

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

---

**ОБРАЗЫ ИТАЛИИ  
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ  
XVIII–XX вв.**

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой,  
д-ра филол. наук Н.Е. Меднис



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
2009

**О.Б. Лебедева**  
Томский университет (Россия)

**«ДВОРЕЦ ОБРУШИЛСЯ... ОЧНУЛОСЯ ПРЕДАНИЕ»  
(ЛЕГЕНДА О КОРОЛЕВЕ ИОАННЕ  
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XIX в.)**

Среди многих достопримечательностей Неаполя, изобилие и разнообразие которых заставляло разбегаться непривычные к таким феерическим зрелищам глаза и переполняло до степени экзальтации меру восприимчивости русских путешественников XIX в., обращает на себя внимание один объект, время интереса к которому четко локализовано в первой половине XIX в. Начиная с 1800-х гг. взоры русских странников по окрестностям Неаполя неукоснительно привлекают живописные заброшенные руины так называемого дворца королевы Иоанны (Джованны) I, описание которых является устойчивой топологемой неаполитанского травелога русской словесности этих лет. Однако с конца 1850-х гг. замок совершенно исчезает из поля зрения русских путешественников, а упоминание о нем – из текстов дневниково-эпистолярных заметок о неаполитанском регионе и из художественных лирических и прозаических текстов с неаполитанской тематикой.

В 1801–1803 гг. Ф.П. Лубяновский посвятил этому архитектурно-историческому памятнику специальную главку своих путевых записок<sup>1</sup>, а в 1846 г. предание о королеве Иоанне I стало центральной сюжетно-композиционной частью историко-медитативной элегии Е.П. Ростопчиной «Еще о Неаполе». Названные даты являются практически крайними хронологическими пунктами, которыми обвехована эпоха актуальности этого неаполитанского микропоса и связанного с ним локального мифа в метатексте русской неаполитаны, если не считать своеобразного «иронического катарсиса» темы: посвященного замку Иоанны шутивного стихотворения из цикла А.Н. Майкова «Неаполитанский альбом» (1859–1862).

В пределах этих лет памятник неаполитанского Средневековья неоднократно упомянут русскими посетителями Неаполя. В дневниках

---

<sup>1</sup> *Лубяновский Ф.П.* Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах. Ч. 1–2. СПб., 1805. Ф.П. Лубяновский (1777–1869) в начале XVIII в. занимал пост секретаря министра внутренних дел.

В.А. Жуковского 1833 г. записи от 19/1 мая и 22/4 мая отмечают «<...> путешествие по Кияе до замка королевы Иоанны (Дон'Анна)», предпринятое «<...> при очаровательном свете месяца» и «<...> виды по берегам на Неаполь, сияющий в заходящем солнце, на равелины дворца Иоанны, замки, на Капри, лодки, виллы внизу, Iazzaroni»<sup>2</sup>; в архиве Жуковского, в альбоме неаполитанских зарисовок, сохранился выполненный в его характерной графической манере «au trait» великолепный эскиз, на котором запечатлен дворец Джованни I<sup>3</sup>. Н.С. Всеволожский, совершивший в 1836–1837 гг. двухлетний круиз по Южной Европе, в качестве буквально первого неаполитанского впечатления, как заметную деталь открывающейся с моря панорамы города, упоминает «<...> разрушающийся живописный дворец Королевы Иоанны»<sup>4</sup>. В 1843 г. руины замка мгновенно и радостно узнает впервые увидевший панораму Неаполя с моря Н.И. Греч: «Вот старинный дворец Королевы Иоанны!»<sup>5</sup>



<sup>2</sup> Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13: Дневники, письма-дневники, записные книжки 1804–1833. С. 366, 368.

<sup>3</sup> РНБ. Ф. 286 (В.А. Жуковский). Оп. 2. № 57. Л. 16. Публикуется впервые.

<sup>4</sup> Всеволожский Н.С. Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 гг. М., 1839 Т. 2. С. 9.

<sup>5</sup> Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии: В 3 т. СПб., 1843. Т. 2. С. 95.

