представляет собой аналог греческой антологии. На русской почве флорилегию соответствуют распространенные с XII века сборники цитат и афоризмов – *Пчѣлы*, традиция которых нашла продолжение в существовавших до первой половины XVIII века «цветниках», содержащих извлечения на религиозные темы, притчи (часто в силлабических *виришах*), а также краткие светские повести [подр. см.: Николюкин, 2001, с. 1142].

В русской литературе XVIII – начала XIX века антология представлена сборниками и альманахами. «До середины XIX века в России антологиями назывались сборники в основном только античной поэзии и антологическими – стихотворения, переведенные с латинского и древнегреческого языков, а также написанные на темы и по образцу античных» [Шталь, 1974, с. 20].

Значительный вклад в изучение антологической лирики в русской литературе XVIII – начала XIX века сделали такие критики и литературоведы, как Белинский В.Г., Грехнев В.А., Кибальник С.А., Гликман И.Н., Козлов В., следовательно, для структурной опоры данного исследования антологической лирики в России целесообразно использовать достижения вышеперечисленных имен.

В своей работе «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» Кибальник С.А. достаточно подробно исследует историю возникновения и развития явления антологической лирики в России, а также ее жанровое своеобразие.

Появление антологической поэзии в русской литературе Кибальник С.А. связывает с таким направлением в искусстве, как неоклассицизм, то есть «ориентацию на традиции античности в современном литературоведении принято называть неоклассицизмом» [Кибальник, 1990, с. 10]. «Свои истоки русский неоклассицизм берёт ещё в львовском кружке, члены которого – Н.А. Львов, Г.Р. Державин, В.В. Капнист и М.Н. Муравьёв – начинают

испытывать повышенный интерес к античной поэзии» [Кибальник, 1990, с. 24]. Направление неоклассицизма оказывает влияние на формирование жанровой системы различных произведений, в частности лирических, и, как следствие этого, подвержен влиянию художественный инструментарий авторов, то есть использование поэтами тех или иных тем, мотивов и образов. «Исконно античные поэтические жанры постепенно освобождались от изменений, которые они претерпели под воздействием европейского классицизма, и возвращались к своим первоначальным формам. Помимо эпопеи, идиллии, антологической эпиграммы этот процесс достаточно ярко проявился также в жанре гимна, дифирамба, отчасти элегии, оды и стихотворной трагедии. Античные образы, темы органично входят в оригинальные произведения русских поэтов» [Кибальник, 1990, с. 11]. Иначе говоря: «подлинное подражание древним в лирике – это часто подражание древним в формах самих древних» [Кибальник, 1990, с. 12]. С освоением античной, главным образом древнегреческой поэзии Кибальник связывает проникновение в русскую литературу элементов историзма. «Историзм в лирике существенно отличается по формам проявления от историзма в эпосе и драме. В силу определенной отвлеченности содержания лирического произведения в нем, как правило, воссоздаются не какие-то конкретные моменты исторического развития народов, а лишь обобщенное эмоциональное содержание целых эпох в развитии мировой культуры: «дух» древней Греции, рыцарского средневековья, древней Руси. При этом прошлое обыкновенно смыкается с современностью, существуя лишь как дополнительный план или элемент формы» [Кибальник, 1990, с. 12]. Такой подход к освоению античного достояния позже найдет свое отражение в формировании такого жанра как русская антологическая миниатюра.

Помимо неразрывной связи антологической поэзии с направлением неоклассицизма Кибальник С.А. подчеркивает влияние традиции европейской литературы. У истоков европейского неоклассицизма стоял Винкельман И.И., немецкий антиквар и историк античного искусства.

«Принцип подражания древним был для него универсальным способом построения нового искусства» [Кибальник, 1990, с. 12]. «Идея оригинального творчества в духе древних, ставшая одной из центральных идей европейской эстетики второй половины XVIII в., послужила основой для возникновения неоклассической поэзии» [Кибальник, 1990, с. 13]. Кибальник приводит ряд имен европейских поэтов, обратившихся в своем творчестве к античным духовным ценностям и художественным канонам. В Германии Шиллер, Гёте, Гердер, Гёльдерлин создают ряд антологических циклов, во Франции – Андре Шенье [Подр. см.: Кибальник, 1990, с. 13, 44]. Их творчество окажет влияние на развитие и становление антологической лирики в России.

Появление антологической лирики обусловлено также историческими событиями. «Увлечение древностью, и прежде всего Грецией, в России имело, кроме того, особую политическую и культурную ориентацию, оно было связано с так называемым греческим проектом, проектом освобождения Греции от турецкого ига и превращения России в новую Элладу» [Кибальник, 1990, с. 14]. «Только в годы царствования Екатерины II, учредившей особое «Общество, коего предмет есть пе щися о преложении знаменитых древних и новых писателей на язык российский», было осуществлено более 120 переводов произведений античных, преимущественно древнегреческих писателей» [Кибальник, 1990, с. 14]. «Что касается собственно поэзии, то первоначально это увлечение античностью выразилось в насыщении произведений мифологическими и реально-историческими образами древнегреческих и римских богов и героев, в большем распространении античных сюжетов. При этом, однако, использование античных образов и сюжетов в течение долгого времени имело чисто аллегорический смысл и восходило не столько к античной традиции, сколько к традиции французского и немецкого классицизма» [Кибальник, 1990, с. 15].

С течением времени и следственно в связи с изменением русла направлений в искусстве обращение к античным ценностям также

претерпеваает изменения. «С развитием сентиментализма в русской литературе это увлечение древностью не только не пошло на спад, но, напротив, усилилось» [Кибальник, 1990, с. 14].

Кроме того, еще одним фактором, обуславливающим развитие антологической лирики в России, послужило «восприятие античной поэзии как поэзии народной, связанное уже с романтическими веяниями» [Кибальник, 1990, с. 19]. «Формы античной поэзии, имитация языка и стиля были призваны воссоздать дух древней Эллады» [Кибальник, 1990, с. 23]. Кибальник прослеживает перспективу развития антологической лирики, связывая ее с одним из основных течений первой половины XIX века, романтизмом. «Творческое использование античного наследия стало возможным лишь тогда, когда античная культура была осознана как исторически конкретная и народная. Неоклассицизм, следовательно, был одним из направлений, по которым шло утверждение романтизма в русской литературе» [Кибальник, 1990, с. 34]. «Романтическая сущность неоклассицизма сделалась особенно очевидной в 1840-е годы, когда романтизм развивался главным образом в творчестве поэтов неоклассической ориентации: А.Н. Майкова, Н.Ф. Щербины, А.А. Фета, Л.Я. Мея и других. Наиболее яркое выражение русский неоклассицизм получил в малых жанрах лирической поэзии, где он привел к возникновению особого, так называемого «антологического рода» поэзии» [Кибальник, 1990, с. 34]. В эпоху расцвета романтизма происходило разрушение жанровых канонов. С этим явлением Грехнев В.А. связывает тенденцию обращения к античной лирике. ««Антологическая пьеса» – едва ли не самый устойчивый жанр в поэзии XVIII – 1-й половины XIX столетия. Он сохранял стабильность своих границ и в ту пору, когда рушились жанровые принципы мышления в лирике. Вероятно, это объясняется тем, что перестройки его всегда сопряжены с риском утратить колорит античного жизнеощущения, к воссозданию которого стремилась антологическая лирика» [Грехнев, 1980, с. 83]. Следует отметить, что в первой половине XIX века наряду с термином

«антология», употребляли термин «анфология», имеющий тоже значение, что и «антология», то есть «стихотворения в духе античной лирики» [Ильинская, 1956, с. 42].

Таким образом, существует ряд внутренних, собственно литературных и внешних, исторических, культурных и политических причин, повлиявших на формирование и становление антологической лирики в России.

## **2.2. Антологическая лирика предшественников Н.Ф. Щербины (на материале произведений Ломоносова М.В., Державина Г.Р., Батюшкова К.Н., Жуковского В.А., Дельвига А.А, Пушкина А.С., Баратынского Е.А.)**

Что представляет собой антологическая лирика в творчестве русских поэтов? По каким законам она развивается? В каких жанрах наиболее ярко и часто проявляется? Как отражаются события современности в стихотворениях, написанных в духе античных поэтов? В чем сходство, в чем различие антологической лирики различных авторов? В чем заключается своеобразие антологической лирики того или иного поэта? На эти вопросы следует найти ответы при анализе антологической лирики первой половины XIX века.

Как уже было отмечено, до середины XIX века в России антологическими назывались стихотворения, которые были не только написаны на темы и по образцу античных, но также и переведены с латинского и древнегреческого языков.

Традицию создания антологической лирики в русской литературе открывает творчество **Ломоносова М.В.** (1711 – 1765), хотя и Белинский В.Г., и Кибальник С.А. не относят его произведения к собственно антологическим. Если Кибальник С.А. начинает свое исследование с анализа лирики Державина, то Белинский все же выделяет произведение Ломоносова, написанное в духе античных авторов. «Ломоносов написал в антологическом роде пьесу «Мокрый Амур», которая несказанно восхищала его

современников» [Белинский, 1954, с.251]. В этом стихотворении тема любви воплощается в мифологическом образе Купидона, пронзающем сердце лирического героя:

Тут грудь мою пронзила  
Преострая стрела  
И сильно уязвила  
Как злобная пчела [Ломоносов, 1980, с. 40].

Однако тут же Белинский подвергает ее резкой критике: «но мы не видим в ней ни вкуса, ни таланта, ни поэзии; антологического же в ней еще меньше. Антологическая поэзия требует большого таланта, ибо требует в высшей степени художественной формы, недостатка которой не может искупить ни пламенное чувство, ни богатство содержания» [Белинский, 1954, с.251]. Термин «пьеса» в первой половине XIX века имел несколько иное значение, чем сейчас. Если современные словари соотносят понятие «пьеса» именно с драматическим произведением [подр. см.: Инджиев, 2010, с. 137], то в «Словаре языка Пушкина» термин «пьеса» означает не только «драматическое произведение», но и «литературное произведение небольшого объема», в том числе и лирическое стихотворение [Сидоров, 1959, с. 899]. К переводам античного наследия Ломоносова относится стихотворение «Разговор с Анакреонтом», написанное между 1756 и 1761 годами. Стихотворение построено в диалогической форме. Ломоносов «под видом «Разговора с Анакреонтом» дал перевод нескольких его стихотворений со своими ответами, показывая в противоположность гедонизму и беззаботности Анакреонта тяжелые условия своей жизни» [Радциг, 1982, с. 131]. Лира Анакреонта воспекает любовь, покой, веселье:

Да гусли мне в покое  
Любовь велят звенеть [Ломоносов, 1980, с. 45].

Ломоносов избирает иные темы, иной творческий путь, противопоставляя свою лирику лирике Анакреонта, при этом отдавая дань уважения древнегреческому поэту, называя его «*Великой философ*» [Ломоносов, 1980, с. 47]:

Хоть нежности сердечной

В любви я не лишен,  
Героев славой вечной  
Я больше восхищен [Ломоносов, 1980, с. 46].

Тебе я ныне подражаю  
И живописца избираю,  
Дабы потщился написать  
Мою возлюбленную Мать [Ломоносов, 1980, с. 46].

Таким образом, Ломоносов рисует образ России, внедряя в канву стихотворения тему Родины, называя именно ее «своей возлюбленной»:

Одень, одень ее в порфиру,  
Дай скипетр, возложи венец,  
Как должно ей законы миру  
И распрям предписать конец;  
О коль изображение сходно,  
Красно, любезно, благородно,  
Великая промолви Мать,  
И повели войнам престать [Ломоносов, 1980, с. 46].

Помимо анакреонтической лирики Ломоносов М.В. создает стихотворение «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» (1747), являющееся переложением оды римского поэта Горация «К Мельпомене». В отличие от оды Горация в переводе С. Шервинского [подр. см.: Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 313], у Ломоносова нет деления на строфы, хотя смысловой, содержательный уровень сохраняется. У Ломоносова вместо слова «памятник» [Федоров, Мирошенкова, 1981, с. 313] возникает другое, метафорическое наименование словесного искусства, а именно «*знак бессмертия*» [Ломоносов, 1980, с. 40]. Таким образом, Ломоносов М.В. является создателем традиции в русской лирике темы памятника, символизирующей бессмертие искусства.

Белинский В.Г. связывает имя **Державина Г.Р.** (1743 – 1816) с началом традиции создания антологической лирики в России. «Первый начал у нас писать в антологическом роде Державин» [Белинский, 1954, с.251]. Однако, антологическая лирика Державина, как и стихотворения Ломоносова, написанные в античных традициях, не отмечена Белинским высокой похвалой. «В своих так называемых *анакреонтических* стихотворениях, он является тем же, чем и в оде, – человеком, одаренным большими

поэтическими силами, но не умевшим управляться с ними по недостатку вкуса и художественного такта. В целом, все произведения Державина – какие-то безобразные массы грубого вещества, блещущие драгоценными камнями в подробностях. Но целого у него никогда не ищите; превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы с самыми грубыми и уродливыми» [Белинский, 1954, с.251]. Кибальник С.А. определяет лирику Державина как переходный этап от классической традиции к освоению неоклассицизма, формирующего, как было отмечено выше антологическую лирику. «Существенное отличие неоклассицизма от классицистической традиции в освоении античности заключается в обстановке на воссоздание подлинного духа и форм древней поэзии. Переходным в этом отношении было творчество Державина» [Кибальник, 1990, с. 24]. Белинский относит к анакреонтической лирике оду Державина «Рождение красоты» (1797), характеризуя ее следующим образом: «Вот уж подлинно глыба грубой руды с яркими блестками чистого, самородного золота!» [Белинский, 1954, с. 253]. Державин мифологически осмысливает появление красоты в мире, используя имена таких античных богов, как Зевс и Феб. При этом происходит контрастное противопоставление гармоничной жизни богов Олимпа и людей, находящихся в вечной суете постоянных войн:

Мед, амброзия блистала  
В их устах, по лицам огонь,  
Благовоний мгла летала  
И Олимп был света полн;  
Раздавались песен хоры,  
И звучал весельем пир;  
Но незапно как-то взоры  
Опустил Зевес на мир;  
И, увидя царства грады,  
Что погибли от боев,  
Что богини мещут взгляды  
На беднейших пастухов,  
Распалился столько гневом,  
Что, курчавой головой  
Покачав, шатнул всем небом,  
Адом, морем и землей [Державин, 1981, с. 134, 135].

Кибальник отмечает, что анакреонтические песни Державина были изданы отдельным сборником в 1804 году и включали в себя как оригинальные стихотворения, так и подражания Анакреону, Сапфо, Греческой Антологии [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 16, 17]. В то же время ««греческая мантия» Анакреона была у Державина чистой условностью, приметы античного мира смешивались с современностью. Образ Анакреонта был всего лишь ипостасью лирического героя. Наряду с античным пантеоном Державин совершенно сознательно использует образы славянских богов» [Кибальник, 1990, с. 16, 17]. Так, например, в стихотворении «Анакреон у печки» (1795) в сюжетную канву поэтического рассказа о Купидоне, парящем, «как бабочка», и пронзающем сердца «*острейшими стрелами*», вкрапляются элементы, соединяющие этот волшебный мир с современностью. Приметами мифологического мира являются «*звончатая*» арфа, «*струны золотые*», «*божок крылатый*» [Державин, 1984, с. 303, 304]. Автор рисует легкую, воздушную, наполненную звуками музыки атмосферу. Приметы современности присутствуют уже в самом названии стихотворения: «Анакреон у печки», поскольку «печка» является приметой именно исконно русского быта. Выбор имени лирической героини стихотворения также не является случайным, являющимся приметой современной для Державина действительности. В примечаниях найдем: «"Экспромт во время игrania на арфе Марии Львовны Нарышкиной" – дочери Л.А. Нарышкина, вельможи екатерининского двора» [Проскурина, 1984, с. 426].

Смешение анакреонтических мотивов, провозглашающих любовь и веселье как основные ценности жизни, с использованием имен славянских богов наблюдаем в стихотворениях «Деревенская жизнь» (1802) и «Водомет» (лето 1808). В примечаниях отмечено, что «Деревенская жизнь» является вольным подражанием 15-й оды Анакреона. «*Лель*», «*Лада*», «*Услад*» – «славянские божества», имеющие в античной мифологии аналогии имен таких богов как Амур, Венера, Бахус [подр. см.: Проскурина, 1984, с. 429].

Богат, коль Лель и Лада

Мне дружны, и Услад.  
Богат, коль здрав, обилен,  
Могу поесть, попить [Державин, 1984, с. 331, 352].

