

Виролайнен Мария Наумовна

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4
irliran@mail.ru

Пушкинская антологическая эпиграмма: поэтика автореферентности

Для цитирования: Виролайнен М. Н. Пушкинская антологическая эпиграмма: поэтика автореферентности. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2024, 21 (2): 320–331. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.203>

В статье рассмотрены природа и лирический сюжет пушкинской антологической эпиграммы (материалом анализа служат «Отрывок» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»), «Нереида», «Красавица перед зеркалом», «Царскосельская статуя», «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...» А. С. Пушкина, а также некоторые антологические эпиграммы его современников). Древнегреческая эпиграмма, отличаясь четкими формальными признаками и большим разнообразием содержания, фиксировала, как правило, лишь нечто статичное либо мгновенное. Это качество обеспечивало в глазах современников Пушкина аутентичность передачи и восприятия изображенного эпиграммой предмета. В антологических эпиграммах первой трети XIX в. допускались отступления от таких исконных признаков жанра, как элегический дистих и отсутствие рифмы, но сохранялись свойственные античным образцам статичность, антиповествовательность, воплощение мгновенного, не подлежащего развертыванию состояния. В связи с последней особенностью встает вопрос о том, может ли в рамках подобного жанра осуществляться лирический сюжет. На примере пушкинских эпиграмм, не являющихся надписью, обращенной на реально существующий предмет, но создающих убедительный пластичный образ (творящих собственный денотат), показано, что событийная составляющая таких текстов (их лирический сюжет) заключается в самом акте воплощения зримого предмета, в акте обретения им бытия. В ряде случаев этот акт становится предметом поэтической рефлексии, эпиграмма осмысляет самое себя и становится автореферентной. Субстанция поэзии, очищенная от повествовательности (термины Ю. Н. Чумакова), предъявлена в таких случаях как творящее самое себя и самое себя осмысляющее начало.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, антологическая поэзия, эпиграмма, автореферентность.

Первая треть XIX в. была ознаменована движением стихотворных текстов к бессюжетности. Еще на рубеже веков создавались отрывки поэм, не предполагавшие сюжетного развития (например, «Илья Муромец» (1795) Н. М. Карамзина или «Добрыня» (1796, опубл. 1804) Н. А. Львова). Надо думать, что, ориентируясь на них, лицеист-Пушкин, приступая к поэмам «Монах» (1813) и «Бова» (1814), тоже не собирался их заканчивать. Когда вышла первая глава «Онегина», многие восприняли ее как уже состоявшееся целое, и появилась масса подражаний, авторы которых были уверены, что произведение может ограничиваться одной экспозицией (см.:

[Бояркина 2019: 45–50]). Так называемая романтическая поэма от стихотворного эпоса XVIII в. отличалась, помимо всего прочего, резким снижением значимости сюжетно-фабульного, повествовательного начала. Это было задано уже в ориентированном на байроническую поэму «Кавказском пленнике» с его фабульными пропусками, переключаящими внимание на лирические и описательные фрагменты. В 1825 г., создавая «Бориса Годунова» «по системе отца нашего — Шекспира» [Пушкин 1937–1959, т. 11: 66], Пушкин допускает те же, совсем не шекспировские пропуски, ослабляя сюжетный план пьесы. И в том же году он пишет «Графа Нулина», где «обнуляет» событийность. В 1830 г. в Болдино написан «Домик в Коломне» с уже вполне откровенной пародией на сюжетное повествование, а одновременно создаются «Повести Белкина», демонстрирующие, что законное место для развития сюжета — не в поэзии, а в прозе.

Но все это — история большой стихотворной формы, которая, как следует ожидать, должна была быть чем-то поддержана и в развитии малых форм. Поиски соответствующей тенденции естественным образом обращают внимание на антологическую эпиграмму как ту жанровую форму, которая не только не предполагает повествовательного потенциала, но и практически исключает его.

Как известно, древнегреческая эпиграмма имела, во-первых, четкие формальные признаки (краткость, элегический дистих, отсутствие рифмы). Во-вторых, она отличалась большим разнообразием содержания: сохранились эпigramмы любовные, посвятительные, описательные, наставительные, застольные и эпитафии. Все это были в подавляющем большинстве эпigramмы не острые¹: только в I в. эпigramма превращается в сатирическое стихотворение (см.: [Гаспаров 1997: 292–296, 308–309]). И, наконец, третьей особенностью эпigramмы является то, что, родившись из надписи (эпigramма, как мы знаем, и значит «надпись»), она фиксирует лишь нечто статичное. Самая ее краткость сопротивляется изображению динамичной жизни предмета. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, в мини-рассказ эпigramма начинает превращаться тоже лишь в позднюю, римскую пору (см.: [Гаспаров 1997: 306–307]).