Полувековая почти неизбежность, с которой руины palazzo di Donn'Anna, ничем особенно не превосходящие других историко-архитектурных памятников древнего города (за исключением, может быть, только особенной живописности дворца, далеко выдающегося фасадом в море, и символичности его местоположения на грани земной тверди и морской зыби, побуждающего увидеть в нем образ всего неаполитанского макротопоса), притягивали к себе русских путешественников, опознававших замок с первого взгляда на дальних подходах морем к Неаполю, – и полная утрата какого бы то ни было интереса к живописным руинам по истечении этого полувека заставляют задуматься о причинах подобного рецептивного феномена. Безусловно, он является субъективным фактором ситуации контакта национального русского эстетического сознания названного периода с неаполитанским топосом – иными словами, он (феномен) порожден скорее константами воспринимающего сознания, нежели имманентным свойством объекта. И при более близком рассмотрении этот на первый взгляд незначительный и мимолетный эпизод творения большого неаполитанского метатекста русской словесной культуры XIX в. оказывается заряжен глубинным концептуальным смыслом: мотив замка Джованны как одна из реалий русской неаполитаны XIX в. – это далеко не просто репрезентативный имагологический факт: с ним сопряжен имплицитный ментальный сюжет, имеющий отношение в равной мере и к русской истории, и к истории русской культуры.

### *1. История и историческое предание*

Реконструкцию источников русских представлений о королеве Джованне и ассоциативного ореола, окружившего в национальном эстетическом сознании ее замок, целесообразно начать с максимально объективного свидетельства: энциклопедической справки:

Иоанна I – королева неаполитанская, в 1343 г. <...> Первый муж И., Андрей Венгерский, был задушен по ее повелению. Когда явился в Неаполь венгерский король Людовик I, чтобы отомстить за брата, многие немедленно перешли на его сторону; но после возвращения его в Венгрию общественное мнение склонилось на сторону И., которая, между тем, вышла замуж за Людовика Тарентского (1346) и снова приняла правление, а в 1352 г. была признана и Венгрией. Блеск, которого достиг ее двор благодаря покровительству литературе и искусству, составлял резкий контраст с бедностью и угнетенным состоянием народа. Когда во время великого церковного раскола И. примкнула к партии авиньонского папы Климента VII, противник его, римский папа Урбан VI, отлучил И. от црк. и, как ленный властитель Неаполя, призвал королем Карла Дураццо Младшего, под именем Карла III. И., бывшая в третьем браке за Иаковом III, королем Майорки, а затем вступившая в четвертый брак с авантюристом Оттоном Брауншвейским, усыновила и объявила своим наследником герцога Людовика Анжуйского; но прежде чем он успел оказать ей помощь, она была захвачена Карлом III и задушена, в 1382 г.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Брокгауз и Эфрон. Энциклопедия: В 86 т. М.: Адепт, 2003.

Уже это простое перечисление фактов биографии Джованны I (достаточно хорошо известных в то время, когда ее имя впервые продемонстрировало свою способность развернуться в литературное повествование) обнаруживает в судьбе неаполитанской королевы эпохи Треченто потенциальный романический (романтический) сюжет: кольцевая композиция ее жизни (виновная в удушении своего первого мужа, она погибла той же смертью, на которую обрекла свою жертву), очевидный нумерологический соблазн, в который вводят цифры, отмечающие продолжительность ее царствования (40 лет) и количество ее браков (4), равно как и сама способность четного числа вызывать подспудные архетипические представления об акцентированной искусительно-губительной женственности демонического толка – все это отодвигает на второй план, так сказать, «политическую» сторону царствования неаполитанской королевы (весьма, между прочим, бурную), сосредоточивая внимание на «поэтических» сторонах ее личности и судьбы, в которых явственно эксплицированы идея незаурядной абсолютной величины личностного потенциала и провиденциальная идея возмездия, которое навлечено на носительницу этого потенциала его антигуманным отрицательным зарядом.

Конечно, далеко не случайно то обстоятельство, что в европейскую литературную традицию вообще имя королевы Джованны I и образ ее готического замка вошли именно в то время, которое было особенно чувствительно к такого рода сюжетам: на пике славы готического романа, на переломе литературных эпох от сентиментализма к романтизму. И если теперь обратиться к «сильным позициям» сюжета, связанного с дворцом королевы Джованны I в русской неаполитане, то есть к его хронологическим завязке в начале 1800-х гг. и финалу в конце 1840-х, то станет очевидно, что этот «романический» потенциал сюжета никоим образом не миновал русскую словесность, постепенно, но неуклонно проявляя в ней свои имплицитные смыслы. Он очевиден уже в том изложении истории королевы Джованны I, которое предлагает одно из самых ранних русских послекарамзинских литературных путешествий, книга Ф.П. Лубяновского «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802 и 1803 годах»:

<...> гроб Короля Андрея II. Властолюбивая Иоанна I, жена его, огорченная крутым нравом своего мужа, посягнула на жизнь его. <...> В цвете юности, среди торжеств и удовольствий, накануне своего коронования, сей несчастный король лишен жизни. Тело его выброшено за окно, и было бы добычею птиц и зверей, естлибы его кормилица, сохранив к Государю своему любовь одна между толпою придворных, <...> не отыскала его уже на третий день после смерти. Какой-то добрый и великодушный монах, разделив и горесть ее, и участие в жалостном жребии своего Государя, предал из сострадания земле его тело, и на свой счет поставил ему памятник <...>.

