

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**ЕВРОАЗИАТСКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ
ДИАЛОГ: «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»
В НАЦИОНАЛЬНОМ САМОСОЗНАНИИ
КУЛЬТУРЫ**

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2007

**«ИТАЛЬЯНСКИЕ» СТИХОТВОРЕНИЯ НИКОЛАЯ МИНСКОГО:
ОТ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АЛЛЕГОРИИ К ФИЛОСОФИИ «МЕОНИЗМА»**

Поэт и мыслитель Николай Минский является второстепенной, но в высшей степени показательной фигурой переходного периода русской культуры не только в своем творчестве, но и в личной судьбе: уроженец Виленской губернии и выходец из бедной еврейской семьи, попавший в интеллектуальную атмосферу Петербурга, он испытывал своего рода любовь-ненависть к России, и в частности к ее западной столице. Таким образом, его песни, «зачатые в черные дни, рожденные в белые ночи», как это утверждает сам Минский¹, располагаются в пограничной области между поэтической образностью и философской рефлексией; они колеблются на грани социальной ангажированности прирожденного народника – следовательно, социалиста по убеждениям – и духовных склонностей, предвещающих близость декаданса и символизма. В неравноценной поэтической продукции Минского, в стихах которого В. Брюсов находил грубые погрешности против метрики, ритмики и даже самого русского языка², тем не менее выделяются некоторые тексты, служащие убедительным доказательством незаурядности его натурфилософской поэзии. Описательные элементы подобных композиций демонстрируют новые принципы символистского мировосприятия, окрашенного глубоким пессимизмом, который причудливо сливается воедино с прорывами не изжитой до конца политизированности.

По мнению критики рубежа XIX–XX вв., перелом в поэзии Минского намечился в начале 1890-х гг.: он ознаменован посвящением, которое открывает четвертый том Полного собрания стихотворений, вышедшего в Петербурге в 1907 г.:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою...³

Не исключено, что именно два путешествия в Италию, предпринятые поэтом в 1881 и 1891 гг., стимулировали его творческое вдохновение и предопределили направление его философских взглядов тем за-

¹ Цит. по: Айхенвальд Ю. Минский // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 365.

² См.: Брюсов В. Поэзия Н. Минского // Весы. 1908. № 7. Переизд.: Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. Манифесты, статьи и рецензии. М., 1990. С. 277 и след.

³ Ср.: Брюсов В. Указ. соч. С. 277; Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 366; Полонский Г. Поэзия Минского // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С. Венгерова. М., 2000. Т. 1. С. 347.

хватывающим зрелищем предельной красоты южной природы, которое открылось его взору в Неаполе, Сорренто и Капри. Мысли и переживания, навеянные посещением самых живописных местностей Неаполитанского залива, излились в серии «итальянских» поэтических композиций, составляющей своего рода несобранный цикл лирики Минского, таких, как два одноименных стихотворения «Везувий» (первое из них датировано 1881 г. – это единственный датированный текст «итальянского» цикла⁴, все остальные написаны десятью годами позже⁵); «Блеском солнца...», «Южный полдень», «На родине теперь...», «Сорренто», «В оливковой роще», «Лазурный грот» и «Arco naturale». Стихотворения рассредоточены по трем лирическим циклам, которые своими в высшей степени символическими названиями («Белые ночи», «Прозвезды» и «Песни любви») отражают три субстанциальные стадии духовной эволюции поэта: путь от ночного мрака к рассвету и ясному полдню. В этой перспективе три цикла Минского обнаруживают и направление, в котором развивался мотивный состав его лирики: от гражданских идей к общечеловеческим чувствам и далее – к попытке достижения высочайших идеалов истины и красоты⁶. В первый цикл вошло только первое стихотворение под названием «Везувий»; второе одноименное, а также стихотворения «Блеском солнца...» и «Южный полдень» включены в состав текстов второго, все остальные объединены в третьем. Описания природы в этих композициях нередко превращаются в социальную аллгорию, в то время как непосредственные зрительные впечатления преломляются сквозь призму уже совершенно устоявшегося и вполне традиционного итальянского мифа русской литературы,

⁴ Впервые опубликовано в кн.: *Минский Н.* Стихотворения. СПб., 1887. С. 30; впоследствии вошло в состав четырехтомного собрания сочинений: *Минский Н.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1907. Т. 1. С. 100-102.