Все типы древнегреческой эпigramмы группируются вокруг либо чего-то статичного, либо чего-то мгновенного. Любовные эпigramмы фиксируют определенные переживания — именно фиксируют их — обычно в момент наиболее резкой заостренности. Содержанием наставительных эпigramм служит сентенция, апофегма, то есть самодовлеющее, самодостаточное утверждение, не предполагающее ни доказательства, ни развития. Когда Дельвиг стал писать подобные эпigramмы, Ксенофонт Полевой, человек уже иной культуры, чем пушкинская генерация поэтов, подверг их критике за скудость мысли², между тем как именно неопроверга-

¹ Эстетическому чувству французов, с их любовью к проявлениям живого ума, остроумию, такие эпigramмы удовлетворяли далеко не всегда, им нравилось завершить антологический текст пуантом. Довольно часто такой пуант добавлял к своим переложениям антологических эпigramм Вольтер. И хотя в России французские переводы антологических эпigramм пользовались популярностью, уже М. Н. Муравьев в «Эмилиевых письмах» осуждал это отступление от античной традиции и с неудовольствием писал о К. Ж. Дора, «который удалился от благородной простоты и бегаёт за остроумием» [Муравьев 1819: 193] (см.: [Кибальник 1990: 54]).

² «Давно хотелось нам спросить еще у гг. поэтов о нижеследующем. Неужели они почитают поэтическими произведениями те гексаметрические двустишия, четверостишия и проч., каких несколько находим мы и в сочинениях барона Дельвига». Об эпigramме «Мы» Полевой писал: «Мысль

емая простота облеченных в поэтическую форму сентенций, именно отсутствие в них того, что явилось бы развитием мысли, служила признаком антологического рода. Никакого философического сюжета эпиграмма не предполагает — так же, как и сюжета повествовательного. Посвятительные эпиграммы, описывающие приношения, сообщают, что, кому, от кого и за что здесь принесено, то есть являются констатациями. Собственно описательные эпиграммы чаще всего обращены на неподвижный фрагмент мира, скажем, статую или пейзаж, но их предметом может стать и какой-либо эпизод, случай — только он должен быть замкнут в очень узкие рамки, не предполагающие хоть сколько-нибудь длительного развития. Эпитафия заключается в столь же определенные рамки словесный портрет усопшего. Во всех случаях мы имеем не повествование, требующее движения сюжета во времени, а что-то вроде фотографического эффекта — что-то вроде документа, который фиксирует предмет, портрет, событие или даже мысль в навсегда остановленном мгновении бытия³. И именно с этим качеством связывалась в пушкинскую эпоху репутация эпиграммы как наиболее достоверного, аутентичного свидетельства о жизни греков. Никто тогда, конечно, не знал о фотографии с ее документальной мощью, но, наверное, близкий эффект, поразивший в свое время И. И. Винкельмана, возникал при раскопках Геркуланума, позволивших соприкоснуться с застигнутыми мгновениями давно ушедшей жизни. Показательно, что в знаменитой брошюре С. С. Уварова и К. Н. Батюшкова «О греческой антологии», вышедшей в 1820 г., но известной арзамасцам и, в частности, Пушкину уже с весны 1818-го⁴, был акцентирован именно мгновенный характер тех впечатлений, которые передает эпиграмма, а сами эти впечатления уподоблялись следам, которые сохранил Геркуланум:

Посредством антологии мы становимся современниками греков, мы разделяем их страсти, мы открываем даже следы тех быстрых, **мгновенных** впечатлений, которые, как следы на песке в развалинах **Геркуланума**, заставляют нас забывать, что две тысячи лет отделяют нас от древних [Уваров, Батюшков 1820: 2]⁵.

Формальная сторона подлинных древнегреческих эпиграмм была к началу XIX в. хорошо известна в России⁶. Их переводили и с оригинала, и через текст-

самая обыкновенная», а приведя в пример эпиграммы «Эпитафия» и «Смерть», заключал: «Всякий умный человек (тут не нужно быть даже поэтом) напишет подобных изречений сколько вам угодно» [Полевой 1829: 369–370]. Подробнее о критических отзывах на антологические стихотворения Дельвига см.: [Кибальник 1990: 121–124].

³ Подчеркнутое внимание этой особенности уделял В. А. Грехнев: «Антологическая пьеса как бы останавливает» поток времени, «выхватывает из него хрупкую и текучую материю мимолетности, художественно закругляет ее и преподносит миг бытия, точно бы высеченный резцом скульптора, устойчивый и цельный, самодостаточный и суверенный, как мир» [Грехнев 1994: 103] (см. также: [Грехнев 1994: 83, 102]).

⁴ Ее чтение состоялось 7 апреля 1818 г. на заседании «Арзамаса», на котором присутствовал Пушкин [Летопись: 133; Арзамас: 440].

⁵ Там же об эпиграмме сказано: «Часто она не что иное, как **мгновенная** мысль или быстрое чувство, рожденное красотою природы или памятниками художества» [Уваров, Батюшков 1820: 6]. Здесь и далее выделения в цитатах — автора настоящей статьи.