К стихотворениям, написанным в «анакреонтической манере», согласно Кибальнику, следует отнести также следующие стихотворения Державина: «Спящий Эрот» (1795), «Крезов Эрот» (1796), «Стрелок» (1799), «Пеночка» (1799), «Рождение любви» (1799), «Виша» (1799), «Пленник» (1802), «Шуточное желание» (1802), «Старик» (1802), «На пастуший балет» (1804)» [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 48, 49]. Кибальник определяет жанровую специфику данных стихотворений как миниатюры. К вопросу о жанровой сущности миниатюры в лирике обращается Козлов В. в своей статье «Формула антологической миниатюры в неканонической лирике»: «Жанр требует только «взглянуть». Он подчёркивает спокойное, порой нарочито отрешённое эстетическое любование, отличное от романтического вовлеченного переживания. Отсюда – и особенности художественного времени антологической миниатюры. Несмотря на статичность, оно не столь просто. С одной стороны, время этого жанра воплощает идею «остановленного мгновения», с другой – вырезая настоящее из прошлого и будущего, миниатюра помещает текущий запечатлённый момент в самую вечность. Эстетически прекрасный миг становится подобен звезде, горящей на тёмном небе» [Козлов, 2010, с.117]. Однако следует отметить тот факт, что Державин только закладывает традицию развития жанра миниатюры в русской лирике. «Вообще к малым жанрам Державин обратился довольно поздно. Первая его эпиграмма «На гроб Екатерины Яковлевны Державиной» относится к 1798 – 1799 гг. Тяготение Державина в последние годы XVIII – первые годы XIX в. к малым жанрам лирической поэзии выразилось и в том, что многие из его анакреонтических песен приближаются к эпиграмме» [Кибальник, 1990, с. 49]. В «Словаре языка Пушкина» предложены два определения жанра эпиграммы. Помимо привычного для современного читателя значения термина «эпиграмма», как «колкого, остроумного замечания, насмешки, остроты» [Григорьева, 1961, с. 1007], существует и

такое определение данного жанра, а именно «Один из жанров сатирической поэзии, представляющий собой небольшое стихотворение, заключающее в себе, насмешку, обычно в форме неожиданного вывода в конце» [Григорьева, 1961, с. 1007]. «К сему (классическому) роду должны отнести те стихотворения, коих формы были известны грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили; след.<ственно> сюда принад.<лежат> эпопея, поэма, дид.<дактическая>, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, ироида, эклога, эпиграмма и баснь» [Григорьева, 1961, с. 1007]. В стихотворении «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» Державин выстраивает смысловой параллелизм, выражая скорбь, вызванную утратой своей «*доброй жены*», «*друга верного*», «*товарища бесценного*». Картины природы сопоставляются с внутренними переживаниями лирического «я» поэта:

О ты, ласточка сизокрылая!  
Ты возвратишься в дом мой весной;  
Но ты, моя супруга милая,  
Не увидишься век со мной [Державин, 1984, с. 290].

При этом автор выстраивает не только смысловой параллелизм, но и синтаксический, используя в пятой строфе прием единоначатия первых трех строках:

Уж нет моего друга верного,  
Уж нет мой доброй жены,  
Уж нет товарища бесценного,  
Ах, все они с ней погребены [Державин, 1984, с. 290].

В последней, шестой, строфе ощущение чувства скорби сконцентрировано, доведено до предела, сопряжено с мотивом неизбежности смерти. Однако лирический герой находит силы проститься с «*супругой милой*»:

Все опустело! Как жизнь мне снести?  
Зельная меня съела тоска.  
Сердца, души половина, прости,  
Скрыла тебя гобова доска [Державин, 1984, с. 290].

«Наиболее выдержан в духе антологического стихотворения державинский «Горючий ключ» (1797), перевод эпиграммы Мариана

Схоластика (AP, IX, 627), сделанный с немецкого переложения Гердера «Der Warme Quell»» [Кибальник, 1990, с. 51]. Стихотворение посвящено теме вечной любви, воплощенной в символическом образе «горючего ключа», где был потоплен Эрот, «Кипридин сын», вместе с «курящимся» факелом:

«Что нам! – сказали, – как с ним быть?  
Дай в воду, в воду потопить!  
А с ним и огонь, чем все сгорают!»

И вот! – кипит ключ пеной весь;  
С купающихся нимф стекают  
Горящие струи поднесь [Державин, 1984, с. 331, 332].

«Державин вводит тему остановившегося мгновения (у него это как бы надпись к скульптурной группе с Эротом и нимфами)» [Кибальник, 1990, с. 51]. «Позднее эта тема станет одной из сквозных тем экфрастической разновидности русской антологической поэзии» [Кибальник, 1990, с. 51]. Кибальник определяет понятие «экфрастической поэзии»: «Экфрастическая разновидность эпиграмм Греческой Антологии (экфрасис – детализированное описание) представляла собой поэтическое изображение различных произведений искусств» [Кибальник, 1990, с. 62]. В «Словаре актуальных терминов» экфрасис понимается как «риторическая фигура, означающая описание визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства» [Шкаренков, 2008, с. 301-302]. Термин «экфрасис» употребляется в двух смыслах, в широком и узком. В широком смысле экфрасис обозначает словесное описание любого рукотворного предмета, а именно, храма, дворца, щита, чаши, статуи или картины; в более узком – описание лишь такого предмета, который содержит изображение другого предмета или их группы, какой-либо сценки или сюжета. Например, описание щита Ахилла в «Илиаде». Экфрасис тесно связан с античным жанром эпиграммы («надпись на предмете»), представлявшей собой стихотворение, говорящее о какой-либо вещи, как, например, стихотворные рассуждения о предметах изобразительных искусств. При этом описание стремится подчеркнуть схожесть искусственного с подлинным, неотличимость изображения от «настоящей»

вещи – таков мотив бесчисленных эпиграмм и экфрасиса от Гомера до византийского времени. Предмет изображения обладает скрытым смыслом, который без остатка перелagается в слова. Этот смысл гораздо важнее живописного мастерства, композиции или колорита. Внимание сосредоточено не на описываемом художественном объекте, а на его внутреннем смысле [подр. см.: Шкаренков, 2008, с. 301-302]. Понятие экфрасиса как поэтического приема тесно связано с понятием «deskриптивная лирика». В «Поэтическом словаре» Квятковского А. предложен термин «descriptio» (от латинского – описание), то есть «один из видов *ретардации* в художественном произведении (описание природы, обстановки, быта» [Квятковский, Роднянская, 1966, с. 97]. Descriptio – это стилистический прием, который задерживает развитие сюжета, но в тоже время является боковым приемом развития повествования в целом [подр. см.: Квятковский, Роднянская, 1966, с. 97]. Ретардация отличается от deskриптивной лирики тем, что в данный композиционный прием входят помимо описаний также и лирические отступления, философские размышления, повторы, вставные эпизоды [подр. см.: Инджиев, 2010, с. 145]. Вышеперечисленные художественные приемы позже приобретут развитие и становление в лирике Батюшкова К.Н., Пушкина А.С. и других поэтов, обратившихся в своем творчестве к античным художественным формам, темам и мотивам.

Такие стихотворения Державина как «Ключ» (1779), «Видение Мурзы» (1783 – 1784), «Прогулка в Сарском селе» (1791), «Ласточка» (1792, середина 1794), «Развалины» (1797), «Тончио» (ноябрь 1801), «Оленину» (1805), «Облако» (20 марта 1806), «Аристиппова баня» (22 июня 1811) включают в себя элементы описания, в частности прием экфрасиса. Так, например, в стихотворении «Развалины» перед взором читателя открывается «аллегорическое изображение Царского Села («Кипр»), пришедшего в упадок после смерти Екатерины II» [Проскурина, 1984: с. 428]:

Вот здесь, дубами осененна,

Резная дверь в него была,  
Зеленым свесом покровенна,  
Во внутрь святилища вела.  
Вот здесь хранилися кумиры,  
Дымились жертвой алтари,  
Сбирались на молитву миры  
И били ей челом цари [Державин, 1984, с. 325].

Данное стихотворение Державина может служить примером дескриптивной лирики, в связи с этим уместно говорить об экфрасисе в широком смысле. Здесь читатель наблюдает описание храма, воплощающего идею искусства, поглощенного разрушительной силой времени.

Примером экфрасиса в узком смысле является стихотворение «Тончио», которое обращено к итальянскому художнику Сальватору Тончи, написавшему портрет Державина по плану, предложенному в стихотворении [подр. см.: Проскурина, 1984, с. 429]:

Так, живописец-философ!  
Пиши меня в уборах чудных,  
Как знаешь ты; но лишь любовь  
Увековечь ко мне премудрых [Державин, 1984, с. 326].

Здесь читатель видит сюжет на тот момент еще вымышленной картины, существующей в сознании лирического «я» поэта. «Выдуманнные картины делаются постоянным литературным украшением, в них гораздо ярче, чем в точных описаниях, проявляется пропитывание словесного искусства живописью и пластикой» [Шкаренков, 2008, с. 301-302].

«Произведения малых жанров, принадлежащие перу Державина, обнаруживают отмежевание антологической поэзии от анакреонтики, но в большинстве мелких стихотворений поэта решающую роль все же играет анакреонтический момент» [Кибальник, 1990, с. 52]. К произведениям, содержащим анакреонтические темы и мотивы, можно отнести также и такие стихотворения Державина как «Кружка» (1777), «К первому соседу» (1780), «Философы, пьяный и трезвый» (1789), «Приглашение к обеду» (1795), «Анакреон в собрании» (1791), «К лире» (ноябрь 1797), «Дар» (1797), «Желание» (1797), «К женщинам» (1797), «Венерин суд» (1797), «Венец бессмертия» (1798), «Русские девушки» (1799) и другие.

«С конца XVIII в. к анакреонтической традиции присоединяется традиция русского гораццианства с его идеалами покоя, умеренности и сельского уединения» [Кибальник, 1990, с. 17]. «Гораццианские мотивы отразились и в «Анакреотических песнях» Державина, а в 1800 – 1810-е годы он много переводит Горация, свободно перелагает его, использует его образы» [Кибальник, 1990, с. 17]. Так, например, стихотворении «Памятник» (1795), является вольным переложением оды Горация «К Мельпомене». Державин продолжает развитие темы нетленности искусства слова в русской лирике, заложенную Ломоносовым М.В. в стихотворении «Я знак бессмертия себе воздвигнул...». В отличие от Ломоносова у Державина наблюдаем деление стихотворения на строфы, как это было и у Горация. Однако Державин реконструирует само содержание стихотворения, поскольку тема вечности искусства гармонично соединяется с темой России, Родины. У Ломоносова найдем такие строки, прославляющие Древний Рим:

Я буду возрастать повсюду славой,  
Пока великий Рим владеет светом.  
Где быстрыми струями шумит струями Авфид,  
Где Давнус царствовал в простом народе [Ломоносов, 1984, с. 93].

Державин варьирует смысловой уровень стихотворения с целью формирования русского самосознания, рисуя необъятную картину российской державы:

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,  
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал [Державин, 1984, с. 310].

В лирике Державина можно найти и другие стихотворения, являющиеся вольным переводом од Горация. Например, к таким стихотворениям относятся «Похвала сельской жизни» (1798), «Весна» (весна 1804), «Лебедь» (1805).

Кибальник отмечает принадлежность традиции лирики Горация к «легкой поэзии». «Русское гораццианство, как и анакреонтика, в значительной своей части включалось в «легкую поэзию» [Кибальник, 1990, с. 18]. Батюшков в своей статье «Речь о влиянии легкой поэзии на язык, читанная при вступлении в «Общество любителей русской словесности» в Москве.

Июля ... 1816» рассуждает о специфике «легкой поэзии» в русской литературе. «В легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях; он тотчас делается строгим судьей, ибо внимание его ничем сильно не развлекается. Красивость в слоге здесь нужна необходимо и ничем заменить не может. Она есть тайна, известная одному дарованию и особенно постоянному напряжению внимания к одному предмету: ибо поэзия и в малых родах есть искусство трудное и требующее всей жизни и всех усилий душевных; надобно родиться для поэзии; этого мало: родясь, надобно сделаться поэтом, в каком бы то ни было роде» [Батюшков, 1977-а, с. 11, 12]. Согласно Кибальнику для «легкой поэзии» (даже и не имеющей античных источников) характерно «использование античной поэтической номенклатуры» [Кибальник, 1990, с. 18]. В связи с этим антологическая лирика «образовалась из «легкой поэзии» в результате ее постепенных качественных преобразований» [Кибальник, 1990, с. 47]. Вследствие этого, как и для «легкой поэзии», так и для антологической лирики справедливо утверждение Батюшкова о том, что «Главные достоинства стихотворного слога суть: движение, сила, ясность» [Батюшков, 1977-а, с. 11].

Таким образом, творчество Державина закладывает традицию развития антологической лирики в России, как переводных, так и самобытных произведений, в тоже время, продолжая развивать лирический опыт Ломоносова. Однако Белинский критически подходит к определению антологического рода поэзии, в частности к отнесению лирики Державина к одной. «Ни одна пьеса его не чужда риторике, слабых, растянутых и вялых стихов, вставочных мест, а потому все они лишены индивидуальной целостности, общности впечатления, лишены этой *виртуозности*, которую придает произведению окончательная отделка художнического резца поэта. Тем не менее Державину первому принадлежит честь ознакомить русских с антологической поэзией, – и его анакреонтические пьесы, недостаточные в

целом, блещут неподражаемыми красотами в частностях...» [Белинский, 1954, С. 253, 254].

В первой трети XIX века традицию создания антологической лирики продолжает в своем поэтическом творчестве **Батюшков К.Н.** (1787 – 1855). «Заслуга утверждения в русской поэзии антологической миниатюры принадлежит К.Н. Батюшкову. Однако в его собственном творчестве эта жанрово-стилистическая форма появляется далеко не сразу. В 1810-е годы неоклассические устремления Батюшкова, как и других русских поэтов, находят выражение прежде всего в жанре элегии, отчасти в посланиях. К Антологии он, подобно Дмитриеву, Пушкину и подавляющему большинству поэтов 1800 – 1810-х годов, впервые прикасается через посредство Вольтера. В 1810 г. Батюшков пишет стихотворение «Из Антологии» («Сот меда с молоком»). Оригиналом его является вольтеровское подражание Греческой антологии «Sur les sacrifices a Hercule», восходящее в свою очередь Антипатру Фессалоникскому (AP, IX, 72). Сохраняя «остроту» Вольтера, Батюшков следует ему и в общем неровном ритме эпиграммы, который создается прежде всего соседством разностопных стихов, что весьма характерно для собственных сатирических эпиграмм и надписей Батюшкова» [Кибальник, 1990, с. 67].

«Постепенно в творчестве Батюшкова усиливается стремление к более гармоническому строю в малых стихотворных формах. Так, в основе стихотворения «В день рождения NN» (1812) – мадригал, но ритмико-синтаксическое построение его гораздо ровнее и спокойнее по сравнению с традиционным, а концовка совсем антологическая» [Кибальник, 1990, с. 68]. Предметом изображения стихотворения Батюшкова «В день рождения N» является «нежная дружба», воплощающая идею искренности человеческих отношений, которую порой сложно бывает увидеть за стеной «*Льстецов бездушных роем*» [Батюшков, 1977, с. 230]. В стихотворении присутствуют художественный образ цветка, являющийся одной из характерных черт антологической лирики:

О ты, которая была  
Утех и радостей душою!  
Как роза некогда цвела  
Небесной красотой [Батюшков, 1977, с. 230].

Стихотворение Батюшкова «Дружество» (1812) является вольным переводом идиллии Биона, которое согласно Кибальнику «с антологической традицией сближают небольшой размер, некоторая фрагментарность и обильные мифологические параллели» [Кибальник, 1990, с. 68]. Основной темой стихотворения является тема дружбы, которая достойна даже такой цены как собственная жизнь:

А ты, младый Ахилл, великодушный воин,  
Бессмертный образец героев и друзей!  
Ты дружбою велик, ты ей дышал одною!  
И друга смерть отмстив бестрепетной рукою,  
Счастлив! ты мертв упал на гибельный трофей!  
[Батюшков, 1977, с. 227].

Близость к «антологическому роду» поэзии стихотворения «Судьба Одиссея» (1814) Кибальник обуславливает связью с его оригиналом – эпиграммой Шиллера «Одиссей» (1795), «выполненной элегическим дистихом, но Батюшков амплифицирует ее и несколько дисгармонизирует стих» [Кибальник, 1990, с. 68]. В примечаниях к стихотворению указаны ритмические и метрические особенности стихотворения, а также специфика содержания стихотворения: «разностопный ямб придает тексту большую афористичность; описательные и обобщающие строки различаются метрически. В стихотворении подразумевается сходство судьбы Одиссея с собственной (военные походы, пребывание вне родины, возвращение)» [Семенко, 1977, с. 544]. Осмысление своей собственной жизни происходит на мифологическом, завуалированном уровне. Основной темой стихотворения является тема судьбы, рока, довлеющего над человеческой жизнью, а также тема утраты родины и стремления вновь обрести ее:

Казалось, победил терпением рок жестокой  
И чашу горести до капли выпил он;  
Казалось, небеса карать его устали,  
И тихо сонного домчали  
До милых родины давножеланных скал.  
Проснулся он: и что ж? отчизны не познал

[Батюшков, 1977, с. 234].