Вскоре Иоанна увидела черное знамя, приближающееся к ней с Дунайских берегов; услышала в своих областях звук Венгерского оружия и мстительный голос раздраженного брата погибшего мужа ее, который <...> вторгся в ее царство и требовал отчета о пролитой крови своего брата. Почти сорок лет меч его висел над головою сей несчастной Королевы; почти сорок лет она в жестоком страхе избегала удара, пока, наконец, уничтоженная тою самою рукою, которую сама столько хотела возвысить, погибла жертвою мщения и неблагодарности<sup>7</sup>.

Однако же книга Лубяновского, предлагающая не совсем адекватную историческим фактам версию этого сюжета, была отнюдь не первым и, как это будет видно из дальнейшего, совсем не оригинальным литературным источником, познакомившим русских читателей с историей королевы Иоанны I и ее заброшенным дворцом. В своем итальянском разделе путешествие Лубяновского, которое в полной мере заслуживает эпитета «литературное», поскольку оно совершалось не только по реальному географическому и культурному пространству Италии, но и по страницам литературного текста, это пространство описывающего, является весьма близкой, хотя и вполне самостоятельной, транскрипцией соответствующих глав невероятно популярной в России на рубеже XVIII – XIX вв. книги Шарля Дюпати «Письма об Италии» («Lettres de l'Italie», 1785)<sup>8</sup>, письмо CXL части II которой посвящено именно гибельным роковым страстям двух неаполитанских королей этого имени.

---

<sup>7</sup> Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах. СПб., 1805. Ч. 2. С. 30–35. Далее текст книги Лубяновского цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках. Версия причин смерти Джованны I, изложенная Лубяновским, согласуется с современными энциклопедическими данными, ср.: «Озабоченная поисками преемника (единственный сын Джованны от Эндре умер в детстве), Джованна женила своего родственника Карла Дураццо на своей племяннице Маргарите Дураццо и объявила своим наследником. Когда <...> римский папа Урбан VI отлучил Джованну от церкви и, как ленный властитель Неаполя, признал королем Карла Дураццо, Джованна <...> усыновила и объявила своим наследником герцога Людовика Анжуйского, <...>. Прежде чем Людовик I успел оказать приемной матери помощь, Карл Дураццо разбил неаполитанские войска <...> и осадил Джованну в Неаполе. Королева сдалась Карлу Дураццо, он в течение полугода принуждал ее отменить усыновление Людовика I. Не добившись ничего, Карл приказал своим наемникам задушить Джованну 23 мая 1382»: ru.wikipedia.org/wiki/Иоанна.

<sup>8</sup> Книга Дюпати была полностью переведена в начале XIX в.: Путешествие г. дю Пати в Италию в 1785 году (Ч. 1–2 / Пер. И.И. Мартынова. СПб., 1800), однако еще до этого фрагментарные переводы появлялись на страницах самых популярных русских журналов. См. об этом: Лаппо-Данилевский К.Ю. К истории русских переводов «Писем об Италии в 1785 году» Ш.М. Дюпати // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 255–272. В 1809 и 1817 гг. перевод И.И. Мартынова был переиздан; в 1811 г. отрывки из него вошли в антологию Н.И. Греча «Образцовые сочинения в прозе знаменитых древних и новых писателей», а в 1824 – в антологию «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе».

Для большинства русских читателей эпохи преромантизма это просветительское путешествие, уникальным доказательством популярности которого в России как раз и являются путевые записки Лубяновского, было первым систематическим знакомством с историей Италии и итальянского искусства; для русской литературной традиции оно стало одним из эталонов сентименталистского нарратива, оказавшего большое влияние на формирование концепции повествователя русского травелога: образ склонного к мечтательной меланхолии и исповедующего культ природы «чувствительного путешественника», знатока и любителя исторических преданий, ищущего в современности следов прошлого, унаследован русской литературой путешествий от Дюпати через «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина<sup>9</sup>.