⁶ Со знаменитыми собраниями греческих эпиграмм, прежде всего с так называемой Палатинской антологией, составленной в X в. Константином Кефалой, и Антологией Максима Плануда, в России познакомились еще в конце XVIII в. через европейских посредников, таких как Ф. Брункс и Ф. Якобс. Но более значимым было влияние И. Г. Гердера, который перевел на немецкий язык

посредник, в котором сохранялась форма источника (таковы были, например, немецкие переводы Гердера). Элегический дистих уже в 1800-х гг. сохранял в своих переводах эпиграммы А. Х. Востоков, а в 1810-х и 1820-х — Д. В. Дашков. Однако в брошюру «О греческой антологии», в которой были описаны формальные признаки эпиграммы, Уваров и Батюшков включили свои переводы, не соответствовавшие античной форме. Это были уваровские переводы на французский язык и сделанные с них батюшковские на русский. От элегического дистиха отступил уже Уваров, воспользовавшийся александрийским стихом, а Батюшков вообще не стеснялся выбором определенной формы, отдавая предпочтение разностопному ямбу.

Это имело серьезные последствия для русской антологической традиции. Батюшковым был создан убедительный прецедент свободы от классической формы при сохранении классического содержания. Кроме того, в выбранных для перевода эпиграммах звучали мотивы, близкие к мотивам других жанров — элегии, песни, мадригала (то есть несчастная любовь, застолье, похвала красавице...), и это создавало прецедент взаимопроникновения жанровых форм элегии и эпиграммы, мадригала и эпиграммы и т. д. Тому же способствовала и тематическая пестрота самой древней эпиграммы: ее мотивы находили соответствие в самых разных жанрах.

Важной была и другая тенденция. Форма антологической эпиграммы довольно быстро эмансипировалась от передачи собственно античного содержания. Призыв Андре Шенье воплощать новое содержание в древних формах⁷ был близок русским эпиграмматистам пушкинской эпохи⁸. Эпиграммы Дельвига и самого Пушкина часто обращены к тому или иному современному событию, переживанию или впечатлению. Таковы у Дельвига «Ф. Н. Глинке. (Присылая ему Греческую Антологию)» (1820) «Н. И. Гнедичу» (1823), «Утешение» (1826 или 1827). Таковы у Пушкина «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...» (1829), «На перевод “Илиады”» и «Царскосельская статуя» (1830), «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки» (1836).

В итоге возникает довольно странная картина: оказывается, что, наследуя античной эпиграмме, можно отказаться как от ее формы, так и от собственно античного содержания. Что же тогда остается от ее наследия, если ее предметы, ее мотивы не присущи одной только ей и характерны для самых разных жанров?

Как кажется, остается третье из описанных выше свойств эпиграммы: ее статичность, ее антиповествовательность, ее обыкновение схватывать мгновенное, не подлежащее развертыванию состояние. И если элегический, например, мотив подан как подчиненный именно этому свойству, возникает антологическое стихотворение.

Антиповествовательная направленность антологической лирики особенно очевидна на примере одной из ее жанровых форм, получившей свое развитие

«Цветы из греческой антологии», ставшие образцами для антологических циклов Гёте и Шиллера. Существенную роль играла и иная — французская — традиция, представленная «эпиграммами в манере Греческой Антологии» Вольтера и стихами других французских поэтов. К 1820-м гг. немецкая традиция стала особенно влиятельной.

⁷ Это декларировано в его поэме «Замысел» («Invention», 1787–1788).

⁸ Пушкин считал Шенье «истинным греком», говорил, что «от него так и пышет... Анфологией» [Пушкин 1937–1959, т. 13: 74] (письмо к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.).

у Пушкина, — на примере жанра фрагмента⁹. Его образец он нашел в творчестве того же Андре Шенье¹⁰. Для нашей темы важна контрповествовательная тенденция фрагментов Шенье, который в ряде случаев превращал в антологические стихотворения отрывки из «Метаморфоз» Овидия или «Георгик» Вергилия, то есть изымал из больших повествовательных поэм фрагменты, лишавшиеся в результате такой процедуры этой самой повествовательности. То же встречаем у Батюшкова, который превратил в крошечное антологическое стихотворение фрагмент из «Неистового Роланда» Ариосто:

Девушка юная подобна розе нежной,
Взлеянной весной под сению надежной:
Ни стадо алчное, ни взоры пастухов
Не знают тайного сокровища лугов,
Но ветер сладостный, но рощи благовонны
Земля и небеса прекрасной благосклонны [Батюшков 1977: 350]¹¹.