К антологической лирике Кибальник относит стихотворения Батюшкова, написанные в 1815 году «Мой гений» и «Пробуждение». «С точки зрения стихотворной формы они совершенно идентичны. Шестнадцать стихов четырехстопного ямба с чередованием женских и мужских рифм, сходные ритмические схемы (расположение пиррихий и спондеев совпадает), однородные синтаксические конструкции с анафорическими зачинами и сходная концовка с присоединительным союзом – все это означает, что здесь мы имеем дело с устойчивой поэтической формой Батюшкова» [Кибальник, 1990, с. 68]. Своеобразна и жанровая специфика данных стихотворений. Идиллические, пасторальные светлые картины соединены с печальными, элегическими размышлениями лирического «я» поэта о любви, противопоставленной «памяти рассудка» или «гордому уму»:

О память сердца! ты сильней  
Рассудка памяти печальной,  
И часто сладостью своей  
Меня в стране пленяешь дальной [Батюшков, 1977, с. 220].

Моей пастушки несравненной  
Я помню весь наряд простой,  
И образ милый, незабвенный,  
Повсюду странствует со мной [Батюшков, 1977, с. 221].

Ни сладость розовых лучей  
Предтечи утреннего Феба,  
Ни кроткий блеск лазури неба,  
Ни запах веющий с полей [Батюшков, 1977, с. 231].

И гордый ум не победит  
Любви, холодными словами [Батюшков, 1977, с. 231].

Кибальник связывает обращение Батюшкова к Греческой Антологии со стремлением к гармонизации стиха в малых лирических формах. Тринадцать переводов поэта из Антологии вошли брошюру «О Греческой Антологии», подготовленную Батюшковым совместно с С.С. Уваровым. Батюшков переводил с вошедших в брошюру французских стихотворных переложений Уварова, который использовал непосредственно греческие тексты в изданиях Брунка и Якобса. Однако переводы Батюшкова были попыткой перевода в

духе самой Антологии. Публикация преследовала не только художественные, но и исторические цели, а именно, дать ясное представление об Антологии, которая для Батюшкова и Уварова была, прежде всего, выражением «нравственного бытия народа» [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 69]. В статье «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков говорит об искусстве как духовном наследии каждого человека: «счастливые произведения творческого ума не принадлежат одному народу исключительно, но делаются достоянием всего человечества» [Батюшков, 1977, с. 9]. Те же мысли высказывает и Белинский в статье «Римские элегии»: «Дух человеческий всегда один и тот же, в каких бы формах он не являлся» [Белинский, 1954, с. 235].

«В обители ничтожества унылой», «Где слава, где краса, источник зол твоих?», «Увы! глаза, потухшие в слезах», стихотворения входящие в состав цикла Батюшкова «Из греческой антологии» (1817, 1818), Кибальник определяет как антологические элегии, лишь о характере нескольких стихотворений цикла, а именно, «Куда, красавица? – За делом, не узнаешь», «Сокроем навсегда от зависти людей» и «С отвагой на челе и с пламенем в крови», Кибальник говорит как о близком к эпиграмматическому [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 70]. В этом цикле Батюшков вводит читателя в тонкий, легкий, стройный и ясный мир поэтического искусства, знакомя читателя с самым духом античности. Формы его стихов отточены, внешняя сторона стихотворений гармонично соединяется с внутренней, содержательной. Все тринадцать стихотворений подобны стройному, убаюкивающему потоку. «До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластичною образностию в выражении, с такою скульптурною музыкальностию, если можно так выразиться, как Батюшков» [Белинский, 1954, с. 254]. Осмыслению лирического «я» поэта подвергаются такие темы как смерть и вместе с ней боль утраты, любовь в различные периоды человеческой жизни. «Большинство эпиграмм, избранных для перевода, любовные. Не случайно шесть из тринадцати принадлежат перу признанного

мастера любовной эпиграммы – Павла Силенциария. Оригиналы двух пьес (4-й – «Явор к прохожему» и 5-й – «Нереиды на развалинах Коринфа») представляют собой декламационные эпиграммы, а источники 1-й («В обители ничтожества унылой») и 13-й («С отвагой на челе и с пламенем в крови») являются эпитафиями» [Кибальник, 1990, с. 70]. По мнению Кибальника «переводы Батюшкова из Антологии были ближе по духу к поэзии древних, чем французские переложения Уварова. Однако основное отличие Батюшкова от Уварова заключается в том, что в статику оригинала, скованного законами французского классицизма, Батюшков привносил динамический элемент» [Кибальник, 1990, с. 72, 73]. «Цикл «Из Греческой Антологии» имел большое значение для дальнейшего развития русской антологической поэзии и – шире – для русской поэзии вообще» [Кибальник, 1990, с. 74].

К антологической лирике относятся также стихотворения «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» (1819), «Подражания древним» (1821), «Ты знаешь, что изрек» (1821 или 1823 – 1824). Кибальник определяет жанровую специфику этих стихотворений Батюшкова как антологические миниатюры [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 85]. Действительно, Батюшков использует малую стихотворную форму, от пяти до восьми строк, в то же время в этой малой стихотворной форме заключена, можно даже сказать, целая философская концепция, словно в красивой оправе драгоценный камень. Так, например, в стихотворении «Когда в страдании девица отойдет» заключена мысль о неизбежности смерти, контрастно противопоставленной образу легких, нежных цветов, символизирующих мимолетность, хрупкость человеческой жизни:

Когда в страдании девица отойдет  
И труп синеющий остынет, –  
Напрасно на него любовь и амвру льет,  
И облаком цветов окинет.  
Бледна, как лилия в лазури василько,  
Как восковое изваянье;  
Нет радости в цветах для вянущих перстов,  
И суетно благоуханье [Батюшков, 1977, с. 252].

Лирика Батюшкова обращена также и к анакреонтической лирике, содержащей эпикурейские темы и мотивы, в таких стихотворениях как «К друзьям» (1817), «Веселый час» (1806 – 1810), «Источник» (1810), «К другу» (1815), «Мечта» (1802 или 1803), «Мои пенаты» (1811 – 1812), «К Ж<уковско>му» (1812), «Разлука» (1812 – 1813), «Элизий» (1810) и других. Характеризуя Батюшкова как создателя анакреонтической лирики, Пушкин А.С. называет поэта «*Философ резвый и шит / Парнасский счастливый ленивец*» [Пушкин, 1969-а, с. 35]. Действительно, такая характеристика является справедливой, однако лирика Батюшкова глубже, тоньше, нежели лирика просто относящаяся к анакреонтической. Нередко мотивы любви, веселья, пира вплетаются в тематическое полотно стихотворения для того, чтобы раскрыть совсем иную тему. Так, например, в стихотворении «Веселый час» за внешней картиной, изображающей бурный пир с «*златыми чашами в руках*», «*с любовью, с дружбой на устах*», «*морем светлого вина*», весельем, подвластным Вакху, кроются грустные мысли о бренности, скоротечности жизни. Неслучайно и название стихотворения, предопределяющее основную тему: «Веселый час».

Умру, и все умрет со мной!..  
Но вы еще, друзья, со мною  
Под тенью тополей густою,  
С златыми чашами в руках,  
С любовью, с дружбой на устах [Батюшков, 1977, с. 227 – 229].

Батюшков также как и Державин прокладывает дальнейший путь развития антологической лирики, в тоже время, привнося в нее что-то новое, а именно, наполняя ее внутренней психологией. Основной формой его лирики, наряду с «эпиграмматической поэзией», включающей в себя такие жанры как идиллия, элегия и послание, является жанр антологической миниатюры, включающий в себя небольшое количество строк, но какую-то сложную идею, как правило (у самого Батюшкова), созданную при помощи контрастного противопоставления двух противоположных явлений. Кибальник своеобразие данной жанровой формы: «антологическая



Любовь воспринимается лирическим героем как единственная прелесть жизни, одухотворяющая человека:

С нами, Любовь, обитай, богиня радости чистой!  
Жизни прелесть она, близко далекое с ней!  
[Жуковский, 1980, с. 297].

Тема поэта и поэзии в стихотворениях «Homer» и «Некогда муз угостил у себя Геродот дружелюбно!..» основана на мысли о бессмертии искусства. Элемент историзма проявляется в приеме использования имен Гомера, древнегреческого поэта, и Геродота, древнегреческого историка. Песни Гомера воплощают собой незыблемую ценность искусства, объединяющую все песни мира:

Веки идут, и веки уходят, а пенье Гомера  
Все раздается, и свеж, вечен Гомеров венец.  
Долго думав, природа вдруг создала и, создавши,  
Молвила так: одного будет Гомера на земле!  
[Жуковский, 1980, с. 308].

В антологический цикл Жуковского «Эолова арфа» входят стихотворения, написанные приблизительно в 1828 году: «Могила», «Любовь», «К младенцу», «Утешение», «К сестрам и братьям», «Жалоба», «Тоска» и «Стремление». Кибальник обращает внимание на тематическую специфику данных стихотворений: «стихи эти представляют собой произведения отвлеченно-моралистического содержания, это стихи-рассуждения» [Кибальник, 1990, с. 151]. Ритмический уровень стихотворений, входящих в цикл «Эолова арфа», достаточно разнообразен. Жуковский использует такие стихотворные размеры как гекзаметр («Могила», «Стремление»), амфибрахий (двустопный – «Любовь», трехстопный – «Жалоба»), хорей (трехстопный – «К сестрам и братьям», четырехстопный – «Тоска») и трехстопный ямб («К младенцу») [Подр. см.: Кибальник, 1990, с. 152]. В то же время стихотворения этого цикла обладают внутренним тематическим единством, целостностью: «Венец человеческой жизни – могила; содержание ее – любовь; сладостно младенчество, а в горе утешитель – господь; любовь нас связывает с неземным миром, земное бытие

кратковременно, молодость радуется весне, а старость чувствует приближение смерти, тайная грусть обнаруживает стремление к потусторонней жизни – таков лирический сюжет цикла» [Кибальник, 1990, с. 152]. В стихотворении «Могила» контрастно противопоставлены два сосуществующих искони мира, а именно мир живых и загробный мир. В жизни человек претерпевает *«полную трепета бурю»*, испытывает *«муку любви и блаженство любви»*. В смерти же люди находят *«целебный приют»*, где *«в безмолвно-хранительном мраке могилы безвластен / Рок...»* [Жуковский, 1980, с. 304]. Загробный мир является неизбежностью, таким образом, слово «могила» в контексте данного стихотворения является синонимом слова «рок», «судьба»:

В лоне твоём глубоком и темном покоится тайно  
Весь человеческий жребий [Жуковский, 1980, с. 304].

В отличие от лирического героя Батюшкова, противопоставляющего смерти роскошь жизни, пышное веселье, лирический герой Жуковского видит в жизни *«терзания»*, *«муку любви»*, *«полную трепета бурю»*:

«Мы там забываемся сном беспробудным, быть может  
Сны прекрасные видя... О! там не кипит, не пылает  
Кровь, и терзания жизни не рвут охладевшего сердца»  
[Жуковский, 1980, с. 304].

Жуковский вводит в антологическую лирику христианские мотивы. Если в древнегреческой мифологии боги воплощали различные природные явления, то в поэтическом мире Жуковского, мы видим природу, наполненную незримым присутствием единого бога-творца, являющим собой *«святую любовь»*:

На воле природы,  
На луге душистом,  
В цветущей долине,  
И в пышном чертоге,  
И в звездном блистанье  
Безмолвныя ночи –  
Дышу лишь тобою.  
Глубокую сладость,  
Глубокое пламя  
В меня ты вливаешь;  
В весне животворной,

В цветах благовонных  
Меня ты объемлешь  
Спокойствием неба,  
Святая любовь! [Жуковский, 1980, с. 304].

Еще одной особенностью цикла «Эолова арфа» является введение образа не лирического героя, как это было у Державина и Батюшкова, а образа лирической героини, от лица которой ведется лирический монолог:

Вас, друзья, в лицо я  
Прежде не видала,  
Вас в печальной жизни  
Вечно я не встречу [Жуковский, 1980, с. 305].

Порывисто ветер подул –  
Весенняя роза поблекла.  
Едва я успела расцвести –  
Уже безотрадная вяну [Жуковский, 1980, с. 306].

Данные стихотворения можно назвать стилизацией, поскольку здесь автор намеренно создает речь, принадлежащую лирической героине. Кибальник отмечает, что стихотворения цикла «Эолова арфа» являются переводными, однако точного источника этих переводов не указывает [Подр. см.: Кибальник, 1990, с. 152].

Таким образом, Жуковский выступает новатором в создании антологической лирики на уровне содержательном и смысловом (введение христианских мотивов, элементов историзма), а также на уровне речевой организации стихотворений (появление образа лирической героини). Однако, круг тематических проблем, к которым обращается Жуковский в антологических стихотворениях, традиционен. Осмыслению подвергается тема дружбы, любви, смерти, судьбы, тема поэта и поэзии, как хранителей вечных ценностей, входящих в состав мирового наследия искусства. Излюбленным стихотворным размером Жуковского является гекзаметр. «Воспитанный на традициях немецкой поэтической культуры, Жуковский подражал древнегреческой антологической поэзии лишь в ее собственных формах белого стиха и элегического двустушия. Это было связано с принципиальной позицией поэта в вопросе о русском гекзаметре, богатыми

поэтическими возможностями которого он всегда восхищался» [Кибальник, 1990, с. 153].

Позже к античным ценностям в своей лирике обращаются и такие поэты первой трети XIX века как Дельвиг А.А., Пушкин А.С., Баратынский Е.А. Безусловно, есть и другие имена, сделавшие значительный вклад в развитие и становление антологической лирики в России в первой трети XIX века (например, Гнедич Н.И., Кюхельбекер В.К., Дашков Д.В. и другие), однако заслуга вышеперечисленных авторов в области разработки и применения таких жанров как антологическая эпиграмма и миниатюра особенно велика.

Заслуга **Дельвига А.А.** (1798-1831) заключается в том, что он выступал в жанре антологической эпиграммы исключительно с оригинальными произведениями. Однако его лирика обнаруживает хорошее знакомство поэта с новоевропейской антологической традицией. Кибальник подчеркивает «ориентированность большинства антологических эпиграмм Дельвига на антологическую апофтегму, характерную для большинства его стихотворений в этом жанре» [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 119]. Апофтегмой (в переводе с греческого *apo-phtheggomai* – говорить напрямик) называют краткое и меткое наставительное изречение. К стихотворениям, близким к антологической апофтегме следует относить: «Мы» (1824), «Эпитафия» (1824), «На смерть В...ва» (1827), «Утешение» (1827), «Эпиграмма» (1827), «Смерть» (1827), «Четыре возраста фантазии» (1829), «Удел поэта» (1829), «Грусть» (1829), «Слезы любви» (1829), «Поэт» (1830). Интерес представляет тот факт, что Дельвиг, задолго до того, как это форма была широко представлена переводами из Шиллера, утвердил и популяризовал ее в русской поэзии. Кибальник отмечает философский характер антологической лирики Дельвига. Такое тяготение к философскому осмыслению мира проявляется в стихотворениях «Эпиграмма», «Слезы любви». Так, в краткой форме, в стихотворении «Слезы любви», заключена мысль о невозможности возвратиться в пору юношеской первой любви, но, с

другой стороны, человек никогда не сможет утратить воспоминания об этом времени, представленном в символическом образе «бессмертных цветов»:

Сладкие слезы первой любви, как роса, вы иссохли!  
– Нет! на бессмертных цветах в светлом раю мы блестим!  
[Дельвиг, 1959, с. 218].

Белинский высоко ценил умение воплотить какую-либо идею, мысль в художественно-поэтическом замкнутом образе, что в полной мере соответствовало антологической лирике Дельвига. Стихотворение, созданное в духе античной литературы «схватывает какое-нибудь мимолетное ощущение, идею, случай и замыкает их в образ, полный грации, пленяющий неожиданным, остроумным и в то же время простодушным оборотом мысли» [Белинский, 1954, с. 247].

В творчестве **Пушкина А.С.** (1799 – 1837) русская антологическая поэзия достигла своей вершины [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 167]. «В разное время его привлекали разные стороны античности и соответствующие им жанрово-стилевые формы: анакреонтические пьесы и стихи в гораццианском духе, застольные пьесы и дифирамбы, идиллии в духе древних, подражания сатирам Ювенала. Особенное значение на протяжении всего творческого развития Пушкина имела для него традиция антологической поэзии древних, донесенная до него А. Шенье, К.Н. Батюшковым, А.А. Дельвигом» [Кибальник, 1990, с. 168]. Похвальное слово о Пушкине как создателе антологической лирики высказывает и Белинский: «Пушкин с особенною любовью обращал свое внимание на обаятельный мир древнего искусства. Его неистощимая и многосторонняя художническая деятельность обогатила нашу литературу множеством превосходнейших произведений в антологическом роде, в которых дивная гармония его стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов» [Белинский, 1954, с. 256].