В изложении истории Джованны I Дюпати, опуская «политические» факты ее биографии, акцентирует моменты «поэтические», а именно: убийственную страсть королевы, толкнувшую ее на преступление, и мотив роковой предопределенности ее трагического конца, последовавшего, по интерпретации французского писателя, с незначительными вариациями повторенной его русским транскриптором, не в результате банальной борьбы за власть, но вследствие неумолимого провиденциального мщения:

Я видел в церкви Св. Януария гробницу несчастного Андрея II, Короля Неаполитанского, <...> бывшего, среди двора своего, накануне коронавания, жертвою измены молодой своей супруги, коея преступление внушено было любовью, поощрено молодостию, извинено красотою, уполномочено политикою и оправдано Папою за золото; но которого никогда не простили ни природа, ни совесть, ни Лудовик II, король Венгерский, <...> для отмщения за своего брата прибежал из Германии с черным знаменем и сорок лет преследовал, угрожал или согладал ту преступную главу, которая наконец, составивши в несчастии и угрызениях совести, пала со своею короною, будучи еще обгарена кровию первого из четырех своих супругов, под железным мщением.

Сей несчастный Андрей II убит в Аверсе и выброшен из окна. Кормилица его искала и нашла тело его чрез три дня и, согласясь с одним монахом церкви Святого Януария, перенесла его ночью в сию церковь, в которой великодушный священник, оросив его верными слезами, тайно похоронил, а потом на свой счет поставил над ним сей достопамятный монумент <...><sup>10</sup>.

Безусловно, еще до того как в России вышел первый полный перевод «Писем об Италии», книга Дюпати была известна просвещенным русским читателям в оригинале. И весьма симптоматичен тот факт, что

<sup>9</sup> *Робби Т.А.* Литература путешествий // Русская проза. Л., 1926. С. 48.

<sup>10</sup> Путешествие г. дю Пати в Италию в 1785 году / Пер. И.И. Мартынова. СПб., 1800. Ч. 2. С. 241–244. Историческая неточность Дюпати, именующего брата Андрея II, Людовика I, Людовиком II, повторена в двух русских переводах начала XIX в. Далее текст Дюпати цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

именно письмо CXL, единственное из всего неаполитанского раздела книги Дюпати, было переведено на русский язык одним из самых талантливых русских преромантиков, Андреем Тургеневым; этот перевод сохранился в архиве В.А. Жуковского, ближайшего друга рано умершего юноши, и, несомненно, именно им вызвано особое внимание русского поэта к руинам дворца Иоанны при вышеупомянутом посещении Неаполя в 1833 г. – кроме своей собственной достопримечательности, дворец Иоанны для Жуковского, весьма чувствительного к таким сюжетам, был связан и с воспоминанием о безвременно умершем друге юности<sup>11</sup>.

Однако интерпретация истории королевы Джованны I, в которой русские читатели последовательно познакомились с ней по книгам Дюпати и Лубяновского, примечательна еще и тем, что жизнь и судьба героини влекут за собой исторические ассоциации «чувствительного путешественника»: в качестве амбивалентной аналогии-контраста к судьбе королевы Джованны I Дюпати представил судьбу второй неаполитанской королевы этого имени:

Как я сказал вам об Иоанне первой и гробнице ее супруга, то кстати здесь сказать и об Иоанне второй, и гробнице ее любовника, <...> того Жана Каракчиоли, коего судьба была почти подобна судьбе славного Ессекса. Жан Каракчиоли, как и Ессекс, имел несчастье еще в молодых годах понравиться пожилой уже Королеве; хотел любочестием наградить скуку, с таким союзом сопряженную, слишком понадеялся на крайнюю страсть женщины, и ужасно обругал Королеву, думая, что он ругает только любовницу; и – так же как Ессекс – обагрил кровию своею эшафот, по повелению любовницы, для которой, по несчастью, все было возможно. Но и Иоанна, равно как Елисавета, умерла спустя несколько времени после смерти своего любовника, истощась от любви и сожалений, перед тою обожаемою и окровавленною главою, которую видела она денно и ночью (242–243).

Вероятно, здесь стоит обратить внимание на то, что Дюпати в изложении истории умирающей от тоски по возлюбленному королевы не свободен от литературного влияния: заключительная фраза цитированного абзаца содержит явную реминисценцию сюжета одной из знаменитейших новелл «Декамерона» Боккаччо: «Братья Лизабетты убивают ее любовника; любовник является ей во сне и сообщает, где его закопали; Лизабетта тайком выкапывает его голову и кладет ее в горшок с базиликом и каждый день подолгу плачет над ним; братья отнимают у нее

<sup>11</sup> РНБ. Ф. 286 (В.А. Жуковский). Оп. 2. № 323. Л. 10 об.–12. Поскольку Андрей Тургенев умер в 1803 г., его недатированный перевод, скорее всего, выполнен до появления первого полного перевода И.И. Мартынова, т.е. в конце 1790-х гг. Характерный факт: в 1802 г. в Вене Андрей Тургенев познакомился с Ф.П. Лубяновским, возвращавшимся в Россию из Италии, и передал с ним письма к своим родным и Жуковскому, см.: *Вацуро В.Э., Виролойнен М.Н.* Письма Андрея Тургенева к Жуковскому // В.А. Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 414–415.