⁵ Во втором стихотворении под названием «Везувий» есть косвенное указание на приблизительное время его создания: «И вспомнил я: вот ровно десять лет, // Как молодой волнуемый тревогой // Я поднимался этой же дорогой», что дает возможность отнести ко времени второго итальянского путешествия Минского (1891 г.) не только этот, но и все остальные его тексты, посвященные Италии и отсутствующие в сборнике 1887 г. Все они вошли в Полное собрание стихотворений: т. 3, с. 56-61 («Везувий»), 67 («Блеском солнца...»), 77-78 («Южный полдень»), т. 4, с. 8-9 («На родине теперь...»), 18-20 (Сорренто), 164 («В оливковой роще»), 180-181 («Лазурный грот»), с. 182-183 («Arco naturale») соответственно. Кроме того, стихотворение «В оливковой роще» было напечатано также в сборнике «Новые песни» (СПб., 1901. С. 40-41), а стихотворение с явным южным колоритом под названием «У моря», не вошедшее в последующие издания, помещено в трехтомном собрании сочинений Минского (Стихотворения. СПб., 1896. С. 250) между текстами «Arco naturale» и «Сорренто».

⁶ См. об этом: *Полонский Г.* Указ. соч. С. 356-357.

кодифицированного серией путевых заметок в стихах и в прозе, которая непрерывно тянется через весь XIX в.

Подобно большинству путешественников, Минский не задерживается в стенах Партенопей: он предпочитает окрестности, особенно Везувий, к которому возвращается дважды, а также пейзажи Неаполитанского залива и острова Капри.

Датировка первого стихотворения «итальянского» цикла Минского («Везувий» 1881 г.) позволяет скорректировать утверждение В. Поттхоффа в его объемном труде «Данте в России» и счесть не Мережковского, а именно Минского предшественником – если не создателем – итальянской неомифологии русского символизма⁷, особенно в ее южно-итальянском варианте, поскольку упомянутое стихотворение Минского на десять лет опережает 1891 г., который можно назвать датой рождения русской символистской лирики, посвященной теме Южной Италии.

Действительно, в этом году (вслед за появившимся в 1888 г. немецким переводом) была впервые опубликована в ее русском оригинале одноактная сцена Тургенева «Вечер в Сорренте», написанная в 1852 г. почти одновременно с повестью «Три встречи» (1851–1852); в описании восхитительной южной ночи в Сорренто и мотиве воспоминания о ней пьеса и повесть содержат очевидные тематические переключки. Возможно, что именно Тургенев в своей картине южной природы впервые объединил общим лексическим знаменателем «чудеса» устойчивые реалии национального итальянского мифа: апельсиновые деревья, золотые шары тяжелых плодов, белые цветы и воздух, напоенный томительно сильным, острым и почти тяжелым, хотя невыразимо сладким благовонием.

В русской неаполитане XIX в. слово «чудо» и все его возможные лексические модификации постоянно сопровождаются риторическим восклицанием «Волшебный край!». Оно является, в частности, зачином стихотворения Я. Полонского «Ночь в Сорренто» (1859), которое звучит своего рода эхом тургеневского рассказа начиная от своего названия и вплоть до основных сюжетных элементов, таких как манящий зов женского голоса. «Чудо» и «Волшебный край!» – эти основные словесно-образные мотивы русской лирики, посвященной красоте Неаполитанского залива, – постепенно стягиваются в словосочетание «чудесный край» или «край чудес», которое к концу XIX в. становится ее общим местом.