К антологической поэзии Пушкин впервые обратился в конце 1810-х – начале 1820-х годов. Кибальник отмечает стихотворения, вошедшие в состав цикла Пушкина «Подражания древним»: «Муза», «Дориде», «Редает облаков летучая гряда», «Юноша» (другое заглавие – «Сафо», см.: 1167), «Среди

зеленых волн, лобзающих Тавриду» (впоследствии озаглавленное «Нереида»), «Дионея», «Дорида», «Дева», «Ночь», «Приметы», «Земля и море» и «Красавица перед зеркалом». Первоначально данные стихотворения составляли основу пушкинского цикла «Эпиграммы во вкусе древних», куда входили стихотворения, относящиеся к таким жанровым формам как послания («Катенину», («Кто мне пришлет ее портрет»), «К Чадаеву»), шуточная надпись («К портрету Вяземского»), стихи в альбом («В альбом» («Пройдет любовь, умрут желанья»), «Аделе»), «острые» эпиграммы («Эпиграмма» («Клеветник без дарованья»), «Эпиграмма» («Оставляя честь судьбе на произвол...»), «Эпиграмма» («У Клариссы денег мало...»)), элегии («Увы! зачем она блистает...», «Я пережил свои желанья...», «Воспомянем упоенный...»), сатирическая миниатюра («Христос воскрес») [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 169, 170]. Помимо вышеперечисленных жанровых форм, к которым обращается Пушкин в процессе создания антологической лирики, Кибальник выделяет «отрывок». К стихотворениям такого рода относятся «Дионея» (1821) и «Приметы» (1821). Стихотворение «Дионея» содержит своеобразную зарисовку чувств лирической героини, Дионеи, вызванных встречами с молодым влюбленным Хромидом и его разговорами. Имена Дионея и Хромид взяты автором из древнегреческих идиллий. Внешнее проявление чувства представляет собой «улыбку нежную». Психология внутренних переживаний героини составляет основу содержания стихотворения. Читатель ощущает лишь намек на дальнейшее развитие событий, которые, возможно, будут иметь печальное завершение, а, возможно, окончатся вполне счастливо:

Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз  
Украдкою вдвоем мы замечали вас;  
Ты слушаешь его, в безмолвии краснея;  
Твой взор потупленный желанием горит,  
И долго после, Дионея,  
Улыбку нежную лицо твое хранит [Пушкин, 1969, с. 151].

В стихотворении «Приметы» лирический герой рассуждает о «различных приметах», при этом данное рассуждение преподносится в

форме дружеского совета, чему способствует использование глагольных форм повелительного наклонения:

Старайся наблюдать различные приметы:  
Пастух и земледел в младенческие леты,  
Взглянув на небеса, на западную тень,  
Умеют уж предречь и ветер, и ясный день,  
И майские дожди, молодых полей отраду,  
И мразов ранний хлад, опасный винограду.  
Так, если лебеди, на лон тихих вод  
Плескаясь вечером, окличут твой приход,  
Иль солнце яркое зайдет в печальны тучи,  
Знай: завтра сонных дев разбудит дождь ревучий  
Иль бьющий в окна град – а ранний селянин,  
Готовясь уж косить высокий злак долин,  
Услыша бури шум, не выйдет на работу  
И погрузится вновь в ленивую дремоту [Пушкин, 1969, с. 163].

Жизнь простого человека, «раннего селянина», живущего своим ежедневным будничным трудом, органично вписывается в систему законов природы. С одной стороны, человеку приходится приспосабливаться к прихотям окружающей среды, с другой, сам человек является частичкой мироздания. Финал стихотворения остается открытым, поскольку здесь мы видим один из многократно повторяющихся эпизодов человеческой жизни, за которым обязательно последует какое-то иное событие.

Значение жанровой формы «отрывка» для художественного восприятия Пушкина велико: «Для Пушкина форма «отрывка» была характерной особенностью античной и прежде всего древнегреческой эпиграмматической поэзии, дошедшей до нас в составе Палатинской Антологии. Поэт воспринял ее в первую очередь через посредство так называемых «фрагментов» идиллий и элегий Шенье» [Кибальник, 1990, с. 171]. «Форма «отрывка», черты элегии и идиллии – все это результат знакомства Пушкина с антологической поэзией Батюшкова и Шенье. В «Эпиграммах во вкусе древних» Пушкин, таким образом, примыкал к традиции воссоздания древнегреческой поэзии в условных, современных формах» [Кибальник, 1990, с. 171].

Кибальник так отмечает художественную специфику цикла «Подражания древним»: «антологические стихотворения Пушкина 1820-х годов, писанные шестистопным ямбом или александрийским стихом, не являются эпиграммами в собственном смысле слова. Они представляют собой лирические «отрывки» элегического, идиллического или мадригального характера» [Кибальник, 1990, с. 172].

Существует ряд стихотворений Пушкина («Нереида», «Редет облаков летучая гряда», «Земля и море», «Красавица перед зеркалом», «Увы! зачем она блистает»), относящихся к антологической лирике, появление которых обусловлено реальными жизненными событиями поэта [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 182]. Кибальник достаточно подробно исследует те жизненные события, происходившие в жизни Пушкина, которые оказали влияние формирование тематико-содержательный уровень данных стихотворных произведений: «Связанные с литературной традицией, восходящей в конечном итоге к древнегреческой эпиграмматической поэзии, стихи эти были вызваны к жизни вполне конкретными биографическими обстоятельствами поэта, преломленными авторским замыслом и литературными моделями. Вот почему наряду с литературным фоном антологических стихотворений особого внимания заслуживает также и фон биографический» [Кибальник, 1990, с. 182]. Временем создания стихотворений является февраль 1821 года. В этот период Пушкин находился в Киеве, где гостил у генерала Н.Н. Раевского и общался с членами его семейства. «В большинстве наиболее авторитетных пушкиноведческих исследований принята та точка зрения, согласно которой по крайней мере некоторые из стихотворений, созданных в Крыму или навеянных крымскими впечатлениями, связаны с настроениями, возникшими в ходе общения поэта со старшей дочерью генерала Н.Н. Раевского Екатериной Николаевной» [Кибальник, 1990, с. 183].

Большой интерес вызывают так называемые ориентальные стихотворения Пушкина, содержание которых направлено на постижение

восточных ценностей. Такая разновидность стихотворений была утверждена еще Батюшковым. Однако до Пушкина она не имела широкого распространения. «Пушкину принадлежат классические образцы сплава «эллинизма формы» (термин Белинского) и восточного содержания» [Кибальник, 1990, с. 196, 197]. К таким стихотворениям следует относить «Виноград» (1824), «О дева-роза, я в оковах» (1824), «В крови горит огонь желанья» (1825) [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 197]. Особенностью данных стихотворений является соединение элементов восточной и античной поэзии. Так, характерной чертой античной поэзии является краткость формы и глубина содержания, плавность изложения мысли. Основные черты восточной поэзии заключаются в использовании пышных, ярких метафорических образов, противопоставление их на основе контраста:

Не стану я жалеть о розах,  
Увядших с легкою весной;  
Мне мил и виноград на лозах,  
В кистях созревший под горой,  
Краса моей долины злачной,  
Отрада осени златой,  
Продолговатый и прозрачный,  
Как персты девы молодой [Пушкина, 1969, с. 204].

«Однако при этом возникший сплав близок прежде всего эллинистическому мироощущению, греческому образцу бытия» [Кибальник, 1990, с. 199]. «И в этом проявляются не только особая творческая установка поэта, но и сопричастность национальной русской поэзии к поэзии европейской, и ее генетическая связь с поэзией древнегреческой» [Кибальник, 1990, с. 200].

Однако наибольший интерес у исследователей вызывает ряд антологических стихотворений Пушкина, написанных им в первую болдинскую осень в 1830 году. Пушкин создает в Болдине пять антологических пьес «Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифма», «Труд», «На перевод Илиады») [подр. см.: Грехнев, 1980, с. 85].

Стихотворение «Труд» было написано в связи с окончанием работы над «Евгением Онегиным» (в ночь с 25-го на 26 сентября 1830 г.). Здесь ярко

выражено лирическое начало, которое «довольно редко встречается в гекзаметрической эпиграмме, тяготеющей к эпическому тону» [Кибальник, 1990, с. 203].

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.  
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?  
[Пушкин, 1969, с. 331].

Согласно Кибальнику «Царскосельская статуя» представляет собой «экфрастическую эпиграмму» [Кибальник, 1990, с. 204]. Грехнев определяет жанровое своеобразие антологических стихотворений, созданных в период первой болдинской осени, как антологические миниатюры: «На минимальном пространстве антологических миниатюр болдинской поры открывается необозримая поэтическая ширь» [Грехнев, 1980, с. 90]. «Основная тема пьесы – тема «чудесного» превращения печально склонившейся над разбитым кувшином «девы» – традиционна для экфрастической эпиграммы, воссоздающей преобразование временного в вечное, живого – в произведение искусства» [Кибальник, 1990, с. 204]. Данная сторона художественного воплощения темы статуи в мифопоэтическом творчестве Пушкина привлекала внимание такого литературоведа как Яковсон Р. В работе своей работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Яковсон подчеркивает двойственную сторону экфрастического произведения: «Эта проблема тем более интересна, что она касается транспозиции произведения, принадлежащего к одному виду искусства, в произведение другого вида – в поэзию. Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*» [Яковсон, 1987, с. 166]. «"Чуду" *идеи движения, преодолевающего застывшую неподвижность материи*, противопоставлено другое "чудо" – *неподвижность материи, преодолевающая идею движения*» [Яковсон, 1987, с. 168].

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  
[Пушкин, 1969, с. 331].

Стихотворение «Рифма» представляет собой «уникальный пример мифотворчества поэта, мифотворчества, основанного на глубоком проникновении в специфическую структуру античного мифа» [Кибальник, 1990, с. 208]. Здесь Пушкин «воссоздает мифологическую родословную немифологической героини – Рифмы, а в сущности, вообще Поэзии» [Кибальник, 1990, с. 208].

Стихотворение Пушкина «Отрок» исследователи также относят к антологической лирике Пушкина. Однако здесь «не только совершенно отсутствует «предметная сфера античности», но нет и ее поэтических сигналов» [Кибальник, 1990, с. 208]. Однако здесь читатель наблюдает «антологическую традицию противопоставления «младенческого сладостного возраста» тревожностям зрелости» [Кибальник, 1990, с. 211].

Пушкин создает еще ряд стихотворений, которые следует относить к антологической лирике. В 1835 – 1836 гг. он создает еще три антологические эпиграммы: стихотворение «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» (1835) и две надписи – «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки» (1836). «Пушкинские надписи к статуям 1835 – 1836 гг. продолжают цикл экфрасисов, начатый его «Царскосельской статуей». К экфрасическим эпиграммам относится и стихотворение «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила»» [Кибальник, 1990, с. 220].

К дескриптивной лирике, содержащей прием экфрасиса, относится также вольный перевод Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836), где Пушкин продолжает традицию воплощения темы бессмертия искусства в метафорическом образе памятника в русской литературе вслед за Ломоносовым и Державиным. Проблему жанровой традиции стихотворения-«памятника» излагает в своем автореферате Жилияков В.С. Помимо темы «посмертной памяти о лирическом герое», то есть темы бессмертия искусства, Жилияков выдвигает мотив «поэтических

заслуг» [Подр. см.: Жилияков, 2011, с. 8, 9]. С одной стороны, Пушкин в данном стихотворении «соблюдает законы жанра», с другой, здесь «есть и новации» [Жилияков, 2011, с. 8, 9]. Осмысление темы бессмертия искусства индивидуализировано призмой сознания самого поэта, выступающего в данном художественном тексте в роли лирического героя, провозглашающего основные задачи своего творчества:

И буду долго тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал [Пушкин, 1969, с. 425].

В содержательную канву стихотворения включены и приметы той эпохи, в период которой жил сам поэт, что говорит о новаторстве Пушкина в антологической лирике. Ведь Александровская колонна представляла собой «самое высокое сооружение подобного рода в пушкинское время» [Якобсон, 1987, с. 164].

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа [Пушкин, 1969, с. 425].

Тема бессмертия искусства раскрывается не только в логике индивидуализирующего начала, но и универсального, масштабного осмысления проблемы вечной жизни слова:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит –  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит [Пушкин, 1969, с. 425].

Таким образом, Пушкин обращается к жанровым формам, сформировавшимся в эпоху античности, опыту создания антологической лирики его предшественниками и современниками, как отечественными (Батюшков, Дельвиг), так и зарубежными (Шенье), вбирая в свой поэтический мир все лучшее, однако изменяя, переосмысливая этот опыт. «Антологическая поэзия была для Пушкина и определенным мировосприятием и в какой-то степени своего рода образцом античной культуры» [Кибальник, 1990, с. 233]. Темы, проблемы, мотивы, входящие в

состав антологической лирики проходят сквозь призму сознания Пушкина, храня в себе отголосок тех впечатлений, которые испытал когда-то и сам поэт. «Пушкин ищет и находит свою область лирических эмоций, в которых вполне самобытно преломлялся бы общечеловеческий опыт античного мироощущения» [Грехнев, 1980, с. 87]. Подобную мысль высказывает Белинский: «Содержание антологических стихотворений может браться из всех сфер жизни, а не из одной греческой: только тон и формы их должны быть запечатлены эллинским духом» [Белинский, 1954, с. 258].

Для антологической лирики такого русского поэта первой трети XIX века как **Баратынский Е.А.** (1800 — 1844) была характерна ориентация на творчество Батюшкова. Так же как Батюшков Баратынский начал свой творческий путь с альбомной, «легкой поэзии». К произведениям Баратынского, входящим в круг «легкой поэзии» Кибальник относит такие стихотворения как «Женщине пожилой, но все еще прекрасной» (1818), «Любовь и Дружба (В Альбом)» (1819), «Разлука» (1820), «Поцелуй» (1822) [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 98]. Вышеперечисленные стихотворения тяготеют к форме антологической миниатюры. Красота, неподвластная увяданию, сходство любви и нежной дружбы, трепетные воспоминания о мимолетности бывшего чувства и сожаления о его утрате и поцелуй, как символ наивысшего духовного наслаждения, – вот основные вопросы, которые Баратынский затрагивает в этих стихотворениях. Образы наполнены своеобразной грацией, достоинством, субъективными душевными чувствами, переходящими в размышления:

Расстались мы; на миг очарованьем,  
На краткий миг была мне жизнь моя;  
Словам любви внимать не буду я,  
Не буду я дышать любви дыханьем!  
Я все имел, лишился вдруг всего;  
Лишь начал сон... исчезло сновиденье!  
Одно теперь унылое смущенье  
Осталось мне от счастья моего [Баратынский, 1951, с. 53].

Словно изящный цветок, хранящийся в книге между страницами, мысли запечатленные в слове вызывают у читателя драгоценные воспоминания:

Сей поцелуй, дарованный тобой,  
Преследует мое воображенье:  
И в шуме дня и в тишине ночной  
Я чувствую его напечатленье!  
Сойдет ли сон и взор сомкнет ли мой,  
Мне снишься ты, мне снится наслажденье!  
Обман исчез, нет счастья! и со мной  
Одна любовь, одно изнеможенье [Боратынский, 1951, с. 94].

В отдельных произведениях Баратынского сказываются традиции анакреонтической поэзии. Так, например, к таким стихотворениям относится вольный перевод антологической пьесы Ш. Мильвуа «Le fleuve doublé», «Лета» (1823) [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 98]. Минувшее вызывает трепетное отношение у лирического «я» поэта, поэтому забвенье сладостных воспоминаний воспринимается как мука, страдание:

Прочь с нещадным утешеньем!  
Я минувшее люблю  
И вовек утех забвеньем  
Мук забвенья не куплю [Боратынский, 1951, с. 108].

В Элизии, царстве мертвых, согласно греческой мифологии, являющимся раем для избранных, по мнению лирического «я» поэта, находятся «холодные души» и «неприятный ручей» с «докучным журчанием» [Боратынский, 1951, с. 108]. Традиции греческой мифологии переосмысливаются Баратынским. Так, используя образы античной мифологии, Баратынский вводит в стихотворение тему памяти.

Своеобразие антологической лирики Баратынского заключается в нечастом использовании мифологических образов и мотивов. «Так, чисто антологической грации исполнена «Эпиграмма» («Не трогайте парнасского пера») (1826)» [Кибальник, 1990, с. 98]. Ироничное противопоставление поэзии, созданной «пригожими вострушками», и их любви создает впечатление тонкой своеобразной игры ума:

Любовь ли вам оставить в забытьи  
Для жалких рифм? Над рифмами смеются,

Уносят их Летийские струи:  
На пальчиках чернила остаются [Боратынский, 1951, с. 178].

Теме поэта и поэзии посвящены стихотворения Баратынского, принадлежащие циклу под названием «Антологические стихотворения» (1829), а именно «Как ревностно ты сам себя дурачишь!», «Старательно мы наблюдаем свет», «Мой дар убог и голос мой не громок», «Глупцы не чужды вдохновенья», «Не подражай: своеобразен гений». Тема поэта и поэзии осмыслена Баратынским в ироническом ключе:

Глупцы не чужды вдохновенья;  
Как светлым детям Аонид,  
И им оно благоволит:  
Слетая с неба, все растенья  
Равно весна животворит.  
Что ж это сходство знаменует?  
Что им глупец приобретет?  
Его капустою раздует,  
А лавром он не расцветет [Боратынский, 1951, с. 206].