Показательный случай создания антологического стихотворения за счет отказа от повествовательности представляет собой творческая история пушкинского стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829). В черновике оно представляло собой классическую элегию, в которой за хрестоматийными восемью стихами следовали еще две строфы:

Прошли за днями дни — сокрылось много лет
Где вы, бесценные созданья
Иные далеко Иных уж в мире нет —
Со мной одни воспоминанья

Я твой по-прежнему тебя люблю я вновь
И без надежд и без желаний
Как пламень жертвенный чиста моя любовь —
И нежность девственных мечтаний [Пушкин 1937–1959, т. 3: 723].

Но затем Пушкин отказался от этих строф, повествующих, в частности, о течении времени, вырезал из собственного стихотворения фрагмент и напечатал его

⁹ На фрагментарность как один из признаков античной эпиграммы указано в брошюре Батюшкова и Уварова: «Иногда греческая эпиграмма полна и совершенна; иногда небрежна и некончена...» [Уваров, Батюшков 1820: 6]. О жанровой форме фрагмента, или отрывка, у Пушкина см.: [Сандомирская 1979: 69–82].

¹⁰ В посмертном издании произведений Шенье, подготовленном А. де Латушем [Chénier 1819], выделены в особые разделы «фрагменты» идиллий и элегий. Древнегреческие эпиграммы послужили источниками всего нескольких стихотворений Шенье, но связь с эпиграмматической традицией ощущалась — прежде всего во фрагментах идиллий. Не случайно в их число попали и две собственно эпиграммы — «(Подражание Платону)» и «Из Мосха». Источниками фрагментов идиллий могли служить произведения самых разных жанров — от эклоги до поэмы, но, становясь фрагментом, жанровая форма стихотворения сближалась с эпиграммой, чаще всего описательной или передающей какое-то мгновение жизни.

¹¹ Переведя четыре стиха поэмы, Батюшков закончил пьесу двумя оригинальными строчками (см.: [Кибальник 1990: 74–75]).

под заглавием «Отрывок»¹², которое недвусмысленно отсылает к антологическим фрагментам Шенье¹³.

В книге Ю. Н. Чумакова «В сторону лирического сюжета» заявлен чрезвычайно важный для данной темы тезис, который гласит, что лирика — это субстанция поэзии, очищенной от повествовательности [Чумаков 2019: 10, 14]. Это значит, что лирический сюжет не может быть описан как сюжет драматический или повествовательный — например, через конфликт и его разрешение или через пересечение границы семантического поля, которое, по Ю. М. Лотману, формирует сюжетное событие [Лотман 1970: 282]. И если понимать сюжет как такого рода событийность, лирический текст придется признать бессюжетным. Конечно, утверждение Чумакова нельзя абсолютизировать, применяя ко всем жанрам без исключения. Так, например, элегия, послание, ода вполне могут содержать и внутренний конфликт, и пересечение границы семантического поля. Но жанры, очищенные от повествовательной событийности, представляют особый интерес: Чумаков не случайно говорит о том, что здесь представлена сама субстанция поэзии. К таким жанрам несомненно относятся некоторые виды антологических стихотворений — тем более важно понять, в чем может заключаться их лирический сюжет.

Попробуем проследить, что происходит с антологической эпиграммой пушкинского времени по мере того, как она эмансипируется от надписи, к которой, как мы помним, восходит ее генезис. Надпись почти всегда связана со зрительным образом и занимает служебное положение по отношению к имеющему физическое воплощение предмету. Ее означаемое (ее денотат) существует независимо от него. Так, например, эпиграмма Пушкина «Царскосельская статуя» описывает конкретный, и поныне стоящий в царскосельском парке фонтан:

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 1937–1959, т. 3: 231].

Но вот другая пушкинская эпиграмма, «Нереида» (1820), с той же убедительностью передающая образ, который, однако, не имеет такого же независимого от текста самостоятельного бытия:

12

Отрывок

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может [Северные цветы: 56].

Отсутствие в современных изданиях заглавия «Отрывок», принципиально важного для восприятия стихотворения, объясняется тем, что при его повторной публикации в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1832 г. готовивший издание П. А. Плетнев перенес это заглавие в оглавление.

¹³ Подробнее о жанровой трансформации, происходившей при работе над стихотворением, см.: [Виролайнен 2022: 122–133].

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала [Пушкин 2016: 13].

Здесь та же, что и в «Царскосельской статуе», зримая пластичность воплощенной картины — но, и это очень важно, при отсутствии существующего в реальности предмета описания, которое имеет, впрочем, целый ряд поэтических прецедентов¹⁴.