⁷ Ср.: «Основоположником нового итальянского мифа в литературе русского символизма является в первую очередь Дмитрий Мережковский» – *Pothoff W. Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus.* Heidelberg, 1991. S. 202.

Так, большое стихотворение Минского «Сорренто», в котором автор, прощаясь с покидаемым городом, мысленно перебирает воспоминания об окрестностях Неаполитанского залива – о Неаполе, Помпее, Везувии, лимонных рощах, тоже позиционировано в ночном хронотопе и, как бы зеркально отражая вышеупомянутый текст Я. Полонского, не начинается, а завершается риторическим восклицанием «Светлый край чудес!».

Этот же мотив присутствует и в стихотворении «На родине теперь...», в котором поэт не только предается ностальгическим воспоминаниям о том, что на родине в этот момент встречаются «праздник чудный» Пасхи, но и признается в готовности отдать весь «край чудес» за известие о том, что «<...> воскрес // Из мертвых кроткий Бог <...>». Почти обязательным сценическим атрибутом «края чудес» здесь опять становится «Лимонных рощ кругом цветущее дыханье» – тот самый образ из начального стиха баллады Миньон, который с легкой руки Гете «заразил» не только русскую поэзию, посвященную южной Италии⁸. Лимоны, апельсины и отягощенные плодами померанцы очень часто упоминаются и в «Итальянском путешествии» самого Гете: запись от 24 февраля 1787 г. завершает этот перечень замечанием: «Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen» [Перевод: «Миньон была права, стремься туда»].

Всеобщность этого топоса практически не нуждается в доказательстве – достаточно упомянуть хотя бы наиболее хронологически близкие Минскому стихотворения Мережковского «Сорренто» и «Прощай, Неаполь» (1891), в которых лимонные рощи до такой степени устойчиво ассоциируются с представлением о Сорренто, что даже во втором, более позднем стихотворении, посвященном этому городу на берегах Неаполитанского залива («Сорренто» 1896), несмотря на его зимний на сей раз колорит, возникают образы апельсиновых рощ и лимонных садов, на втором плане которых угадывается архетип райского сада Эдема.

Концепт Кампаньи как земного рая, очевидный в текстах Мережковского и имплицитно присутствующий в «итальянских» стихах Минского, опирается на прочную литературную традицию, в своем первом приближении восходящую к «Путешествию по Италии» Гете, для которого Неаполь и обнимающая его роскошно цветущая природа ассоциируются с раем, тогда как залитая окаменевшей лавой пустыня Везувия идентифицирована с адом⁹.

⁸ См. об этом: *Жирмунский В.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 85, 114-115, 180-181, 360, 363, 379.

⁹ *Гете И.-В.* Запись от 17 марта 1787 г.; аналогичная антитеза присутствует и в записи от 20 марта этого же года, которая заканчивается следующим умозаключением: «Конечно, неаполитанцы были бы совсем другими, если бы не чувствовали себя затиснутыми

Эта же пара антонимов рай – ад спустя менее чем два десятилетия обнаруживается и в «Путешествии по Италии» Шатобриана, однако с некоторым смещением акцентов: если созерцание Везувия вызывает ассоциации с адом, на сей раз восходящие к дантовской картине мира¹⁰, то рай лишь смутно угадывается в морском отдалении. В записи от 5 января 1804 г. Шатобриан, с высоты Везувия охватывая взглядом панораму Неаполитанского залива и перечисляя его красоты, констатирует:

Теперь облака там и здесь расступаются; передо мною открываются попеременно Портичи, Капрея, Ишия, Павзилипп, море, усеянное белыми парусами рыбацких лодок, и берег Неапольского залива с оранжевыми деревьями. Находясь в аде, вижу рай¹¹.