В тоже время за маской иронии прячутся глубокие мысли о вечности искусства, о самобытности подлинного гения:

И как нашел я друга в поколеньи,  
Читателя найду в потомстве я [Боратынский, 1951, с. 205].

Или: Восстань, восстань и вспомни: сам ты бог!  
[Боратынский, 1951, с. 207].

«В 1839 г. поэт опубликовал еще один цикл под тем же жанровым заголовком «Антологические стихотворения»: «Благословен, святое возвестивший!..», «Были бури, непогоды...», «Еще, как патриарх, не древен я...» [Кибальник, 1990, с. 99]. Лирический герой этих стихотворениях стремится выйти на уровень общефилософский, пытаясь осмыслить законы вечного противоборства добра и зла не только в действительности, но и в искусстве:

Не положишь ты на голос  
С черной мыслью белый волос! [Боратынский, 1951, с. 285].

По мысли лирического «я» поэта порок также достоин изображения, как и «святое»:

Благословен святое возвестивший!  
Но в глубине разврата не погиб

Какой-нибудь несправедный изгиб  
Сердце людских пред нами обнаживший  
[Боратынский, 1951, с. 286].

Поэтическому осмыслению лирическим героем в этом стихотворении подвергается также и научное открытие, а именно открытие Ньютоном закона всемирного тяготения. Мысль о познании мира посредством падения яблока заключает в себе библейские аллюзии:

Плод яблони со древа упадает:  
Закон небес постигнул человек! [Баратынский, 1951, с. 286].

Помимо пьес, обозначенных как «антологические» при публикации, согласно Кибальнику, целый ряд других стихотворений Баратынского выдержан в этом же ключе. К таким стихотворениям относятся «Муза», «Бывало, отрок, звонким кликом...», «Мой Элизий», «Мой неискусный карандаш», «Храни свое неопасенье...», «Болящий дух врачует песнопенье...», «О верь: ты, нежная, дороже славы мне...», «О мысль! тебе удел цветка...», «Сначала мысль воплощена...». «Антологичность» их заключается в «гармоническом совершенстве и лапидарности формы» [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 102]. Лапидарный стиль (от латинского *lapidaries* – относящийся к камню) обозначает «сжатость, краткость речи (как надпись на надгробном камне)» [Тимофеев, Тураев, 1974, с. 171]. В этом отношении представляется достаточно интересным стихотворение-послание «К девушке, которая на вопрос: как ее зовут? отвечала: не знаю» (1820). Подобно древним грекам, дающим имена своим богам, лирический герой дает имя девушке, подсказанное ее же ответом «*не знаю*». Глагольная форма превращается в имя собственное. На глазах читателя рождается новый миф, миф начала XIX века. В четырех строках заключено субъективное видение мира лирического «я» поэта, наполненное очарованием, страстью, нежностью. Данное стихотворение представляет собой своеобразную игру ума.

*Незнаю, милая Незнаю!*  
Краса пленительна твоя:  
*Незнаю я предпочитаю*  
Всем тем, которых знаю я [Боратынский, 1951, с. 55].

Возможно, в этом стихотворении заключена мысль о недостижимости счастья, о трагическом разрыве поэтического идеала и грубой действительности. Следовательно, такое понимание стихотворения наполняет читательское восприятие чувствами грусти, печали, и наталкивает на определенные размышления.

В антологической лирике Баратынского присутствуют также стихотворения, содержащие в себе такой прием как экфрасис. Так, в стихотворении «Скульптор» (1841) изображен творческий процесс, который, сопровождаемый вдохновением, требует от художника много сил и времени. На глазах читателя камень превращается в морскую нимфу, Галатею, совершенное живое существо:

В заботе сладостно-туманной  
Не час, не день, не год уйдет,  
А с предугаданной, с желанной  
Покров последний не падет,

Покуда, страсть уразумея  
Под лаской вкрадчивой резца,  
Ответным взором Галатея  
Не увлечет желаньем рдея,  
К победе неги мудреца [Баратынский, 1951, с. 302].

Последняя подборка «Антологических стихотворений» (1840) Баратынского включает в себя две пьесы, «Мудрецу» и «Все мысль да мысль!..». По мнению Кибальника, поздняя антологическая поэзия Баратынского «затронута влиянием философского скептицизма. Слабость человеческого разума перед загадкой бытия («Старательно мы наблюдаем свет»), невозможность покоя в земной жизни («Мудрецу»), драматизм положения писателя как невольника мысли («Все мысль да мысль») – все эти темы, решенные поэтично и неожиданно, поднимают антологическую поэзию Баратынского на небывалую высоту философской поэзии» [подр. см.: Кибальник, 1990, с. 99, 102]. Действительно, в этих стихотворениях Баратынский предстает перед читателями уже как не просто поэт, а поэт-философ. С одной стороны, художнику слова не дано достичь покоя,



в современной литературе, он сформировался в пушкинскую эпоху, когда сложились особые предпосылки для того, чтобы заново увидеть античное наследие – и рассмотреть в нём то, чего сама античность в себе увидеть не могла. Появившись в самом начале неканонической эпохи в русской поэзии, жанр антологической миниатюры дошёл до наших дней, не утратив своей свежести и востребованности» [Козлов, 2010, с.109]. «Ведь жанр этот стремился постичь античный мир не по контрасту с современной эпохой, а изнутри, из глубины его собственного историко-культурного контекста» [Грехнев, 1980, с. 84]. Возникает вопрос, какие именно произведения следует называть антологической лирикой? На этот вопрос дает ответ Кибальник С.А., разделяя антологическую лирику на две группы, а именно, антологическую миниатюру, а также формы, заимствованные из античных источников, то есть эпиграмматическую поэзию. «Собственные формы Греческой Антологии, будучи выдержаны в стихотворениях новейших поэтов, накладывали на них точно такой же отпечаток. Так, гекзаметрическая (т.е. писанная элегическим дистихом) эпиграмма русских поэтов, также иногда сосредоточенная на внутренней сфере, как правило отличалась тем не менее более объективным характером (например, пушкинский «Труд»), а чаще всего была и вовсе эпической. В этом одно из главных внутренних различий между двумя основными разновидностями антологического жанра в русской поэзии» [Кибальник, 1990, с. 105]. Вследствие этого мы вправе говорить о двух группах антологической лирики, а именно, антологическом роде как таковом, выражающемся в жанровой форме антологической миниатюры, а также об антологической лирике, формы которой непосредственно заимствованы из античной поэзии.

### **Глава третья.**

## **ЩЕРБИНА Н.Ф. – ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ТРАДИЦИЙ АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ**

### **3.1. Становление Щербины как поэта, предпосылки возникновения его философско-эстетических взглядов**

Во второй трети XIX века антологическая лирика в России продолжает развиваться, вырастая из-под художественного пера таких поэтов, как Майков А.Н., Фет А.А., Мей Л.А. и других. В плеяде поэтов, обратившихся к античным ценностям во второй трети XIX века, особую, наиболее значимую роль играет творчество такого малоизвестного, но талантливого поэта **Щербины Николая Федоровича** (1821 – 1869). Большой интерес исследователей вызывают к себе биографические сведения, содержащие в себе информацию о становлении Щербины как поэта, сформировавшие основу его философско-эстетических взглядов.

Николай Щербина происходит, со стороны отца, из дворян Харьковской губернии, а со стороны матери – из дворян Войска Донского. Поэт родился 2 декабря 1821 года в Грузко-Еланинском поместье своей матери (Миусского округа) в земле Войска Донского, находящемся в шестидесяти верстах от Таганрога. С восьмилетнего возраста Щербина начал постоянно жить с родителями в Таганроге и обучаться в училище и гимназии. В Таганроге началась поэтическая деятельность Щербины: «здесь родилась и окрепла его любовь «ко всему греческому», которую он пронес через всю жизнь. Для этого было немало причин. Мальчик рос в окружении греков, предки которых покинули свою родину, спасаясь от притеснений турецких завоевателей. Греческой эмигранткой была бабушка поэта, обосновавшаяся в Таганроге в царствование Екатерины II. Это обстоятельство, конечно, сыграло большую роль в формировании грекофильских настроений Щербины, считавшего себя связанным с любимой Элладой и духовно, и кровно» [Гликман, 1970, с. 6]. Интерес представляет тот факт, что, по признанию самого поэта, «все служанки из малороссиянок говорили по-гречески и пели греческие песни» [подр. см.: Гликман, 1970, с. 7]. Савченко Т.В. отмечает, что уже в десятилетнем возрасте Щербина «читал «Илиаду» Гомера в подлиннике» [Савченко, 1996, с. 431]. О любви ко всему

греческому, сформированной в ранние годы, свидетельствуют строки из стихотворения самого Щербины «Воспоминание» (1853):

Всё, что меня с младенчества пленяло,  
В чем видел я родство с моей душой,  
Где сердце после бурь житейских отдыхало, –  
О Греция, всё связано с тобой! [Щербина, 1970, с. 97].

«Большое впечатление на Щербину производили песни о подвигах клефтов – бесстрашных героев свободы, сражавшихся с турецкими пашами и беями. По-особому воспринимались рассказы о недавних событиях, связанных с греческим национально-освободительным движением, вспыхнувшим в 1821 году. И не случайно одним из первых произведений Щербины, опубликованных в печати, было стихотворение «Клефты» [Гликман, 1970, с. 7]. Впоследствии увлечение освободительными идеями сыграет большую роль в формировании философско-политических взглядов Щербины и найдет прямое отражение в его гражданской лирике и косвенно в сатирических произведениях.

К первым пробам пера Щербины относятся такие произведения как поэма «Сафо», написанная в тринадцатилетнем возрасте (впоследствии уничтоженная). Однако позже, в 1852 году, поэт создаст одноименное стихотворное произведение «Сапфо». В его архиве сохранились две юношеские незрелые драмы «в духе неистового романтизма – «Осада Ипсары» и «Ксанфо», посвященные современной Греции» [подр. см.: Гликман, 1970, с. 7]. Таким образом, греческие стихотворения Щербины, принесшие ему известность, были «вызваны к жизни неподдельным и горячим увлечением греческой темой, истолкованной широко и разнообразно, вне узких границ антологического жанра» [Гликман, 1970, с. 7].

Некоторые черты характера Щербины находят отражение в его поэтическом творчестве. «Романтическая мечтательность сочеталась в характере юного Щербины с острым чувством юмора и иронией, с умением подмечать смешные стороны в окружающих людях. Эти свойства с

возрастающей силой дадут себе знать в сатирическом творчестве поэта» [Гликман, 1970, с. 7]. Живой иллюстрацией иронического характера Щербины служит один факт из его гимназической жизни, а именно прозвище будущего поэта, «Архилох-насмешник». «По-видимому, он гордился этим лестным прозвищем и, стремясь оправдать его, написал в гимназические годы не дошедшую до нас «комедию из русской жизни»» [Подр. см.: Гликман, 1970, с. 7].

В возрасте шестнадцати лет Щербина пробовал поступить в Московский университет, однако не приняли. «Не совсем ясно, почему умного, начитанного, наделенного бесспорным литературным дарованием юношу в университет не приняли. Известно, что по приезде в Москву, он близко познакомился с писателем А.Ф. Вельтманом и этнографом В.В. Пассеком (университетским товарищем А.И. Герцена). Оба они отнеслись к провинциалу из Таганрога с большой симпатией, почувствовав, вероятно, его незаурядность» [Гликман, 1970, с. 7, 8]. Примечательно, что «этот первый период московской жизни оставил приятный след в душе Щербины» [Гликман, 1970, с. 8].

Однако драматические перипетии коснутся и жизни Щербины, как многих других поэтов, обладающих чувствительной и открытой к миру душой. «Осенью 1839 года Щербина переселился в Харьков. В это время материальные дела его родителей пришли в крайний упадок, и молодой дворянин, сын помещика, был обречен на полунищенское существование домашнего репетитора» [Гликман, 1970, с. 8]. В Харькове Щербина прожил «около десяти трудных лет. Его молодость была омрачена беспросветной нуждой, горечью отвергнутой любви и обманутых надежд, унижениями и оскорблениями, связанными с бедностью и неустроенностью. Эти испытания не сломили Щербину, но не прошли бесследно; они наложили печать на его характер – недоверчиво-мнительный, скрытный, желчный и легко ранимый. Все пережитое им в ранние годы обострило его чуткость не только к

человеческому горю, но и к человеческому счастью, ставшему предметом его «Греческих стихотворений»» [Гликман, 1970, с. 10].

Харьковское десятилетие (1839 – 1849) было для Щербины и жестокой школой жизни, и периодом интенсивного духовного роста. За это время он сложился как поэт и как личность с определенными общественными и эстетическими взглядами. Им были созданы произведения в антологическом роде, в жанре гражданской лирики и первые опыты в области сатиры. Эти три линии появлялись не в порядке последовательности, как принято считать, а возникли одновременно, образуя известное единство, в котором доминировала, однако, греческая тема. К ней Щербина пристрастился еще с детских лет; она прошла красной нитью через все его творчество сороковых и первой половины пятидесятых годов. При жизни Щербина выпускает в печать три сборника, вмещающих в себя антологические стихотворения: первый, под названием «Греческие стихотворения», в 1849 году, второй, «Новые греческие стихотворения», в 1851 году, третий в 1857. Уже первый сборник, вышедший в печать после переезда Щербины в Одессу в 1849 году приносит поэту настоящий и громкий успех. «Весь тираж сборника был быстро раскуплен. К Щербине пришла широкая известность» [Гликман, 1970, с. 30]. Дружинин А.В. предлагает следующую классификацию антологических стихотворений Щербины, входящих в сборник «Греческих стихотворений»: «стихотворения переводные, стихотворения антологические и стихотворения самостоятельные, хотя и внушенные греческою жизнью» [Дружинин, 1988, с. 38]. Следует отметить, что данная классификация, предложенная Дружининым, является условной и субъективной, поскольку все вышеперечисленные разновидности стихотворений следует относить к антологической лирике.

Следует отметить, что античные ценности Щербина воспринимал «под несомненным влиянием Винкельмана, Гете, Шиллера и Белинского» [Гликман, 1970, с. 11]. Большое влияние оказали на Щербину статьи Белинского, в которых поэт нашел увлекшую его концепцию античности.

«Греческая античность представлялась Щербине идеальным царством красоты и гармонии, в котором красота тождественна истине, а гармония выражена в цельности и гармоническом единстве человека. Непревзойденные эстетические ценности, созданные в этом царстве, обусловлены духом свободы и гуманности, вследствие чего они непреходящи и вечны» [Гликман, 1970, с. 12].

### **3.2. Воплощение философско-эстетического идеала красоты в антологической лирике Щербины**

Все антологические стихотворения Щербины объединены единым содержательным внутренним планом, в котором в различных тематических направлениях, в частности, в различных символических образах с помощью разнообразных средств реализуется философско-эстетический идеал красоты. В одном из своих стихотворений, «Волосы Береники» (1853), Щербина сама провозглашает себя поэтом красоты:

Я на лоне мирной страсти,  
Мысли сердца полон я;  
Красоте в объятья;  
Красоте в объятья власти  
Отдана душа моя.

Вижу яркий образ всюду  
И прекрасные черты...  
Я всегда поэтом буду  
И любви, и красоты! [Щербина, 1970, с. 79].

Категория красоты как наивысшей ценности жизни воплощается в нескольких образно-художественных сложных многоуровневых системах, направленных на познание природы, искусства, а также любви, тесно связанных друг с другом, взаимодополняющих, нередко соединяющихся в едином текстуальном полотне. Три тематических направления в лирике Щербины, объединенные идеалом красоты, выделяет Гликман: «Красота воплощена в природе и в произведениях искусства. Она также персонифицируется в образе женщины, выступающей в фольклорной маске «пастушки», «вакханки», «нимфы»» [Гликман, 1970, с. 14].

### 3.2.1. Природа как источник духовной и физической гармонии

Природа в антологических стихотворениях Щербины являет собой не только пейзажные зарисовки, являющимися прекрасным фоном, в оправу которого помещен лирический герой для высшего блаженства и наслаждения как, например, в стихотворении «Весенняя песня» (1850):

Всё, сокрытое в недрах творенья,  
Всё душе отвечает на зов:  
Из земли возникают растенья,  
Пробуждаются струны певцов... [Щербина, 1970, с. 75].

В стихотворениях Щербины происходит слияние человека с природой, дарующее лирическому герою ощущение блаженства. Так, в стихотворении «Невольная вера» (1844), природа очаровывает человека, даруя ему свободу и веру:

Здесь отрадно воскресло былое,  
Осенила меня благодать...  
Здесь меня обнимает природа,  
И все тихо, покойно кругом...  
Только слышишь: «Свобода, свобода!» –  
Пролепечет листок с ветерком [Щербина, 1970, с. 82].