голову возлюбленного, и вскорости она умирает с горя» (новелла 5, день 4). Та же самая ассоциативная связь судеб Джованни I и Джованни II, хотя и без ссылки на Елизавету Английскую и без отмеченной литературной реминисценции, воспроизведена и в версии Лубяновского:

<...> гробница Караччиола, бывшего обладателем сердца и царства Королевы Иоанны II. Несчастный наперсник огорчил Королеву; зависть давно ловила минуту, когда могла бы свободно его низвергнуть: тут погиб он от жестокого ее удара. Но тот самый удар, который прервал его жизнь, возбудил в сердце Королевы прежнюю нежность. Она впадала в отчаяние и к сей гробнице приходила искать утешения от снедавших ее угрызений; обнимала в слезах и скорби любезную тень, от нее всегда убегавшую, и сама тихими шагами сошла за нею во гроб (35).

Следуя логике обобщающей художественной мысли, Дюпати, а вслед за ним и его русский транскриптор, явно погрестили против исторических фактов: секретарь и фаворит Иоанны II (1370–1435) Джованни Караччоли был казнен отнюдь не по воле своей царственной любовницы, а вопреки ей: после того как он в течение 16 лет (1416–1432) пользовался огромной властью и держал в страхе всех подданных Иоанны II, он был убит заговорщиками<sup>12</sup>. Что же касается причин смерти королевы, воспоследовавшей через 3 года после казни ее фаворита, то она, безусловно, не могла быть следствием раскаяния в преступлении, в котором королева была неповинна; а о том, была ли эта смерть вызвана тоской по возлюбленному, история умалчивает – впрочем, умерла Иоанна II в достаточно неромантическом, приблизительно 65-летнем возрасте<sup>13</sup>.

Однако же результатом этого свободного художественного домысла стал заключительный абзац письма СХL, который своей имплицитной идеологемой и глубокой эмоциональной насыщенностью не просто мог, но неизбежно должен был произвести глубокое впечатление на русских

<sup>12</sup> Ср.: «Караччиоли Джованни – секретарь и любимец неаполит. королевы Иоанны II. В течение 16 л. (1416–1432) К. пользовался огромною властью и держал в трепете всех подданных Иоанны, пока не был убит заговорщиками. Труп его выставлен был перед ликующей толпой, а имущество конфисковано» (*Брокгауз и Эфрон*. Энциклопедия: В 86 т. М.: Адепт, 2003).

<sup>13</sup> Ср.: «Иоанна II – королева неаполитанская (1414–35), дочь Карла III из фамилии Дураццо, <...> 44 лет от роду; вступила в брак с графом Иаковом Бурбоном, который вскоре покинул ее и возвратился на родину. Герцог Анжуйский, Людовик III попытался, опираясь на завещание Иоанны I (которым Неаполитанское королевство предоставлялось деду его, Людовику I), захватить Неаполь, вследствие чего И. призвала Альфонса V Арагонского и объявила его своим наследником (1421 г.). Альфонс V приступил к водворению порядка в расшатанном государстве; но когда он заключил под стражу любовника королевы, Караччоли, то И. из мести признала наследником Людовика (1423) и с его помощью удержала правление. После смерти Людовика она назначила наследником его брата Рене. С И. угас королевский неаполитанский дом, основанный Карлом I Анжуйским» (*Брокгауз и Эфрон*. Энциклопедия: В 86 т. М.: Адепт, 2003).

читателей «Писем об Италии», как об этом свидетельствует его повтор с незначительной вариацией в книге Лубяновского:

<...> я пошел гулять по скату Павлиппы, на морской берег, и прошел мимо ветхого дворца Иоаннина, оставленного волнам, его омывающим, и времени, его разрушающему. Тут я остановился; сел на камне, и при лунном сиянии слушал шум волн, у ног моих умирающих. Не могу изобразить вам, какая глубокая и сладостная меланхолия тогда мною овладела: при воспоминании сих гробниц и кровопролитной любви Королев, при сем трагическом имени Иоанны, при виде сего древнего пустого дворца, при сем Елисейском сиянии луны, при сей вечерней прохладе, наконец, при шуме валов, которые прибегали ко мне, разбивались и раздавались во внутренности дворца, между его развалинами, – из очей моих полились слезы (243–244).