На пластичности образов, созданных в обеих эпиграммах, следует остановиться особо. Пластичность, которая стала считаться неотъемлемой чертой русской антологической поэзии, была привита не только соответствующей (между прочим, совсем не обязательной) особенностью греческой эпиграммы, но и знаменитыми экфрасисами И. И. Винкельмана, а также восходящим к нему убеждением в том, что именно зримый образ обеспечивает аутентичность восприятия¹⁵. Под пластичностью **поэтического** образа понималась открытая для воображения возможность перевести его в объемный зрительный ряд. Подчеркнем достаточно очевидное и принципиальное отличие его от экфрасиса, предмет которого — будь то картина, фреска или статуя (а представление о пластичности отсылает прежде всего к пластическому искусству) — обладает собственным независимым от текста бытием. Он существует в мире так же, как любой другой его фрагмент. При отсутствии предстоящего экфрасису предмета изображения (денотата) поэтический текст самостоятельно создает такой денотат, и его пластичность получает повышенное значение — она становится почти осязаемым подтверждением достоверности бытия воплощенного словом художественного мира. Слово «осязаемый» употреблено здесь неслучайно. Мандельштам, наследующий поэтической традиции, о которой идет речь, о чем-то очень близком сказал: «и звук в персты прольется» [Мандельштам 1978: 117]¹⁶. Осязать перстами можно лишь то, что обладает физическим бы-

¹⁴ Если взглянуть на генезис пушкинского стихотворения, выясняется, что у греческих эпиграмм, прямо или косвенно послуживших его источниками, реальный предмет экфрасиса имелся — это была знаменитая картина Апеллеса «Афродита Анадиомена» (IV в. до н. э.). Ей посвящен цикл вошедших в Антологию Плануда эпиграмм, которые Пушкин мог знать во французских переводах А. К. Ф. де Келюса — они вошли в его трактат «Mémoire sur la Vénus d'Apelles, dite Anadyomène» (1759) и неоднократно перепечатывались в разных пособиях и справочниках (см.: [Пушкин 2004: 532–533], примеч. А. А. Долинина, Н. Г. Охотина и А. И. Роговой; там же указаны другие возможные источники стихотворения). Существенно, однако, что **сама картина Апеллеса не сохранилась**. Переданная Пушкиным поза «полубогини», отжимающей волосы, восходит не к изображению, а к произведениям, имеющим, как и его собственное стихотворение, словесную природу. Правда, почти та же самая поза была канонически закреплена и в живописи — например, на картине Тициана 1520 г. (свидетельств знакомства с нею Пушкина не имеется).

¹⁵ В России первых десятилетий XIX в. обращение к оригинальным греческим текстам было связано не только с переводами Гердера, о которых говорилось выше, но и с усвоением широкого круга его идей, пропагандировавших интерес к изучению аутентичного национального творчества разных народов, а увлечение Гердером шло параллельно с увлечением Винкельманом, который занимался прежде всего античным **изобразительным искусством**.

¹⁶ В том же стихотворении («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») еще дважды подчеркнута физическая осязаемость, которую могут получить образы, добытые зрением и умозрением, если они воплощены в слове: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость

тием. Переставая быть надписью, но продолжая создавать зримый и пластичный образ, антологическая эпиграмма по умолчанию придает сотворенному ею денотату статус бытия, аналогичный тому, которым обладает предмет экфрасиса. Можно было бы все это назвать привычным термином, сказав, что в результате возникает иллюзия достоверности. Но данный термин можно толковать как равноправие иллюзорности и достоверности, между тем художественная энергия текстов, подобных пушкинской «Нереиде», направлена на то, чтобы достоверность созданной картины исключила саму возможность воспринимать ее как иллюзорную. При этом достоверный, осязаемый, бытийственный статус может получать нечто, не имеющее никаких соответствий в бытовой реальности, — например, как в данном случае, морское божество, нимфа.

Теперь можно вернуться к вопросу о лирическом сюжете этого антиповествовательного, предельно краткого жанра, который не допускает развития событий и фиксирует лишь мгновение, останавливая и сохраняя его навсегда. Представляется, что лирическим сюжетом эпиграммы, освободившейся от служебной роли надписи, является сам акт воплощения созданного поэтическим словом предмета. Акт обретения им бытия и есть не что иное как **актуализация субстанции поэзии**. В некоторых случаях происходит, кроме того, самопредъявление такого акта, которое тоже получает событийный статус.

В «Нереиде» событие сконцентрировано в словах: «я видел». Несмотря на несовершенный вид глагола, созерцание подано нам не как лишенное временных границ состояние, а как однажды (в определенный момент — «на утренней заре») состоявшееся поразительное событие. Поэтическое слово фиксирует не только открывшуюся взору картину, но и само созерцание как акт.

В. А. Грехнев отметил, что «в пушкинском цикле “Подражания древним” дважды возникает образный ход, который можно было бы определить как “эффект тайного наблюдателя”». Речь идет о стихотворениях «Нереида» и «Красавица перед зеркалом» (1821), в которых, по мнению исследователя, «герой как бы нечаянно приобщается к некоей тайне жизни, о существовании которой он прежде не подозревал» [Грехнев 1994: 91]. Не будем сейчас обсуждать вопрос о приобщении к тайне жизни и обратим внимание на другое: описанный в обоих случаях от первого лица эффект наблюдения представляет собой событие автореференции. В «Красавице перед зеркалом» оно даже умножено:

Взгляни на милую, когда свое чело
Она пред зеркалом цветами окружает,
Играет локоном, и верное стекло
Улыбку, хитрый взор и гордость отражает [Пушкин 2016: 13].