В этом проявляется своеобразное наивное видение мира человеком, однако этот наивный элемент постижения природы осознан лирическим «я» поэта: «*Я всему здесь поверить готов!*» [Щербина, 1970, с. 83].

Гликман подчеркивает стремление Щербины «философски осмыслить вечную тему природы с позиций пантеизма» [Гликман, 1970, с. 25]. Действительно, во многих своих лирических произведениях поэт словесно рисует мир природы, наполняя ее различными мифическими существами, которые заключают в себе ту или иную мысль, идею, воплощают какое-либо чувство или состояние. Так, например, в стихотворении «Волосы Береники» (1853) окружающий мир полон загадок, обладает таинственной душой, населенной разумными существами. В мифопоэтическом мире, куда Щербина помещает своего лирического героя, оживают созвездия:

Блещут новые светила  
Краше всех светил ночных:

Их Киприда поместила  
В хор созвездий золотых.

Превратили в звезды боги  
Прядь волос земной жены;  
Новым блеском их чертоги  
В небесах озарены.

То любовь супруги страстной  
Там бессмертием горит  
И с эфира ночью ясной  
Нам о страсти говорит... [Щербина, 1970, с. 78].

Согласно древнегреческому преданию, «Береника, жена Птолемея-Эвергета, отправившегося в Азию для завоеваний, дала обет богам отрезать свои волосы им в жертву, если муж возвратится победителем, что и исполнилось. Волосы были положены в храме Венеры-Зефириты; но жрецы сказали, что они ночью исчезли из храма, и Конон, знаменитый александрийский астроном, вероятно по наущению жрецов, объявил, что открытое им в это время новое созвездие – волосы Береники, превращенные богами в звезды, подобно венку Ариадны» [Щербина, 1970, с. 78].

В стихотворении «Деревня» (1847) душевные ощущения лирического героя также находят свое воплощение в конкретных образах, персонифицируются:

Будто младенец, прильнул я к широкому лону природы,  
С нею живу, ее тайным веленьям послушный:  
Музам я утро свое посвящаю, вставая с Аврой;  
Знойного полдня часы провожу под наметом  
Темнопрохладных дерев, и на ложе забывчивой неги  
Сладко дремлю я, вкусивши здоровых и сытных  
Блюд деревенских, облитых крепительной влагою Вакха.  
Ночью я весь отдаюсь Афродите-богине:  
Полною чашей восторги любви испиваю во мраке  
[Щербина, 1970, с. 84].

Лирическому герою, словно маленькому ребенку, даровано счастье наслаждаться всеми проявлениями жизни в полной мере. Ощущения, получаемые от внешних проявлений окружающего мира, синкретичны в своей основе, зрительное восприятие соединяется с тактильным, осязательным, поэтому деревья видятся лирическому герою как

«темнопрохладные». Такое восприятие мира характерно как для ребенка, так и для древнего грека, видящего в природе разумное существо. Дружинин говорит о том «детском, простодушном элементе», который лежал в основе познания мира древних греков. Однако в тоже время такое стремление достичь полной гармонии с самим собой и с внешним миром, по мысли Дружинина, не дано сознанию человека современной эпохи, не смотря на стремление к такому видению мира: «Тем не менее сознательное влечение к древнему миру, восторженная симпатия к его остаткам, понятно и трогательно. Оно обильно своего рода поэзию, – не той поэзию, которая ключом кипит в сердце осмнадцатилетнего юноши, но тою, которая теплится ровным пламенем в груди человека, изведавшего жизнь с ее горем и радостью» [Дружинин, 1988, с. 31]. Действительно, если древние греки видели мир с позиций пантеизма, то лирический герой стихотворений Щербины наполняет ее духовным содержанием, порой соединяя пантеистический взгляд на мир с христианским видением мира. Об этом свидетельствует соединение имени Зевса с традиционным каноническим обращением к богу в молитвах в стихотворении «Герой» (1846):

И жаждал иной я свободы,  
И жаждал иного венца  
В объятиях бурной природы,  
На лоне Зевеса-отца... [Щербина, 1970, с. 77].

Такое наполнение окружающей природы присутствием незримого бога уже встречалось в антологической лирике предшественников Щербины. Например, в стихотворении Жуковского «Любовь» (1828):

На воле природы,  
На луге душистом,  
В цветущей долине,  
И в пышном чертоге,  
И в звездном блистанье  
Безмолвныя ночи –  
Дышу лишь тобою.  
Глубокую сладость,  
Глубокое пламя  
В меня ты вливаешь;  
В весне животворной,  
В цветах благовонных

Меня ты объемлешь  
Спокойствием неба,  
Святая любовь! [Жуковский, 1980, с. 304].

Как и Жуковский, Щербина одухотворяет природу, однако гармонично соединяя образ мифологический с христианским, что усиливает смысловую нагрузку художественного образа Зевса, с одной стороны, как бога, наделенными человеческими чувствами и даже слабостями, с другой, делает его более недоступным, растворившемся в природе, соединяющим в себе мощь и сострадание:

В объятиях бурной природы,  
На лоне Зевеса-отца... [Щербина, 1970, с. 77].

Такой откровенный, намеренный сплав христианских мотивов с пантеистическим видением мира делает Щербину новатором в этой области.

«Щербина переносит своего героя и предмет его страсти на пасторальный пейзаж, освещенный ярким полуденным солнцем или залитый лунным светом. Этот цветущий пейзаж «озвучивается» пением птиц и журчанием ручья» [Гликман, 1970, с. 14]. Лирический герой находит спасение, свободу, от суетного мира цивилизации на лоне природы, покой, похожий на саму смерть:

Лежу я на поле широком  
В венке из цветов полевых,  
Забытый завистливым роком  
И злобой сограждан моих...

Как сладко на перси природы  
Приникнуть усталой главой!  
Здесь царствует гений свободы,  
Сюда приютился покой... [Щербина, 1970, 77].

Природа в антологической лирике Щербины – это не только отдых, блаженство, спокойствие, это и тихий мирный труд простого сельского человека, живущего в душевной согласии с природой (здесь уместно вспомнить стихотворение Пушкина А.С. «Приметы», в котором описывается жизнь человека, живущего своим ежедневным трудом):

Вот пчелы роятся над тмином,  
Корзины плетут пастухи,  
Белеют сада по долинам,

И пахарь поет у сохи [Щербина, 1970, 77].

Кроме того, природа дарует лирическому герою наивысшее счастье – забвение:

Мне слышится песнь Теокрита  
Сквозь грезы спокойного сна...  
Здесь прошлая жизнь позабыта,  
Здесь жизнь настоящим полна [Щербина, 1970, 77].

Однако на смену пасторальной, идиллической зарисовке, соединяющей природу и человека, приходят элегические раздумья. Буре страстей подвержена и природа, и душа человека:

И грозные тучи носились,  
И буря ревела в горах,  
И гибкою тростью клонились  
Столетние дубы во прах... [Щербина, 1970, 77].

Существование человека не прочно в этом мире, даже если крепкие дубы становятся во время бури подобны трости. Человек новой эпохи слаб и перед стихией природы, и перед волнениями собственной души, в то время как в мире античности человек ощущал себя как дитя природы, защищенное ее сенью. О различном восприятии окружающего мира древнего грека и человека современного рассуждает Дружинин А.В.: «греки любили природу и понимали ее, в их поэтах нетрудно отыскать гимны подобного рода, не один грек думал о том, что он счастлив, потому что живет; но все эти чувства проявлялись в сыне Эллады почти бессознательно, как проявляются они в дитяти, играющем на солнце, в птице, поющей среди только что распускающейся зелени. В их поклонении природе слышится резвый голос простодушного дитяти; в нашем гимне звучит отрадный вздох человека, отшатнувшегося от мучительных бурь света и с восторгом простирающего усталые руки к вечно юной богине» [Дружинин, 1988, с. 40].

Человек нового времени бунтует, стремится выйти из-под опеки того, что его породило:

И жаждал иной я свободы,  
И жаждал иного венца  
В объятиях бурной природы,  
На лоне Зевеса-отца... [Щербина, 1970, с. 77].

В этом противоречии заключен спор, между собственно античным миром и миром современным для поэта. По мысли Белинского, если поэт «в греческое содержание внес какой-то оттенок новейшего мирозерцания», «это еще более возвышает цену его произведений в древнем роде». Неслучайно Щербина берет эпитафией к своим антологическим стихотворениям слова Андре Шенье: «Будем творить современные стихи в античном духе».

В стихотворении «Уединение», написанном в 1842 году, лирический герой так же, как и в стихотворении «Герой», находит покой на лоне природы, однако, мотив «истерзанного сердца» здесь еще только находит слабое выражение в последней строфе:

Я здесь веду спокойный разговор  
С природой мирною, певцу весны внимая.  
И жаждет звуками и ветерком дохнуть  
Пафосским пламенем истерзанная грудь... [Щербина, 1970, с. 100].

В этом стихотворении находит свое выражение тема покоя, не раз возникающая в антологических стихотворениях Щербины. Здесь покой воплощается в художественных образах песен соловья, лебедей, неспешных волнах ручья:

Струями звонкими по роще разливаясь,  
Мой слух лелеяли напевы соловья;  
Проснулась лебедей прибрежная семья:  
Она внимала им, задумчиво плескаясь  
В немых волнах уснувшего ручья [Щербина, 1970, с. 100].

Здесь природа словно остановилась, заснула, замерла на какой-то миг, а, быть может, на всю вечность. С темой душевного покоя в лирике Щербины связана тема остановившегося мгновения. Среди таких стихотворений можно выделить «Миг» (1846), а также «Наши очи малы» (1848), в которых особенно ярко проявляется философская направленность лирики Щербины. Жизнь человека подобна единому мигу:

Счастливы мы, что живем, что родились, друзья-человеки!..  
Горе нежившим и горе отжившим!  
[Щербина, 1970, с. 94].

Счастье мгновенья заключается в полном единстве, в подлинной гармонии жизни человека с жизнью природы:

Небо с землей и с душой человека дышало одно  
Сладкой гармонией, будто бы звучною грудью одною...  
[Щербина, 1970, с. 94]

При этом видение человеком мира природы весьма субъективно:

Чудный был вечер весенний. Уж солнце в волнах потонуло,  
Искрились тихие волны, и запад в последнем сияньи  
Медленно гаснул над ними, и Геспер уже теплился ярко.  
Робкой стопой среброногая дева Селена из тучки  
В темно-лазурное поле небес выходила  
[Щербина, 1970, с. 94].

Вся окружающая природа таинственно волшебна, словно лирический герой помещен в сказочный мир, обвораживающий, обволакивающий тихим сиянием. Об этом свидетельствует ряд текстуальных синонимов: «искрились», «сияньи», «среброногая». Читатель вместе с лирическим героем словно проваливается во времени и оказывается ближе к античному миру, к постижению его основ. Но полное погружение в беспредельность оказывается не подвластным смертному человеку, таким образом реализуется тема смерти в стихотворении «Наши очи малы». Лирический герой остается лишь отражением этого огромного, бесконечного мира, вмещающая его в себя. Время не подвластно воле человеческого сознания:

Наши очи малы,  
Велика природа;  
Их погасит время,  
Но она бессмертна.

Наши очи малы,  
Но безбрежность мира  
Меряют собою  
И в себя вмещают.

Наша жизнь лишь только  
Вечности мгновенье, –  
Мы ж порой в мгновенье  
Проживаем вечность... [Щербина, 1970, с. 157].

Такая попытка масштабно осмыслить мир, подняться над временем и пространством, найти общие грани у человеческой души с миром природы не была в антологической лирике нововведением. Здесь мы находим некоторую

связь поэзии Щербины с философским осмыслением мира в стихотворениях Баратынского Е.

Философские взгляды поэта находят свое воплощение в лирике: «Щербина был увлечен идеей, коренящейся в натурфилософии Шеллинга, утверждающей общность природы и сознания. Эта идея легла в основу целого ряда стихотворений, впоследствии объединенных в цикл «Песни о природе»» [Гликман, 1970, с. 26]. В данный цикл вошли такие стихотворения, как «Предсмертное чувство» (1843, 1844), «Болезни» (1845), «Сердцу» (1846), «Когда в высокие минуты бытия...» (1848), «Свидание с морем» (1848), «Природа» (1846, 1851), «Узник» (1851), «Голоса ночи» (1854), «Весенний гимн» (1851), «Природе» (1854) и другие.

Будучи родственна душе человека, природа способна лечить ее. Так, в стихотворении «Природа» душа лирического героя полна оптимистического пафоса, находя в природе свое продолжение, начало, исток и исцеление:

Тогда я познаю глубоко,  
Что плоть я от плоти ее,  
Что я не живу одиноко,  
И вся она лоно мое... [Щербина, 1970, с. 136].

Или: Пред блещущим ликом природы  
Всё мрачное духа – далёко,  
Всё ясно, как тихие воды,  
Кристалльные воды потока;

И ложны пред нею страданья,  
Болезнен путь жизни людей...  
Рассейся ж, о мрак отрицанья,  
В душе обновленной моей! [Щербина, 1970, с. 137].

Лирический герой внимателен к каждому штриху, каждой детали, окружающего мира:

Кудри деревьев расцветают  
Роскошью белых цветков,  
Пчелы над ними летают  
В желтой пыли лепестков.  
Чашей серебристой – лилия,  
Жук изумрудом блестит;  
Сеть паутины, белея,  
В зелени темной висит [Щербина, 1970, с. 172].

Еще одной ипостасью природы является ипостась исповедальная, лишь природе лирический герой в стихотворении «Болезни» раскрывает в полной мере свою душу, свою боль:

Все тайны я как внутренний недуг,  
Хочу тебе поведать, милый друг,  
    Природе их раскрыть,  
Затем что тайн и болей нет у ней:  
Те тайны – гной от язв души моей, –  
    Мне должно их целить... [Щербина, 1970, с. 161].

Если в лирике античных поэтов и звучала тема смерти, то лирический герой обязательно находил утешение в искренней вере в загробную жизнь в царстве Аида, и колорит стихотворения в целом был светлый. В стихотворениях Щербины в душе лирического героя появляются темные мысли: «*И мрачный лес всё мрачное зовёт...*» [Щербина, 1970, с. 161]. В покое видится смерть, перед которой становятся бессильны все бури и страсти, сердце наполняется «тревожным горем»:

Что ж ты завидуешь, сердце, покою?  
Смерть под цветами в покое таится, –  
Жизни дыханье с тобой, за тобою  
Пламенем пышет и бурею мчится... [Щербина, 1970, с. 161].

Щербина использует прием контрастного противопоставления художественных образов цветов, символизирующих красоту жизни, и смерть. Природа – это не только прекрасное лоно, защищающее человека, это и мировые законы, зачастую совсем равнодушные к стремлениям и желаниям души. Лирический герой испытывает острое чувство одиночества:

Но отчего на сердце тяжело  
И смутное желанье налегло  
    На молодую грудь?  
Но отчего я чувствую сильнее,  
Что я теперь не с милою моей,  
    Что одинок мой путь?... [Щербина, 1970, с. 161].

Таким восприятие мира не могло быть у древнего грека, ощущающего полную гармонию с окружающим миром. Наивысшей кульминации разлада героя с самим собой и с окружающим миром достигает состояние лирического героя в стихотворении «Узник», который не просто не чувствует

единства с природой, он оторван от нее, одинок, словно сломлен натиском жизни:

Черные стены суровой темницы  
Сырость одеда, покрыли мокрицы;  
Падают едкие капли со свода...  
А за стеною ликует природа.

Куча соломы лежит подо мною;  
Червь ее точит. Дрожащей рукою  
Сбросил я жабу с нее... а из башни  
Видны и небо, и горы, и пашни [Щербина, 1970, с. 156].

«В стихотворениях Щербины были услышаны новые ноты, скорбные и надтреснутые, напоминающие порою вопль; в них увидели новые краски, терпкие и режущие глаз. Все это было порождено новым десятилетием, тяжелые шаги которого гулко отзывались в душе и поэта, и читателя» [Гликман, 1970, с. 19]. Возникает ощущение какой-то тотальной безысходности, безнадежности, в которую погружается человек:

Вырвался с кровью из груди холодной  
Вопль, замиравший неслышно, бесплодно;  
Глухо оковы мои загремели...  
А за стеною малиновки пели... [Щербина, 1970, с. 156].

Такое состояние хуже смерти. Лирический герой грезит о природе, жажда вернуться к прекрасному, далекому, усиливается повтором в конце последней строфы четвертого стиха:

Вот когда смерти впервые хочу я,  
Мыслью далёко отсюда лечу я:  
Вижу себя на коне и на поле,  
Чую себя я на воле, на воле... [Щербина, 1970, с. 156].

Природа выступает здесь как контекстуальный синоним понятия свободы, во имя достижения которой лирический герой предпочтет смерть. Эмоциональное состояние души усиливается использованием автором приема синтаксического параллелизма. Внутренний монолог героя становится подобен заговору:

Чайки кружатся над морем стадами,  
Плавно летают орлы над скалами,  
Здесь, на раздольи и в эти мгновенья,  
Как бы я умер в пылу испугленья!