Сошедши с горы, отдыхал я в развалинах дому Королевы Иоанны. Утро было прекрасное; ни треску, ни шуму городского там не слышно, а только волны с минуты на минуту разбиваются о стены падающего здания и глухой рев их умирает в его обширности (80).

Если говорить об эмоциональной насыщенности, то эта концовка, поразительно созвучная заключительным строкам «готической» повести Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм» (1794), повествующей о столь же фатальных разрушительных страстях, зрелище которых вызывает столь же меланхолическую реакцию автора, не могла не отозваться в сердцах русских читателей книги Дюпати, для которых повесть Карамзина была свежей литературной новостью.

Но главное даже не это. Эмфатика пассажа переводит в план личного переживания повествователя, а вслед за ним и читателя, ассоциативно-образную цепочку исторических фактов и художественных домыслов, которая остро акцентирует смысл кольцевого сюжетного лейтмотива «кровопролитной любви Королев»: начав свое развитие от исторического факта (повинная в смерти мужа Иоанна I), немедленно влекущего за собой художественный домысел (повинная в смерти возлюбленного Иоанна II), в финале он вновь возвращается в область исторических фактов: казнь фаворита Елизаветы, королевы Английской, графа Эссекса по повелению его царственной возлюбленной.

И здесь в поисках причин актуальности этого средневекового сюжета для поколения русских путешественников конца XVIII – начала XIX в. имеет смысл обратить внимание на единственное, но весьма характерное концептуальное расхождение русского транскриптора «Путешествия...» Дюпати, Ф.П. Лубяновского, с его французским оригиналом. Оно касается мотивировки преступления Джованни I: если Дюпати видит его причину в эротической страсти, любви королевы к другому мужчине («кое преступление внушено было любовию, поощрено молодостию, извинено красотою»), то для Лубяновского этой причиной

становится жажда неограниченной власти, то есть страсть сугубо политическая («Властолюбивая Иоанна I, жена его, огорченная крутым нравом своего мужа, посягнула на жизнь его»). Именно эта на первый взгляд незначительная деталь проясняет одну из возможных причин внимания русского национального сознания к истории неаполитанской королевы.

Если учесть, что изданная на французском языке в 1785 г. книга Дюпати стала известна русским читателям еще при жизни императрицы Екатерины II, что русский перевод «Писем об Италии» вышел в свет через 4 года после ее смерти (1800) и что через 5 лет после этого о губительных следствиях королевской страсти (какой бы она ни была – политической или эротической) напомнили путевые записки Лубяновского, то причины особенного внимания русских путешественников по Неаполитанскому региону к истории и дворцу королевы Иоанны I становятся предельно объяснимы: они имеют характер той же самой исторической аллюзии, которая побудила мысль и перо Дюпати к отождествлению судеб трех европейских королей, и коренится эта ассоциация в русской истории, бывшей для первых читателей Дюпати в России практически современностью.

Выстроенная французским писателем ассоциативная цепочка фактов европейской истории и преданий об убийственной опасности любви самовластной венценосной женщины, обрекающей на гибель мужа или фаворита по непреодолимой страсти или из политических расчетов, органично и естественно дополняется еще одним, русским звеном: по не подтвержденному фактами преданию, Екатерина II, возможно, тоже была повинна в смерти своего мужа Петра III и, вероятно, повинна по обоим причинам, эротической и политической; что же касается фаворитов, то в этом отношении жизнь русской императрицы была ничуть не менее бурной, чем жизнь Джованны I, Джованны II или Елизаветы Английской.

Однако же эта очевидная историческая аналогия, способная послужить убедительной мотивировкой интереса русских путешественников рубежа XVIII – XIX вв. к руинам дворца Иоанны и связанному с ними локальному мифу, никак не объясняет того факта, что история «кровопролитной любви» неаполитанской королевы, закономерно ужасающая и повергающая в глубокую сладостную меланхолию сентиментальных путешественников начала века, через 40 с небольшим лет после этого первого знакомства России со средневековым преданием вновь воскресает, причем в прямо противоположном, почти апологетическом, смысле, в стихотворении Е.П. Ростопчиной, написанном в то время, когда и сентиментализм, и живая память о недавних событиях русской истории уже отошли в область далекого прошлого. И тут не обойтись без рус-

ской литературы – именно она, подхватив опорные мотивы неаполитанской исторической легенды, адаптировала их к своим животрепещущим смыслам и трансформировала их в том направлении, которое очевидно в тексте второстепенной русской поэтессы, опирающейся тем не менее на самые высокие образцы русской исторической и мифопоэтической лиро-эпики.