Аналогичную антиномию встречаем и у Грегоровиуса, для которого «Neapel selbst hat geradezu etwas Abstossendes» [Перевод: «Неаполь имеет в себе что-то почти отталкивающее»], в то время как «Die Natur ringsumher das zaubervollste Paradies aufgebaut hat»¹² [Перевод: «Природа воздвигла вокруг него очаровательнейший рай»]. По мере восхождения на Везувий взгляд наблюдателя скользит вдаль, к панораме «Райской Кампаньи»¹³ с тем, чтобы потом приковаться к безотрадной картине опустошения, царящего на Везувии. Потрясенный силой этого контраста, Грегоровиус замечает: «Mitten in das Paradies aller Wonnen der Dämon der Zerstörung hingestellt sei»¹⁴ [Перевод: «Среди блаженного рая водружен демон разрушения»].

Подобно своим предшественникам, Минский тоже совершил восхождение на Везувий и посвятил вулкану два стихотворения, разделенных десятилетней дистанцией: в них русский лирик, вослед Грегоровиусу и сообразно со своими литературными предпочтениями, также аллегоризирует явления природы.

В первом стихотворении, датированном 1881 г., Минский описывает свое одинокое восхождение по голой крутизне горы, почерневшей от остывшей лавы и грозно высящейся посреди жизнерадостных окрестностей. По мере того как лирический герой взбирается все выше и выше, его поле зрения постепенно суживается, панорама окрестностей и небо-

между богом и сатаной» (*Гете И.-В.* Из «Итальянского путешествия» // Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 107).

¹⁰ Созерцая кору застывшей лавы на Везувии, Шатобриан не только перефразирует 28-30-й стихи XIV песни «Ада» Данте, но и цитирует стихи 8-9 и 13.

¹¹ Шатобриан Ф.-Р. Путешествие на Везувий // Вестник Европы. 1806. Ч. 29, № 20. С. 267.

¹² Gregorovius F. Wanderjahre in Italien. Vorwort von H.-W. Krufft. München, 1967. S. 498-499.

¹³ Ibid. S. 519.

¹⁴ Ibid. S. 522.

свод окутываются дымкой, пока, наконец, путник не оказывается перед челом горы, изборожденным гневными морщинами. Вулкан глубоко вздыхает, содрогается и исторгает столб огня. Достигнув вершины, автор приветствует Везувий, адресуя ему эпитет «губитель городов», который в совокупности с другими описательными деталями заставляет вспомнить начальные строки стихотворения Дж. Леопарди «Дрок, или Цветок пустыни»:

Qui su l'arida schiena
Del formidabil monte
Sterminator Vesevo¹⁵.

Вовлекая вулкан в воображаемый философский диалог, лирический герой увещевает Везувий сохранить свой скрытый гнев, поскольку мир прославляет его только за его жестокость и никто не знал бы о нем, если бы его пик безвредно дремал над морем. Этот апеллятив плавно перетекает в общечеловеческую аллегорию:

Счастлив, чей пламень внутренний нашёл
Исход наружу, лавой вытекаая.
Но горе тем, в ком сила спит немая,
В ком дремлет гнев, как раненый орёл.
Кто знает их?

Воображаемый ответ Везувия гласит: он молчал веками, безропотно терпя тяжелый гнет людей, разделивших между собой его плодородные земли и не подозревавших о том, что кипит в его груди, где плавится гранит и зреет негодование. Час мести, который пришелся на праздничный день, когда толпа в цирке предавалась дикой радости, искупил века страдания, хотя и «<...> трудно залечить в гранитном сердце рану // И остудить вулкан...».