Вашей мне жизни уж больше не надо:  
В смерти своя есть и жизнь, и отрада –  
В лоне природы, в борьбе и в волненьях,  
В страстных, вакхических мира стремленьях  
[Щербина, 1970, с. 156].

В последней строфе косвенно, не прямо выражена мысль о победе, точнее способности вырваться из замкнутого круга. Такое ощущение для читателей автору удастся создать посредством использования определенной интонации, однородных членах предложения, являющихся контекстуальными синонимами, а также самим смыслом, заключенным в последней строфе.

В другом стихотворении «Свидание с морем» поэт использует символический образ моря, традиционный как для русской литературы, так и для европейской. В нашем восприятии уже сложился образ моря как бушующей природной стихии, неподвластной человеку: «*Вечно шумное море*» [Щербина, 1970, с. 170]. Море может символизировать также и саму жизнь, прихотливую судьбу:

Под твоею громадною властью  
Я взлелеян, повит и вскормлен;  
Я в час бури взволнован был страстью,  
Был покоем твоим усыплен;  
Прояснялся я робкой душою  
Перед ясной твоей тишиной,  
И склонялся во прах пред тобою,  
Когда спорило шумно с грозой... [Щербина, 1970, с. 170].

Море и здесь, в поэтическом мире Щербины, является символом жизни, стихийной природы, имеющей власть над судьбой человека. Однако здесь же возникает мотив взросления, возмужания человека, а также мотив возвращения к истокам. Человека возвращается к природной стихии. Стихия остается все той же, какой была с начала времен жизни людей на земле. Человек же приобрел разум, «повзрослел душой», стал представителем мира цивилизованного, способным побеждать не только стихию, но и собственные пороки:

И вот свиданье настало:  
На твоём берегу я стою,  
И что прежде меня волновало,

Не нисходит на душу мою,  
И себя пред тобой не узнал я...  
Я велик и могуч, я – иной,  
Но все тем же тебя увидал я.  
Ты все то же, я вырос душой,  
Ты все то ж, как в начале созданья,  
Когда первый ты видело век  
И младенцем без мысли и знанья  
Поражен был тобой человек...

Я смеюся над мощью твоею,  
Я стопами топчу твою грудь,  
И железной рукою моею  
К тебе в сердце прорезал я путь.  
Ты в борьбе вековой отступило  
Перед зреющей мыслью моей, –  
Так, и ложь, и безумная сила  
Ей уступят, склонясь перед ней [Щербина, 1970, с.170, 171].

В другом стихотворении «Природе», написанном в 1854 году, то есть через несколько лет после стихотворения «Свидание с морем», поэт высказывает уже совершенно иные мысли, по сути своей более близкие к поэзии древних греков. Природа покоряет человека своей любовью, чарует его своей красотой. Лирический герой обретает вновь покой и наслаждение жизнью, не звучат больше нотки разлада с самим собой:

Чужда нам власть, – и только между нами  
Невольню цепь любви проведена:  
Несусь к тебе я страстными мечтами,  
А ты ко мне отзвучьями полна [Щербина, 1970, с. 173].

Или: Моей душе и чувству непонятно,  
Что человек – властитель над тобой...  
Нет! надо всем царишь ты всеобъятно  
Чарующей своею красотой [Щербина, 1970, с. 173].

Природа здесь воплощена в образе прекрасной женщины, которому принадлежит сердце лирического героя:

Я не скажу, природа, пред тобою,  
Что духом я, как мощью одарен:  
Ты женщина, – сильна ты надо мною,  
И сердцем я покорен и влюблен!.. [Щербина, 1970, с. 173].

Любовь к природе уподобляется любви к женщине, что позволяет нам говорить о тесной взаимосвязи темы природы с темой любви.

Тема природы также связана и с темой искусства. Щербина наделяет своего лирического героя способностью творить, делает его человеком, тонко чувствующим мир, наделенным поэтическим воображением художника:

И в груди так легко и отрадно!..  
Бесконечно хотел бы я ждать,  
И, весной, упиваяся жадно,  
Я хотел бы лишь петь и любить! [Щербина, 1970, с. 75].

По мысли Гликмана, лирическому герою стихотворений Щербины «свойственны цельность, непосредственность, избыток сил. Любовь к жизни гармонически сочетается в нем с любовью к искусству» [Гликман, 1970, с. 15].

### **3.2.2. Пластическое искусство поэтической мысли в лирике Щербины**

Тема искусства в полной мере раскрывает читателям художественно-эстетический идеал красоты в антологической лирике Щербины. Искусство теснейшим образом связано с темой природы. Здесь следует вспомнить основной принцип, на котором основывается идеал античного искусства, а именно принцип подражания природе. Главным критерием мастерства в античном мире являлось сходство произведений искусства с действительностью (такой принцип соблюдался и в архитектуре, и в живописи). Кроме того, этот принцип находит свою реализацию и в словесном искусстве, также как и принцип калокагатии, то есть гармонии физического и духовного. С этим связано использование в словесном искусстве такого приема, как экфрасис. Русские предшественники Щербины неоднократно использовали этот прием в антологической лирике. Стихотворения, построенные по принципу экфрасиса, мы можем встретить в антологической лирике Державина, Пушкина. Щербина также обращается в своих антологических стихотворениях к элементам экфрасиса, то есть описанию произведений искусства. Неоднократно сам человек в лирике Щербины становится подобен произведению искусства, поэтому мы вправе говорить о том, что такую лирику можно отнести к дескриптивной лирике.

Кибальник разделяет в поэзии Щербины пластическое и музыкальное начала, первое из которых является объективным, а второе субъективным: «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» [Кибальник, 1990, с. 250].

В лирике Щербины есть ряд стихотворений, в которых пульсация жизни незаметно перевоплощается в мраморное изваяние. Так что же такое мрамор в художественном восприятии Щербины? Холодная материя или воплощение идеала красоты?

К стихотворениям, в которых воплощена и прямо и косвенно идея искусства, относятся такие стихотворения Щербины, как «Свиданье» (1844), «Детская игра» (1846), «Эллада» (1846), «Гермес-привратник» (1846), «Статуе Елены» (1846), «Купанье» (1847), «Осенняя элегия» (1851), «Ложе из лилий и роз приготовил тебе я» (1851), «Дифирамбы» (1850, 1852), «Венки» (1852), «Воспоминание» (1853) и другие.

Пластическое искусство поэтической мысли в лирике Щербины теснейшим образом связано с темой остановившегося мгновения, переходящего в вечность. Очевидно, ориентируясь на стихотворение «Царскосельская статуя», Щербина использует в двух своих антологических стихотворениях, «Свиданье» и «Купанье», мотив чудесного перевоплощения живого существа, женщины, в статую. Здесь Щербина также как и Пушкин в «Царскосельской статуе» работает в жанре «экфрастической эпиграммы», согласно жанровому определению Кибальника. Грехнев определяет жанровую специфику стихотворений такого типа как «антологические миниатюры». Вспомним слова из стихотворения Пушкина «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  
[Пушкин, 1969, с. 331].

Теперь следует обратиться к поэтическому тексту стихотворений Щербины. В антологической миниатюре «Свидание» найдем следующие строки:

Страстное просил я бессмертных богов олимпийских  
Дать мне минуту, одну лишь минуту свиданья  
С чудно-прекрасною смертною девою. Настало  
Это мгновенье. Увидев ее, у бессмертных  
Начал просить я, чтоб миг вожделенный свиданью  
В вечность продлили они. Красоту моей милой  
Я созерцал и, как Тантал, всё жаждал и жаждал,  
В очи ей глядя, лобзая, томяся и плача,  
В очи глядеть ей, любзая и томится и плакать...  
[Щербина, 1970, с. 101].

Стихотворение «Купанье» представляет собой своеобразную вариацию на данную тему остановившегося мгновения:

Вечером ясным она у потока стояла,  
Моя прозрачные ножки в влаге жемчужной;  
Струйка воды их с любовью собой обивала,  
Тихо шипела и брызгала пеной воздушной...  
Кто б любовался красавицей этой порою,  
Как над потоком она, будто лотос, склонилась,  
Змейкою стан изогнула, и белой ногою  
Стала на черный обрывистый камень, и мылась,  
Грудь наклонивши над зыбью зеркальной потока;  
Кто б посмотрел на нее, облитую лучами,  
Или увидел, как страстно, привольно, широко  
Прядали на грудь ей толпами  
И, как мрамор кристалл, разбивались, бледнея, –  
Тот пожелал бы, клянусь я, чтоб в это мгновенье  
В мрамор она превратилась, как мать – Ниобея,  
Вечно б здесь мылась грядущим векам в наслажденье  
[Щербина, 1970, с. 84].

Грехнев В.А. в своем труде «Болдинская лирика А.С. Пушкина. 1830 год» в главе «Анфологические эпиграммы» подробно анализирует стихотворение Пушкина «Царскосельская статуя». Поскольку в основе всех трех стихотворений находим единый тематико-содержательный план, то, следовательно, целесообразно ориентироваться на выводы, сделанные Грехневым. Все три стихотворения объединены художественным образом женского существа, превращающегося в статую, камень по своей сути.

Движение замыкается в самом себе и словно замирает. Переход из одного состояния в другое осуществляется посредством поэтического слова, направленного на описание «скульптурного объекта», которому присущая «пластика поэтического слова, в изобразительной конкретности которого проступает лирическая экспрессия» [Грехнев, 1980, с. 92]. Если в стихотворении Пушкина «Царскосельская статуя» лирический образ девушки является и объектом для взора читателей, и субъектом действия, то в «Свидании» Щербины здесь мы видим только объект, воплощающий страдательное начало. Лирическое «я» является поэта непосредственным участником действия, субъектом, чудесное превращение живого существа в статую зависит здесь лишь от воли лирического героя, и в некоторой степени от согласия бессмертных. Однако финал остается открытым, читатель так и не понимает, было ли совершенно превращение, или перевоплощение существа в мрамор так и осталось желанием лирического героя:

Начал просить я, чтоб миг вожделенный свиданью  
В вечность продлили они. Красоту моей милой  
Я созерцал и, как Тантал, всё жаждал и жаждал,  
В очи ей глядя, лобзая, томяся и плача,  
В очи глядеть ей, любзая и томится и плакать...  
[Щербина, 1970, с. 101].

Однако автору все же удается выйти за пределы временных рамок в абсолютное, вечное пространство, посредством использования тех же художественных средств, что и Пушкин. Словесные повторы в различных комбинациях создают эффект ретардации, то есть замедления развития сюжетного действия: «*В очи ей глядя, лобзая, томяся и плача / В очи глядеть ей, любзая и томится и плакать...*» [Щербина, 1970, с. 101]. Повторение речевого ряда создает также «единую мелодическую тональность» стихотворения [Грехнев, 1980, с. 92]. Однако у Щербины содержательный план становится более широким, нежели у Пушкина, однако смысловой уровень за счет расширения содержательного становится менее масштабным, пропадает универсальность целостное единство поэтического образа. Идеал красоты здесь непосредственно связан с темой любви, которая

осмысливается как страдание. Об этом свидетельствует упоминание мифологического имени Тантала, пребывающего в состоянии вечного страдания жажды и голода. Таким образом, возникает ощущение недоступности, недостижимости идеала абсолютной красоты. Те же темы раскрываются и в стихотворении «Купанье». Состояние движения медленно переходит в состояние покоя, плоть становится мрамором. Об этом свидетельствуют такие поэтические слова-сигналы как «белой ногою», «черный обрывистый камень», «мрамор кристалл»:

Змейкою стан изогнула, и белой ногою  
Стала на черный обрывистый камень, и мылась,  
Грудь наклонивши над зыбью зеркальной потока;  
Кто б посмотрел на нее, облитуя лучами,  
Или увидел, как страстно, привольно, широко  
Прядали на грудь ей толпами  
И, как мрамор кристалл, разбивались, бледнея, –  
Тот пожелал бы, клянусь я, чтоб в это мгновенье  
В мрамор она превратилась, как мать – Ниобея,  
Вечно б здесь мылась грядущим векам в наслажденье  
[Щербина, 1970, с. 84].

Поэтическое пространство здесь также расширяется за счет упоминания о Ниобее, которая, согласно легенде, от горя превратилась в скалу. Определяя временной и пространственный переход из одного состояния в другое в стихотворении «Царскосельская статуя» Грехнев использует следующую формулу для описания такого переходного состояния: «Печаль жизненного мгновения, мимолетное, легкое чувство, не оставляющее следов в душе, перевоплотилось в «вечную печаль», во всеобъемлющую идеологически насыщенную эмоцию» [Грехнев, 1980, с. 93]. У Щербины на смену печали приходит состояние наслаждения, наслаждения прекрасным. Образ потока, воды в стихотворении «Купанье» также имеет символическое значение, как и в стихотворении «Царскосельская статуя»: «Образ потока, реки бытия, знаменующей вечное обновление и одновременно вечное постоянство неиссякающей жизненной стихии, – к этому символу не однажды прибегали античные философы, начиная с Гераклита» [Грехнев, 1980, с. 94].

Лирический герой ряда стихотворений чувствует прекрасное, воплощающееся не столько в словесном искусстве, сколько в архитектурном. В стихотворении «Венки» читатель видит признание лирического героя, заключающее, в себе с одной стороны, ощущение наслаждения красотой, а с другой, печаль, вызванную осознанием неспособности выразить свои чувства в скульптуре: «Я чувствовал тогда, что этот миг прекрасный / Лишь мрамор да резец способны передать» [Грехнев, 1980, с. 72]. Слова «мрамор», «скульптура» является словами-сигналами в ряде стихотворений Щербины:

Руки по мрамору тела скользят, красоты ощущая  
Гибкого стана и груди упругой и полной [Щербина, 1970, с. 84].

Или: Стою как раб пред дивным изваяньем [Щербина, 1970, с. 91].

Или: Светлым, правдивым художника взором окинь, афинянка  
Статую эту... [Щербина, 1970, с. ].

Или: Личики светлы у них и румяны, под туникой ножки  
Живо бегут, и, колеблясь зефиром, по мраморной шейке  
Черные кудри струятся; смеются уста их глазки  
[Щербина, 1970, с. 86].

Или: Пред тобою и мысли, и чувства  
Мне хотелось бы в мрамор облечь...  
Я ищу для созданий искусства  
Осязаемо-зримую речь... [Щербина, 1970, с. 122].

Такое видение поэтом красоты, заключенной в скульптуре, в мраморе, подобно видению прекрасного древними греками.

Гимном бессмертию, вечной жизни искусства звучит стихотворение «Эллада». С одной стороны, читатель видит печальную картину разрушенной временем красоты, испытывая при этом сильнейшее эмоциональное потрясение, с другой – она даже в своем ничтожестве остается великой. Боги не покинули землю, лирический герой чувствует их незримое присутствие. Он видит мир возвышенного искусства, поглощенного смертью, но подлинное искусство бессмертно. Материальный носитель искусства, сделанный руками человека, гибнет, в то время как вечные законы красоты, природные, естественные, остаются неизменны. В последней строфе звучат триумфальные нотки, прославляющие Природу, Искусство, Красоту:

И песнь ее носилась над могилой,  
Когда уже замолкнули уста;  
И всё вокруг собой животворила  
Усопшая во гробе Красота [Щербина, 1970, с. 93].

### **3.2.3. Любовь как высшая духовная ценность. Женские образы в лирике Щербины**

Тема любви в антологической лирике Щербины тесно связана с темами искусства и природы. Женские образы, дарующие лирическому герою поэтическое вдохновение, являются и порождением природы, и воплощением идеала красоты. К стихотворениям, относящимся к данной тематической группе, следует отнести такие стихотворения как «Южная ночь» (1843), «Скрываемая страсть» (1844), «Стыдливость» (1847), «Плачущей у гробницы» (1847), «Ваятель и натурщица» (1847), «Загоревшая девушка» (1851), «Желание» (1851), «Идиллия» (1851), «Сапфо» (1852), «Тень» (1852), «Вакханка» (1852), «Женские речи» (1853), «Женщина» (1853) и другие.

Любовь к женщине в поэтическом мире Щербины подобна любви к прекрасному. В стихотворении «Скрываемая страсть» лирический герой обожествляет женщину, непосредственно обращаясь к ней. Он видит в женском образе воплощение недостижимого идеала красоты, подобного прекрасной мраморной статуе:

Ты недоступна была, как богиня Диана,  
Робкий мой взор ты встречала и гордо, и строго.  
Я трепетал за себя, и любви я боялся...  
Больно мне стало за чувство, высокое чувство,  
Что ты сердечным приветом почтить не хотела  
[Щербина, 1970, с. 97].

Лишь звуки музыки способны оживить статую, пробудить в ней страстное начало в отношении к лирическому герою, преобразить ее. Лирический герой, постигнув идеал, не утратил способности обожествлять его:

Пальцы твои тетрахорда случайно коснулись –  
Пламенем страстные звуки меня охватили  
И разлились ароматом любви благовонной...