## 2. Поэтический вымысел

Версия исторического предания об Иоанне I, которую предлагает стихотворение Е.П. Ростопчиной «Еще о Неполе», отделяется от исторических фактов еще больше, чем версия Дюпати или ее транскрипция Лубяновским, сохраняя, однако же, ассоциативную память об этих претекстах.

Прежде всего, в стихотворной концепции истории королевы Иоанны зафиксирован личный характер визуального впечатления поэтессы: руины дворца Иоанны описаны с точки зрения очевидца, предельно наглядно и узнаваемо:

Потом спускайся вниз по берегу крутому,  
 До пенистой волны, до разноцветных скал:  
 Здесь в средние века из лона вод восстал  
 Готический дворец в угодность молодому  
 Самодержавию Джиованны. Здесь она  
 Меж башен и террас, в ограде стен зубчатых,  
 В убранных прихотью и роскошью палатах,  
 Прибоем вечных волн жила окружена.

При этом текст Ростопчиной сохраняет следы несомненного внимания поэтессы и к фактам, и к эмоциональному аспекту их изложения: именно из повествования травелогов почерпнуты мотивы убийства после ночного пира, тела, выброшенного из окна и диалога морских волн с залами дворца:

И начинался пир!.. И долго длился он,  
 То поцелуями, то ласками прерванный...  
 И море слышало из тайных зал Джиованны  
 Обрывки песней, слов, и полных кубков звон.  
 Потом, когда заря румяно загоралась, <...>  
 Стрельчатое окно без шума отворялось  
 Срежь башни угловой, и что-то из окна  
 Вдруг в море падало... Потом два-три плесканья <...>,  
 И погружалось все во глубь морского дна...

К этим же претекстам восходят усиленные в стихотворении до своего крайнего предела мотивы всеобщего равнодушия к преступлению и полного забвения жертвы:

Наутро в городе жильца недоставало,  
И только!.. Но о нем никто не вспоминал...  
В Дживаннинном дворце *другой* его сменял  
И пропадад, как он!.. И про того молчала  
Покорная молва!..

И все это дополнено, наконец, тем же самым художественным приемом амплификации сюжета, который Дюпати использовал в «Письмах об Италии». Только в поэтическом тексте он находит себе несколько иное выражение: ассоциативную цепочку, объединяющую в общий сюжет две судьбы двух неаполитанских королей на основании сближающего их единичного эпизода, заменяет циклический повтор основной сюжетной ситуации («Являлся за полночь к владычице своей // То рыцарь пламенный, то трубадур смиренный»; «В Дживаннинном дворце *другой* его сменял»). Именно эта модификация приема видоизменяет характер сюжета в интерпретации Ростопчиной, и не только тем, что окончательно трансформирует его по законам поэтики мифа троекратным циклическим повтором<sup>14</sup>: сам образ Джованни I, заведомо лелеющей злокозненные замыслы, предстает в демоническом ореоле, который никак не согласуется с прозаическими повествованиями о мгновенном непреодолимом импульсе страсти, опирающимися, при всей своей беллетристической свободе, на исторические факты:

Дворец обрушился... Очнулося преданье  
И ходит по устам: рыбак и пешеход  
Не приближаются заржавленных ворот  
И божутся, что в ночь зловещее сиянье  
Огня *нездешнего* мелькает из окна  
Той башни угловой, что адские виденья  
Свершают тризны там, творят поминовенья  
По грешной красоте, что и сама она  
Уныло голосит в час темной полуночи...<sup>15</sup>

Зато образ «молодой коварной королевы», имевшей обыкновение искушать мужчин своей красотой, заманивать их в свой замок и заставлять расплачиваться жизнью за ночь любви, слишком хорошо согласуется с русской поэтической традицией первой половины XIX в. Хронологически ближайшую к стихотворению Ростопчиной версию аналогичного локального мифа – только не неаполитанского, а кавказского – предлагает стихотворение М.Ю. Лермонтова «Тамара» (1841), написанное на сюжет грузинской легенды «<...> о коварной царице Дарье, замок

<sup>14</sup> См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 171–178.

<sup>15</sup> Ростопчина Е.П. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1986. С. 214–216. Дата в тексте: «Май 1846 г. Неаполь», впервые опубликовано: Москвитянин. 1851. № 7.

которой находился в Дарьяльском ущелье. Царица волшебной силой заманивала путников к себе в замок и после ночи любви убивала их, сбрасывая затем трупы в Терек. <...> В истории Грузии не было царицы Дарьи. Лермонтов, возможно, слышал другой вариант легенды, связанный с именем имеретинской царицы Тамары, жившей во второй половине XVII в. и соединявшей в себе редкую красоту и очарование с хитростью и вероломством»<sup>16</sup>.