Спустя десять лет Минский посвятил Везувию еще одно, совершенно иное по смыслу, стихотворение, в котором описал новое восхождение, совершенное уже не одиноким путником, но собирательным лирическим героем, обозначенным в тексте местоимением «мы». Вспоминая свое предыдущее паломничество, автор углубляется в типично эгегическую медитативную резиньяцию об исчезнувших чувствах, которые одушевляли его в давнопрошедшие дни, когда все вокруг – люди и природа, создания красоты и тишь руин – говорило его сердцу о свободе, о родине, о святости борьбы, а вулкан представлялся ему силой, способной даровать миру новую судьбу. Однако в сетования лирического героя на то, что сердца людей остыли, а жизнь поблекла,

¹⁵ *Leopardi G. Opere. Milano, 1967. P. 115* [Перевод: Здесь, на иссохшем хребте // Чувовищной горы, // Всеистребяющего Везувия...].

внезапно вторгается парабола, озвученная мягким и спокойным голосом спутницы поэта:

Как тяжело по этой пыли знойной
Тащиться лошадям на скат крутой!
И так всегда. Нет в мире наслажденья,
Не купленного чьей-нибудь бедой.

Вслед за серией субстанциальных вопросов, кульминационно увенчанных сомнением в возможности любви вообще («Кого любить, когда равно всех жаль? // И чем жестокость хуже безучастья?»), лирический дискурс обретает свой финал в констатации невозможности служить высоким идеалам так, чтобы это никому не причиняло страданий.

Лишь в последней строфе, в той ее части, которая являет собой ответную реплику лирического субъекта в импровизированном диалоге с вулканом, речь которого представлена фигурой умолчания о воображаемом безмолвном согласии с тайными мыслями автора, в стихотворении начинают звучать более оптимистичные ноты:

Есть живая сила!
Я верю, мир ей будет обновлен.
Пусть голосом озлобленным пророки
Вещают про смиренье, мысли сон
Баюкая, увы, без них глубокий!
Пока живут страданья, злоба, страх, –
И жалость не умрет в простых сердцах.
Когда-нибудь она придет, нахлынет,
Исчезнет скорбь и смоется позор.

Тем более горьким оказывается финальное двустипшие, обращенное к спутнице поэта («О, друг прекрасный!») и не оставляющее места ни малейшей надежде: «<...> До тех пор // Твой взор померкнет, кровь остынет...».

Два стихотворных посвящения Минского Везувия, которые довольно оригинально аллегоризируют его традиционный поэтический образ, в более раннем тексте уподобляя вулкан гордому мстителю, карающему несправедливость, а в более позднем – угасшему, но мечтающему о победе добра и прекраснотушно верящему в нее идеалисту, наглядно демонстрируют переворот, который произошел в мировоззрении русского поэта около середины 80-х гг. XIX в. и наложил отпечаток на его лирику: Минский вступил в свою «вторую жизнь», создав философскую систему «меонизма». Его очень личная и довольно своеобразная доктрина, в которой элементы поэзии, философии и религии соединяются в некую скорее мифопоэтическую, нежели строго теоретическую целостность, нашла свое первое выражение в трактате «При свете со-

вести. Мысли и мечты о цели жизни», опубликованном в 1890 г. и вышедшем вторым изданием в 1897 г.

Философия «меонизма» (название происходит от греческого *το μη ον* – несуществующее) является синкретическим сплавом отдельных положений христианской антропологии, элементов коренящегося в трудах Шопенгауэра и Ницше волюнтаризма и почерпнутых из мистических учений Востока откровений; таким образом в философии «меонизма» складывается что-то вроде культа «несуществующего», религии «небытия», позиционированных между атараксией и нирваной. Отталкиваясь от осознания глубокого кризиса, захватившего современное человечество и культуру и вызванного острым ощущением потери смысла жизни, Минский предлагает концепцию высшей формы бытия: мэон бытия, несуществующее бытие, небытие, которое обладает для бытия неотразимой притягательностью. В этом случае единственный смысл бытия – это стремление к небытию, страстное желание преодолеть себя и перейти от бытия к небытию, от существующего к несуществующему. Согласно этой теории человеческая душа стремится преодолеть пространство и время ради небытия в пространстве и времени, небытия за пределами пространства и времени, т.е. небытия вообще. Только достижение вечного небытия дает возможность постигнуть конечный, бранный, ускользающий и преходящий характер реальности и проникнуть в сущность явлений. Этим путем достигается безразличие в желаниях, релятивность убеждений и переоценка ценностей: финал же его увенчан всеобъемлющим ощущением независимости и абсолютной свободой.