Звуки тебе изменили, и ты изменилась:  
Взоры горели твои, и роскошные кудри  
Падали мне на плечо, и уста дорогие  
Слиться хотели, я видел, с моими устами.  
Силился я отомстить тебе взглядом холодным,  
Взглядом презрительно-гордым, как следует мужу...

Но пред тобою невольно я пал в обожаньи,  
Страстно целуя, моля о любви униженно [Щербина, 1970, с. 98].

В стихотворении «Стыдливость» лирический герой способен наслаждаться красотой женского образа в полной мере лишь в те моменты, когда чувствует волнение, смятение женской души. Такие минуты облагораживают образ лирической героини, на которую направлен взгляд самого героя и читателя. Словно существо из другого, волшебного, сказочного мира предстает перед нами лирическая героиня:

Когда, взор свой склоняя стыдливо,  
Грудь и плечи дрожащей рукой  
Одевала она торопливо  
И краснела, и складки одежд  
Так неловко она разбирала,  
И, готовая пасть из-под вежд  
На ресницу, слезинка дрожала,  
И аттический звук ее слов,  
Как на лире струна, прерывался,  
Развязаться был пояс готов,  
И нескоро камей замыкался, –  
В этот миг все движенья ее  
Как невольник безмолвно следил я,  
И полно было сердце мое...  
В этот миг беспредельно любил я! [Щербина, 1970, с. 83].

В поэтическом мире стихотворений Щербины важную роль играет каждая деталь, являясь значимой неотъемлемой частью того или иного художественного образа. В этом стихотворении наибольшую нагрузку несут на себе два штриха, а именно, «аттический звук ее слов» и «камей». Два этих элемента приближают образ лирической героини к произведению искусства. «Аттический звук ее слов» подобен звучанию музыки, а «камей» является драгоценным украшением, вырезанным из камня, направляя мысль читателя на ассоциацию скульптурной тематикой. «Грек в наготу видел только изящную природу, а идея красоты уже сама по себе собою отстраняла в его глазах идею о низком и постыдном. В этом виден взгляд младенца: дети не

стыдятся наготы и по тому самому уже невинны в ней. Но в известный возраст и в них пробуждается чувство бессознательной стыдливости. Грек боготворил эту стыдливость, как грацию; она была, в его глазах, необходимою спутницею красоты, – и его прекрасные статуи как бы стыдятся своей собственной наготы. Понятия грека об отношениях обоих полов выходили из понятия о красоте, созданной для наслаждения, но наслаждения целомудренного. Стыдливость подруги возвышала для него прелесть и цену наслаждения. Тайна жизни грека заключалась в естественности, просветленной эстетическим чувством, живым созерцанием красоты» [Белинский, 1954, с. 239, 240].

К стихотворениям со скульптурной тематикой относятся такие стихотворения как «Ваятель и натурщица» и «Просьба художника», где образ лирической героини идеален, божественен, непорочен, чист. Сам лирический герой выступает как художник, творец, жаждущий увидеть естественную, природную красоту обнаженного женского тела абсолютно совершенного в своем великолепии. Здесь следует вспомнить идеальные пропорции античных скульптур, обладающих физическим совершенством и в то же время наполненных внутренним содержанием. «Грек боготворил природу, прозревая веяние духа в ее прекрасных формах» [Белинский, 1954, с. 239].

Также и в стихотворении Щербины лирическая героиня обладает внутренней, духовной, и внешней, телесной гармонией. Об этой проблеме рассуждает Белинский: «Искусство греков – высочайшее искусство, норма и первообраз всякого искусства. Чуждое всех других элементов, покорное только самому себе, оно является в первобытной, типической самостоятельности, чистое, беспримесное, исключительно действующее собственным орудием – формами и образами. В прекрасной наготы своей оно дышит целомудрием и какою-то святостию и чистотою мысли» [Белинский, 1954, с. 238]. Сознание самого лирического героя направлено также на постижение гармонии духовного и физического, находящегося в тесной взаимосвязи друг с другом:

В жизни нам должно разумно мирить всё земное с небесным,  
Должно равно уважать нам потребности Олимпа и дола...  
Разоблачись предо мною, и примешь ты плату бессмертья,  
Плату из всех дорогую... О, как ты чиста непорочно!  
Разоблачись! и срежу со статуи этой одежды:  
Первую мысль изменив – изваять красоту Афродиты,  
Я изваяю, тебя созерцая, нагую Диану –  
Девственность в блеске своей чистоты нестыдливой  
[Щербина, 1970, с. 106].

Для лирического героя стихотворений Щербины постижение красоты происходит не только в созерцательном упоении мраморным, божественным женским началом, но и в динамике страсти. Данную мысль особенно ярко иллюстрирует стихотворение «Вакханка», где образ лирической героини подвижен, легок, полон опьяняющей страсти:

Восторги болезненно пышут  
На этом румянце широком,  
Из глаз они льются и дышут  
Горячим дыханья потоком,  
Трепещут в прерывистой речи,  
В движенье, руках и осанке,  
И полные смуглые плечи  
Тебе изменяют, вакханке...  
Весеннюю негою ночи  
Притворству расставлены сети...  
Давно говорят наши очи:  
С тобой далеко мы не дети!..  
Я смело раскрою объятья,  
И знаю – ты примешь их жадно...  
Как стану тебя целовать я,  
Глядеть на тебя ненаглядно!.. [Щербина, 1954, с. 82].

Любовь здесь подобна бешеному, вакхическому завораживающему танцу. При этом следует помнить, что любовь в восприятии древнего грека представляла собой гармоническое единство духовного и физического, точно также как и постижение произведений искусства. Белинский в своих рассуждениях также затрагивает тему любви: «Как в эллинской жизни отношения полов облагораживались и освящались идеею красоты и грации, так и в юности человека самое мимолетное чувство и все наслаждения любви должны быть эстетичны» [Белинский, 1954, с. 246].

Особенное место среди стихотворений с любовной тематикой занимают такие стихотворения как «Южная ночь» и «Сапфо», где слово

предоставляется лирической героине. Прием стилизации речи лирического «я» поэта под чужую речь был использован в таких стихотворениях Жуковского «К сестрам и братьям», «Жалоба», «Стремление». В стихотворении «Сапфо» лирическая героиня получает полную свободу выражения собственных чувств и мыслей. Сквозь призму ее сознания проходят наиболее значимые события жизни, разделяя само стихотворение на две равные части. В первой части лирическая героиня поет о былом счастье, о своем обманутом неразделенном чувстве, словно нанизывает цепочку событий на поэтическое полотно, также как она пытается изобразить царевну Навзикаю, некогда повстречавшую Одессея:

Не могу, моя родная,  
Бросить нити в челноке,  
На ковре изображая,  
Как царевна Навзикая  
Моет пурпур на реке.

Не стучится гость желанный в портик сада моего,  
Не идет он, долгожданный...  
Мой венок благоуханный  
Вянет ночью без него [Щербина, 1970, с. 67].

Стихотворение построено в форме дружеской душевной беседы, лирическая героиня обращается к матери: «*Не могу, о мать родная*» [Щербина, 1970, с. 67]. Во второй части стихотворения мы видим, как лирическая героиня взрослеет, становится мудрее, пытается здраво рассуждать и даже найти превосходство над своей «соперницей»:

Не умеет так прекрасно  
Грудь она полураскрыть,  
И под ритм живой и страстный  
(Как привыкла я всечасно)  
Речь восторга говорить.

В пляске бешено-игривой  
Незнакома тайна ей –  
И небрежно и красиво  
Бросить ветру для извива  
Складки туники своей [Щербина, 1954].

Мир, который читатель видит в этом стихотворении проходит сквозь призму сознания лирической героини, вследствие этого тональность

стихотворение достаточно субъективна. В то же время такой прием Щербина использует намеренно, и сквозь речь лирической героини до слуха читателей доносятся звуки голоса самого поэта, поэта сделавшего попытку проникнуть не только в мир античности и постичь те ценности, которыми этот мир наполнен. Щербина делает попытку проникнуть в сферу подсознания древнего грека, используя ту далекую зачаровывающую мелодию, те прекрасные рельефные формы по сути своей близкие к античным, те же темы, мотивы. Щербина видит мир современный, во многом, должно быть, чуждый ему, и потому настолько привлекательный для него оказывается мир античности, материально ушедшей в бездну истории. Но Красота остается постоянной и неизменной, рождаясь в самой Природе и сердцах людей:

И песнь ее носилась над могилой,  
Когда уже замолкнули уста;  
И всё вокруг собой животворила  
Усопшая во гробе Красота [Щербина, 1970, с. 93].

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Антологическую лирику Николая Федоровича Щербины с одной стороны можно назвать закономерным явлением в русской поэтической традиции, но в тоже время и уникальным. Гликман пишет о важной особенности антологической поэзии: «Антологический жанр – понятие не статическое. Он полон динамики, несмотря на кажущуюся «неподвижность» тематики и стилистических средств. В искусстве «подражания древним» каждое новое поколение «подражало» по-своему, сообразуясь с духом времени, его общим поэтическим уровнем, его умонастроениями и чувствованиями» [Гликман, 1970, с. 10]. Если антологическую лирику условно представить одной осью координат, то данная ось будет именно вертикальной осью, проходящей сквозь оси горизонтальные, являющиеся различными направлениями в искусстве, в частности в литературе, плавно вырастающие одна из другой, заимствуя опыт прошлого, однако, в тоже время, привнося в художественное искусство что-то новое. Место нулевой координаты занимает античное

искусство, впоследствии оказавшее влияние на все последующие поколения творцов.

Щербина продолжает писать антологические стихотворения, ориентируясь на опыт своих предшественников в этой области. Как Державин и Пушкин, Щербина использует прием экфрасиса, рисуя с помощью поэтического слова произведение материального искусства, в частности скульптуру. Большое значение в художественном восприятии поэта играла роль пластического искусства, и эта особенность невольно, но в тоже время намеренно передавалась словесному произведению. В этом заключается и новизна антологической лирики Щербины.

Главным критерием в антологической лирике Щербины является идеал красоты, который реализуется в трех тематических направлениях. Идеал красоты лирический герой стихотворений находит в природе, искусстве, а также в женском образе и любви. На этой основе была выстроена классификация стихотворений Щербины. Однако следовало учитывать, что все три темы тесно связаны друг с другом, а также зачастую соединены в одном текстуальном поэтичном полотне. В связи с этим поэт внимателен к каждой детали в своих стихотворениях. Ведь каждая поэтическая деталь, наполненная тем или иным смыслом, сигнализирует о внутреннем состоянии лирического героя. Рисуя мир природы, Щербина делает пейзаж насыщенным, колоритным. Читатель словно попадает в сказочный, волшебный мир. В лирику Щербины проникают также надтреснутые ноты, порожденные душевной болью и одиночеством. Такое состояние души лирического героя было также новым для антологической лирики. Во многом антологическая лирика Щербины является философичной. Стихотворения о природе построены на основе идее гармоничного слияния человека и окружающего мира.

Родиной антологической лирики является древняя Греция, Эллада. Исторической родиной Щербины также является Греция, кровным родством он связан с этой далекой от него, но в тоже время душевно близкой страной.

Как никому другому Щербине удастся почувствовать самую суть мировоззрения древнего грека, проникнуть в скрытые тайны его поэтической души. Щербина видел современный ему мир глазами древнего эллина. Слова Дружинина четко характеризуют поэтическое мастерство поэта: «Он не грек, да и не тянется к невозможному достижению древних мелочей; но он и не просто современный человек: он поэт, которого дарование широко раскинулось под влиянием древних образцов; он уже не копирует древней антологии; он чувствует, что может подняться выше; он не подражает одним только оборотам Анакреона и Феокрита: он живет их мыслью, дополняя ее согласно своему разуму, своему сердцу, сообразно своему пониманию древнего и нового мира».

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Художественные тексты

*Батюшков, 1977:* Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.

*Боратынский, 1951:* Боратынский Е.А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951.

*Дельвиг, 1959:* Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959.

*Державин, 1981:* Державин Г.Р. Стихотворения. М., 1981.

*Державин, 1984:* Державин Г.Р. Стихотворения // Ломоносов М.В., Державин Г.Р. Избранное. М., 1984.

*Жуковский, 1980:* Жуковский В.А. Стихотворения. М., 1980.

*Ломоносов, 1980:* Ломоносов М.В. Стихотворения // Стихотворения, басни. М., 1980.

*Ломоносов, 1984:* Ломоносов М.В. Стихотворения // Ломоносов М.В., Державин Г.Р. Избранное. М., 1984.

*Пушкин, 1969:* Пушкин А.С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1969.

*Пушкин, 1969-а:* Пушкин А.С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1969.

*Фет, 2002:* Фет А.А. Стихотворения и поэмы 1839 – 1863. Курск, 2002.

*Щербина, 1970:* Щербина Н.Ф. Избранные произведения. Л., 1970.

### **Литературоведческие и критические работы**

*Батюшков, 1977-а:* Батюшков К.Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык, читанная при вступлении в «Общество любителей русской словесности» в Москве. Июля ... 1816 // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.

*Белинский, 1954:* Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Статьи и рецензии 1841-1844. Т. 5. М., 1954.

*Гликман, 1970:* Гликман И. Н. Ф. Щербина // Щербина Н.Ф. Избранные произведения. Л., 1970.

*Грехнев, 1980:* Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1980.

*Дружинин, 1988:* Дружинин А.В. «Греческие стихотворения» Н. Щербины. Одесса, 1850 // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988.

*Жиляков, 2011:* Жиляков С.В. Жанровая традиция стихотворения-«памятника» в русской поэзии XVIII – XX вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Елец, 2011.

*Замятин, 1990:* Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения. М., 1990.

*Козлов, 2010:* Козлов В. Формула антологической миниатюры в неканонической лирике // Литературная учеба. Книга пятая. Казань, 2010.

*Кибальник, 1990:* Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990.

*Нейхардт, 1988:* Нейхардт А.А. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1988.

*Проскурина, 1984:* Проскурина В.Ю. Примечания // Ломоносов М.В., Державин Г.Р. Избранное. М., 1984.

*Радциг, 1982:* Радциг С.И. История древнегреческой литературы. М., 1982.

*Семенко, 1977:* Семенко И.М. Примечания // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.

*Тахо-Годи, 1980:* Тахо-Годи А.А. Античная литература. М., 1980.

*Цветаева, 1988:* Цветаева М. «Поэт и время» // Цветаева М. Сочинения. Проза. Письма. Т. 2. М., 1988.

*Хафнер, 1981:* Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе. М., 1981.

*Холшевников, 2004:* Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб, М., 2004.

*Якобсон, 1987:* Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

### **Словари, справочная литература**

*Аксенова, 1974:* Аксенова Е. Послание // Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

*Гаспаров, 1987:* Гаспаров М.Л. Буколическая поэзия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

*Григорьева, 1961:* Григорьева А.Д. Словарь языка Пушкина. Т. 4. М., 1961.

*Дарвин, 2008:* Дарвин М.Н. Антологическая лирика // Поэтика. Словарь актуальных терминов. М., 2008.

*Дератани, Тимофеева, 1965:* Дератани Н.Ф., Тимофеева Н.А. Греческая литература // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965.

*Иванюк, 2007:* Иванюк Б.П. Поэтическая речь. Словарь терминов. М., 2007.

- Ильинская, 1956:* Ильинская Л.С. Словарь языка Пушкина. М., 1956.
- Инджиев, 2010:* Инджиев А.А. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону, 2010.
- Квятковский, Роднянская, 1966:* Квятковский А., Роднянская И. Поэтический словарь. М., 1966.
- Кожевникова, Николаева, 1987:* Кожевникова В.М., Николаева П.А. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Лавлинский, Гурович, 2008:* Лавлинский С.П., Гурович Н.М. Визуальное в литературе // Поэтика. Словарь актуальных терминов. М., 2008.
- Магометова, 2008:* Магометова Д.М. Элегия // Поэтика. Словарь актуальных терминов. М., 2008.
- Михайлова, 1974:* Михайлова З.В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Николюкин, 2001:* Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Никонов, 1974:* Никонов В. Мадригал // Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Никонов, 1974-а:* Никонов В. Ода // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Ожегов, Шведова, 2002:* Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2002.
- Савченко, 1996:* Савченко Т.В. Щербина // Николаев П.А. Русские писатели XIX века: в 2 ч. Ч. 2. Библиографический словарь. М., 1996.
- Сидоров, 1959:* Сидоров В.Н. Словарь языка Пушкина. М., 1959.
- Тимофеев, Тураев, 1974:* Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Тураев С.В., 1988:* Тураев С.В. Литература. Справочные материалы. М., 1988.
- Федоров, Мирошенкова, 1981:* Федоров Н.А., Мирошенкова В.И. Античная литература Рима. Хрестоматия. М., 1981.

*Шкаренков, 2008:* Шкаренков П.П. Экфрасис // Поэтика. Словарь актуальных терминов. М., 2008.

*Шталь, 1974-а:* Шталь И. Антология // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

*Шталь, 1974-а:* Шталь И. Идиллия // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

*Шталь, 1974-б:* Шталь И. Эклога // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.