Здесь красавица глядит на себя в зеркало, наблюдатель видит, как она глядит, и предлагает адресату текста увидеть увиденное его автором. В первоначальной пе-

узнавания» [Мандельштам 1978: 117]. В статье «Слово и культура», написанной в том же 1920 г., что и стихотворение, Мандельштам еще раз говорит о зрячих перстах слепого, прикоснувшегося к милому лицу, и называет внутренний образ стихотворения, предваряющий написанное, «звучащим слепком формы». И там же сказано: «Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» [Мандельштам 2010: 53–54]. Ср. слова, сказанные П. Н. Сакулиным о любимом поэте Мандельштама: Батюшков «силой своего дара уловил красоту античных форм и **музыкальную пластику стиха**» [Сакулин 1916: 91].

чатной версии умноженного эффекта отражения не было, первая строка читалась: «Мила красавица, когда свое чело» [Соревнователь: 295]. Лишь при подготовке сборника 1826 г.¹⁷ Пушкин заменил эту строчку на классически известную, а также добавил еще одно «зеркало», дав эпиграмме заглавие, отсутствовавшее в журнальной публикации. Правка носила очевидным образом направленный характер.

Воплощенное поэтическим словом зеркало красавицы читатель может представить себе (опять-таки «увидеть») как реальное. Казалось бы, он может также вообразить, что автор текста глядит из-за спины красавицы в то же зеркало и описывает увиденное — но это уже нарушает законы реальности, ибо в таком случае она бы заметила наблюдателя в «верном стекле», а девушка застигнута в тот момент, когда она находится наедине со своим зеркальным образом. Взгляд автора и его адресата явно сдвигаются из «реальной» в помысленную сферу, и читатель, который включен в созерцание этих отражений, получает картины, принадлежащие к, так сказать, разным уровням бытия: на одном из них создана иллюзия совпадения картины с реальностью (девушка перед зеркалом), на другом происходят отражение-рефлексия (работа авторского воображения, рисующего эту картину) и приглашение к рефлексии второго порядка, сопровождающей восприятие того, что создано автором («Взгляни»). Лирическим сюжетом эпиграммы становится самописание творческого акта, помноженное на потенциально заданное восприятие этого самоописания. (К позднейшей теории литературы как отражения действительности это стихотворение могло бы послужить поучительным комментарием.)

Принцип автореференции осуществляется и в «Царскосельской статуе». Стихотворение допустимо воспринимать как надпись к реально существующей скульптуре — но это лишь его внешний план. Его скрытый план заключается в том, что идея избранного для описания фонтана имеет точное метафорическое соответствие важнейшему закону эпиграммы: мгновение, в которое из разбитого кувшина пролилась вода, не может длиться, и тем не менее оно остановлено навсегда. Эпиграмма, посвященная **такой** скульптуре, оказывается автореферентной: она одновременно описывает и девушку с кувшином, и собственную внутреннюю природу, утверждая таким образом законы своего собственного бытия. В этом утверждении и заключается лирический сюжет «Царскосельской статуи».

В не раз уже упоминавшейся брошюре «О греческой антологии» подчеркнуто еще одно важнейшее свойство античной эпиграммы: останавливая мгновение, она позволяет читателю, спустя века, непосредственно соприкоснуться с жизнью греков: «Посредством антологии участвуем в празднествах, в играх, следуем за гражданами на площадь, в театр, во внутренность домов: одним словом, **мы с ними дышим, живем**» [Уваров, Батюшков 1820: 2]. Иными словами, изымая мгновение из течения времени, эпиграмма, кроме всего прочего, уничтожает временную дистанцию между собой и читателем, не просто повествует нам о греках, но позволяет нам и им, так сказать, **совпасть в бытии**: «Мы с ними дышим, живем».

С этим принципом совпадения в бытии связан другой пример автореферентной пушкинской эпиграммы, в 1829 г. адресованной Дельвигу и сопровождавшей посланный ему подарок:

¹⁷ [Пушкин 1826: 134]. Эпиграмма вошла в отдел «Подражания древним»; в следующей прижизненной публикации ([Пушкин 1829: 131] ее текст уже не менялся.

(При посылке бронзового Сфинкса)

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!
[Пушкин 1937–1959, т. 3: 157].