Заключительное двустишие второго стихотворного посвящения Везувию, обращенное к спутнице лирического героя, взор которой меркнет по мере того, как остывает ее кровь, как кажется, продиктовано не только отказом от гражданских идеалов, но и этим стремлением к небытию.

Отзвук идей «меонизма» явственно слышится и в другом стихотворении этого периода, «Блеском солнца...», предлагающем концепт двуликой природы: в первой строфе, образная система которой основана на визуальных впечатлениях, природа выступает как превосходящая и подавляющая душу стихия, а в двух заключительных стихах, создающих акустический образ, мягкие негромкие звуки природы и даже их полное отсутствие становятся своего рода эмоциональным модератором, который тем не менее оказывается сильнее отрицательных аффектов духовной жизни человека. Этому спокойному образу соответствует и распо-

ложение лирического героя, признающего простую истину: для того, чтобы душа смирилась и успокоилась, нужно совсем немного¹⁶:

Блеском солнца небо ослепляет,
Даль морская – отблеском небес.
Теплый ветер усыпляет
Кипарисов гордый лес.

А кругом и тает, и синеет
Голых скал зубчатая гряда.
Я гляжу, и сердце млеет
От блаженства и стыда.

Стыдно мне, что нужно так немного
Для души измученной людской,
Чтоб утихла в ней тревога
И борьбу сменил покой;

Что сильнее сознательного горя
Кипарисов благовонный лес,
Шорох листьев, шепот моря
И безмолвие небес.

Аналогичные мотивы оживают в стихотворении «Южный полдень», где слово «блеск» появляется в первом же стихе с тем, чтобы далее развернуться в образ всепроникающего tremolo солнечных лучей на водной шире, crescendo света и зноя, доходящих до степени почти оргиастической. Это закономерно вызывает к жизни эротические образы: волны, ласкаемые дневным светом, обнаженная земля, залитая солнцем и отдающаяся полдню, гранит скал, рождающий зелень мхов под раскаленными поцелуями солнца. Однако же амбивалентность этой ослепительной картины «сладостного покоя» зафиксирована двумя стихами в композиционном центре текста: «Незримо переходит солнца зной // И в виноградный сок, и в яд алоэ». Все это становится своего рода прелюдией к завершающему текст образу вечного покоя, символизированному мотивом спящего времени:

И, кажется, средь общей тишины
Заснуло время в глубинах небесных.

Возможно, это и есть поэтическая аллегория состояния, необходимого для преодоления времени и пространства, к чему, согласно философии «меонизма», стремится очарованная небытием за пределами вре-

¹⁶ Ю. Айхенвальд в цит. соч. (с. 366) интерпретирует это стихотворение, на мой взгляд, ошибочно, как выражение типичной для русского интеллектуала позиции пренебрежения к миру, с которой море и небо представляются мелочами и гораздо менее важны, серьезны и достойны, нежели социально-политическая злоба дня.

мени и пространства человеческая душа: это состояние, в котором утихают страсти и желания и в душе наступает мир.

И даже в тех случаях, когда отмеченные выше мотивы в стихотворениях Минского этого периода не насыщены столь глубоким философским смыслом, они все же присутствуют в них как таковые, переходя из текста в текст. Персонификация природных явлений очевидна с самого зачина стихотворения «Лазурный грот», лирическим объектом которого становится угрюмый горный дух: влюбившись в беспечную морскую волну, дочь лазурного морского простора, он строит великолепный грот, чтобы удержать и пленить ее. Однако волна не задерживается в гроте; покидая его, она оставляет в нем отсвет и отзвук причудливой игры оболщания и отказа: свой лазурный отблеск и эхо вдоха любви и смеха измены.