Первые две строчки с упоминанием идиллика Феокрита отсылают к идиллиям Дельвига и, в частности, к его идиллии «Конец Золотого века», в третьей строке дана характеристика его национальной и культурной принадлежности. Существенно, что в подарок Дельвигу послан был вовсе не сфинкс, а грифон (то есть эпиграмма не была собственно надписью), но для реализации ее смысла нужен был именно сфинкс, потому что его загадка Эдипу о трех возрастах человека («Кто утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?») была не чем иным, как испытанием на способность к самоотождествлению. Чтобы разгадать ее, человек должен был опознать в этой фразе самое себя, человека. Такое испытание не случайно выпало на долю Эдипа, которому в конечном счете и предстояло опознать во всем содеянном самого себя. Разгадкой пушкинской загадки Дельвигу тоже было самоотождествление: Дельвигу следовало опознать Дельвига, читающему следовало отождествить себя с текстом. Через совпадение в бытии читателя и текста должен был осуществиться один из важнейших внутренних законов эпigramмы. А вместе с тем поэтический текст тоже осмыслял и воплощал собственное бытие, это и становилось его событием, в этом и заключался его лирический сюжет.

Итак, если справедливо, что лирический сюжет эпigramмы заключался в самом акте обретения бытия предметом, созданным поэтическим словом, а также в акте самоосмысления, самопредъявления такого бытия, то субстанция поэзии (ее творящее самое себя и самое себя осмысляющее начало) действительно оказывается воплощенной в этом антиповествовательном жанре в своем наиболее чистом виде.

Расцвет других форм антологической поэзии способствовал тому, что описанное свойство эпigramмы распространялось на другие жанры, в конце концов — на понимание природы поэзии, которая, согласно формуле Дельвига и Пушкина, была сама для себя целью. Обретение бытия так понимаемой, воспринимаемой и творимой поэзией становилось в таких произведениях, как пушкинские «Осень», «Домик в Коломне» или «Евгений Онегин», разумеется, не единственным, но вторым равноправным сюжетом поэтического текста. Однако это уже другая тема.

Источники

- Арзамас — *«Арзамас»: сб.* В 2 кн. Вацура В. Э. и др. (сост., подгот. текста и коммент.). Кн. 1. М.: Художественная литература, 1994.
- Батюшков 1977 — Батюшков К. Н. *Опыты в стихах и прозе.* Сер.: Литературные памятники. М.: Наука, 1977.
- Мандельштам 2010 — Мандельштам О. Э. *Полное собрание сочинений и писем.* В 3 т. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.
- Мандельштам 1978 — Мандельштам О. Э. *Стихотворения.* Сер.: Библиотека поэта. Большая сер. Л.: Советский писатель, 1978.

- Муравьев 1819 — Муравьев М. Н. Эмилиевы письма. В кн.: Муравьев М. Н. *Полное собрание сочинений*. В 3 ч. Ч. 1. СПб.: Тип. Рос. Акад. наук, 1819. С. 125–200.
- Полевой 1829 — [Полевой К. Н.] Стихотворения барона Дельвига. *Московский телеграф*. 1829, ч. 27, № 11: 359–374.
- Пушкин 1826 — *Стихотворения Александра Пушкина*. СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1826.
- Пушкин 1829 — *Стихотворения Александра Пушкина*. Ч. 1. СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1829.
- Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР.
- Пушкин 2004 — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. В 20 т. Т. 2, кн. 1. СПб.: Наука, 2004.
- Пушкин 2016 — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. В 20 т. Т. 2, кн. 2. СПб.: Наука, 2016.
- Северные цветы — *Северные цветы на 1831 г.* СПб., 1830. Отдел «Поэзия». С. 1–124.
- Соревнователь — *Соревнователь просвещения и благотворения (Труды Вольного общества любителей российской словесности)*. 1825, ч. 29, № 3.
- Уваров, Батюшков 1820 — [Уваров С. С., Батюшков К. Н.] *О греческой антологии*. СПб., 1820.
- Chénier 1819 — Chénier A. *Oeuvres complètes*. Paris, 1819.

Литература

- Бояркина 2019 — Бояркина П. В. От Онегина к Печорину: к вопросу о ранних подражаниях пушкинскому роману. *Филологические науки: научные доклады высшей школы*. 2019, (2): 45–50.
- Виролайнен 2022 — Виролайнен М. Н. «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (от автографа к поэтике). В кн.: *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 36. СПб.: Росток, 2022. С. 122–133.
- Гаспаров 1997 — Гаспаров М. Л. Древнегреческая эпиграмма. В кн.: Гаспаров М. Л. *Избранные труды*. В 3 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 291–316.
- Грехнев 1994 — Грехнев В. А. *Мир пушкинской лирики*. Н. Новгород: Нижний Новгород, 1994.
- Кибальник 1990 — Кибальник С. А. *Русская антологическая поэзия первой трети XIX века*. Л.: Наука, 1990.
- Летопись — *Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина*. В 4 т. Цявловский М. А. (сост.). Т. 1. М.: Слово/Slovo, 1999.
- Лотман 1970 — Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970.
- Сакулин 1916 — Сакулин П. Н. Литературные течения в Александровскую эпоху. В кн.: *История русской литературы XIX века*. Овсяннико-Куликовский Д. Н. (ред.). Т. 1. М.: Мир, 1916. С. 58–112.
- Сандомирская 1979 — Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. В кн.: *Пушкин: исследования и материалы*. Т. 9. Иезуитова Р. В. (отв. ред.). Л.: Наука, 1979. С. 69–82.
- Чумаков 2019 — Чумаков Ю. Н. *В сторону лирического сюжета*. 2-е изд, испр. и доп. М.: ЯСК, 2019.

Статья поступила в редакцию 23 ноября 2023 г.
Статья рекомендована к печати 12 февраля 2024 г.

Maria N. Virolainen

The Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
4, nab. Makarova, St. Petersburg, 199034, Russia
irliran@mail.ru

Pushkin anthological epigram: Poetics of self-referentiality

For citation: Virolainen M. N. Pushkin anthological epigram: Poetics of self-referentiality. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2024, 21 (2): 320–331.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.203> (In Russian)

The article examines the nature and lyrical plot of Pushkin's anthological epigram (the analysis material is "Fragment" ("The darkness of night lies on the hills of Georgia"), "Nereida",

“Beauty in front of the mirror”, “Statue in Tsarskoye Selo”, “Who grew the tender roses of Theocritus in the snow?” by Pushkin, as well as some anthological epigrams of his contemporaries). The ancient Greek epigram, distinguished by clear formal features and a wide variety of content, recorded, as a rule, only something static or instantaneous. This quality ensured, in the eyes of Pushkin’s contemporaries, the authenticity of the transmission and perception of the object depicted in the epigram. In anthological epigrams of the first third of the 19th century, deviations from such primordial features of the genre as the elegiac distich and the absence of rhyme were allowed, but the static nature, anti-narrativeness, and embodiment of an instantaneous, non-deployable state characteristic of ancient models were preserved. In connection with the last feature, the question arises as to whether a lyrical plot can be realized within the framework of such a genre. Using the example of Pushkin’s epigrams, which are not an inscription addressed to a really existing object, but create a convincing plastic image (creating their own denotation), it is shown that the event component of such texts (their lyrical plot) lies in the very act of embodiment of a visible object, in the act of its acquisition of existence. In a number of cases, this act becomes the subject of poetic reflection, the epigram comprehends itself and becomes self-referential. The substance of poetry, cleared of narration (Yu. N. Chumakov’s terms), is presented in such cases as a self-creating and self-interpreting principle.

Keywords: A. S. Pushkin, anthological poetry, epigram, self-referentiality.

References

- Бояркина 2019 — Boiarkina P. V. From Onegin to Pechorin: On the issue of early imitations of Pushkin’s novel. *Filologicheskie nauki: Nauchnye doklady vysshei shkoly*. 2019, (2): 45–50. (In Russian)
- Виролайнен 2022 — Virolainen M. N. “Na kholmakh Gruzii lezhit nochnaia mgla...” (from autograph to poetry). In: *Vremennik Pushkinskoi komissii*. Vol. 36. St. Petersburg: Rostok Publ., 2022. P. 122–133. (In Russian)
- Гаспаров 1997 — Gasparov M. L. Ancient Greek epigram. In: Gasparov M. L. *Izbrannye trudy*. In 3 vols. Vol. 1. Moscow: Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1997. P. 291–316. (In Russian)
- Грехнев 1994 — Grekhnev V. A. *The world of Pushkin’s lyrics*. Nizhny Novgorod: Nizhnii Novgorod Publ., 1994. (In Russian)
- Кибальник 1990 — Kibal’nik S. A. *Russian anthological poetry of the first third of the 19th century*. Leningrad: Nauka Publ., 1990. (In Russian)
- Летопись — *Chronicle of Pushkin’s life and work*. In 4 vols. Tsiavlovskii M. A. (comp.). Vol. 1. Moscow: Slovo Publ., 1999. (In Russian)
- Лотман 1970 — Lotman Iu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. M.: Iskusstvo Publ., 1970. (In Russian)
- Сакулин 1916 — Sakulin P. N. Literary movements in the Alexander era. In: *Istoriia russkoi literatury XIX veka*. Ovsianiko-Kulikovskii D. N. (ed.). Vol. 1. Moscow: Mir Publ., 1916. P. 58–112. (In Russian)
- Сандомирская 1979 — Sandomirskaya V. B. “Excerpt” in Pushkin’s poetry of the twenties. In: *Pushkin: Issledovaniia i materialy*. Vol. 9. Iezuitova R. V. (ed.). Leningrad: Nauka Publ., 1979. P. 69–82. (In Russian)
- Чумаков 2019 — Chumakov Iu. N. *Towards the lyrical plot*. 2nd ed., corrected and added. Moscow: IaSK Publ., 2019. (In Russian)

Received: November 23, 2023

Accepted: February 12, 2024