Несмотря на то, что в 1880-х гг. Минский явно предпочитает философскую тематику, гражданские и политические мотивы отнюдь не исчезают из его лирики. Поэтическая композиция под заглавием «Arco naturale», восходящим к каприйскому топониму, выстроена на утонченных смысловых и философских антитезах, усиленных необычными эпитетами, и увенчана социально-политической метафорой. Если в первой строфе сопоставлены «теплый остров» и «забавы мрачные» Тиберия, «громады серых скал» и «воды прозрачные», то во второй обыгрывается вертикальное измерение: внизу видны клокочущие волны, охарактеризованные эпитетом «седые», а наверху возвышается «мощная арка». Эта поэтическая картина заставляет вспомнить о впечатлениях Грегоровиуса, который следующим образом описал тот же утес «Arco naturale», уподобив его грандиозность Лазурному гроту: «Tief unten das Meer, schwarz verschattet, hoch oben der Himmel, rings rotbraune Klippen»¹⁷ [Перевод: «Глубоко внизу – море, окутанное черной тенью, высоко вверху – небо, вокруг – красновато-бурые утесы»].

Причудливое скальное образование в глазах Минского превращается в подобие свода триумфальной арки, выстроенной на вечном фундаменте свободными стихиями природы. Поэт завершает стихотворение двумя строфами, в которых невозмутимый и неизменный круговорот природных явлений приобретает смысл в высшей степени символический:

И времени рукой начертаны над ней
В чертах нетленных и правдивых
Сказанья мирные о смене многих дней,
О вихрях и волнах, приливах и отливах.

¹⁷ Gregorovius F. Wanderjahre in Italien. S. 571.

И солнце каждый день, взойдя на синий свод,
К ней шлет, прогнавши тьму, свой первый луч победный,
Да ветер, покоритель вод,
Под нею держит путь свободный и бесследный.

Представляется также, что к тематическому циклу «итальянских» стихотворений Минского примыкает и сонет «В оливковой роще» – и примыкает не только по своему сюжету (который мог быть навеян южной природой вообще, например крымской), но и по своему композиционному положению в непосредственной близости к текстам «итальянского» цикла.

Оливковая роща, кажущаяся прозрачной и как бы растворенной в неясной дымке на фоне серебряного заката и нежно-голубой дали, сливается со своей собственной бледной тенью, угасает «<...> с тревожностью бесследной», и луч вечернего света, падающий в ее серебристый сумрак, или случайный звук, раздающийся в ее сонной тишине, преобразуются в дым и безмолвие как будто для того, чтобы подчеркнуть неизбежность, с которой все реманентные проявления жизни будут поглощены сном, подобным смерти. Образно-лексические мотивы описания рощи: «тьнь бледная», «мертвей», «спит», «мрак» и «тьма» – становятся своеобразной нитью основы в визуально-эмотивной ткани текста, описывающего образно-поэтическим словом не просто вечерний пейзаж, но угасание бытия и его преобразование в небытие вообще.

Сонет еще раз демонстрирует стадильную регрессию яркого и многокрасочного, но преходящего и брального мира, которая осуществляется во имя перехода в царство вечности, пока еще неопределенное в своих поэтических параметрах: может быть, именно этот путь и это ощущение индосказательно описаны финальным образом стихотворения: «трепет звезд».

Таким образом, «итальянские» стихи Минского вобрали в себя отзвуки его философской концепции «меонизма», возможно, родившейся под сильнейшим воздействием ярких визуальных впечатлений от южной природы: захваченный и подавленный зрелищем явного превосходства этой природы над человеком, подозревающий в ней угрозу обезличивания, поэт пытается сублимировать свой ужас, цепляясь за идею ухода и приглушая полнокровные образы ради того, чтобы заместить их смутным и неясным космическим чувством.

Перевод О.Б. Лебедевой