Трудно сказать, был ли Лермонтов знаком также и с историей неаполитанской королевы Иоанны, но то, что Е.П. Ростопчина была хорошо знакома как с Лермонтовым, так и с его текстом, сомнений не вызывает: для того чтобы увидеть в балладе Лермонтова один из художественных источников ее интерпретации образа королевы Джованны, достаточно сравнить разработку сюжета в стихотворении русской поэтессы с зачином баллады Лермонтова «Тамара» («Старинная башня стояла // Чернея на черной скале»), психологической характеристикой лермонтовской героини («Прекрасна как ангел небесный, // Как демон, коварна и зла») и основными элементами сюжета, типологически циклический характер которого передан у Лермонтова тем же приемом амплификации сюжета в трехкратном повторе, подчеркнутом еще и несовершенным видом глаголов прошедшего времени («На голос невидимой пери // Шел воин, купец и пастух»; «Ждала она гостя. Шипели // Пред нею два кубка вина»; «И странные, дикие звуки // Всю ночь раздавались там»<sup>17</sup>).

Однако же своего апогея эта реминисцентность текста Ростопчиной по отношению к балладе Лермонтова достигает в финальной части сюжета: ее наиболее ярким проявлением становится мотив мертвого тела, выброшенного из окна, причем выброшенного не куда-нибудь, а в воду: претексты сюжета, повествования травелогов, такой детали не содержат; этот вариант разработки сюжета объединяет уже не только его стихотворные версии, но и стихотворные домыслы с прозаическими изложениями как бы фактов:

Волна на волну набегала,  
Волна подгоняла волну;  
И с плачем безгласное тело  
Спешили они унести;  
В окне тогда что-то белело,  
Звучало оттуда: прости<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 617. Комментарий И.С. Чистовой.

<sup>17</sup> Там же. С. 482.

<sup>18</sup> Там же. С. 483.

Вероятно, подобная сюжетно-образная переключка стихотворения Ростопчиной с балладой Лермонтова не превысила бы статуса частного факта истории русской лирики, если бы не одно обстоятельство: сюжетно-тематическим источником лермонтовской баллады о средневековой грузинской царице академическая исследовательская традиция считает не только местное грузинское предание, но и литературный текст, и притом не какой-нибудь, а именно тот, который имеет самое непосредственное отношение к русской словесной неаполитане: «Образ коварной царицы, предающей смерти своих любовников, был подготовлен «Египетскими ночами» Пушкина»<sup>19</sup>.

Таким образом, у истоков балладного сюжета русской поэзии об убийственной любви венценосной женщины обнаруживается повесть Пушкина «Египетские ночи», причастная к неаполитанскому метатексту русской словесности не только своим прозаическим повествованием с героем-неаполитанцем в центре, но и одним из своих стихотворных включений: по эдиционной традиции, начало которой положено В.А. Жуковским при первой публикации «Египетских ночей»<sup>20</sup>, в состав повести в качестве текста второй импровизации неаполитанца на тему «Cleopatra e i suoi amanti» включается повлиявший на балладу Лермонтова пушкинский опыт поэмы о Клеопатре.

Ретроспективная ассоциативная цепочка, выводящая от своего последнего хронологического звена на общий претекст, которым послужила для русских поэтов 1840-х гг. незавершенная пушкинская поэма о Клеопатре, свидетельствует о том, что в истории связанного с руинами замка Иоанны I сквозного лейтмотива русской неаполитаны первой половины XIX в. от Дюпати до Ростопчиной «Египетские ночи» занимают ключевую срединную позицию на переломе от более или менее адекватно зафиксированного в травелогe исторического факта к его реинтерпретации и перекодировке в поэтический образе, в результате которых факт обретает свойственную образу необозримую способность неограниченного варьирования и ассоциативного смыслопорождения.

Пушкинская поэма о роковой, буквально убийственной любви египетской царицы на первый взгляд не вызывает никаких специально-неаполитанских ассоциаций, за исключением общего очерка своего сюжета, типологически сопоставимого с историей королевы Иоанны I. Однако же ее творческая история свидетельствует о том, что на всех этапах работы Пушкина над текстом «Клеопатры» ей (работе) неизменно сопутствовали периоды интенсивного творческого интереса русского поэта к Неаполю.

<sup>19</sup> Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т. 1. С. 617.

<sup>20</sup> См. об этом: Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Рига, 1973. С. 136–137.

В этом случае принципиальное значение приобретает тот факт, что первый замысел и первая редакция поэмы о Клеопатре относятся к 1824 г., то есть к одной из эпох наибольшей актуальности неаполитанских мотивов в поэтической рефлексии и текстах Пушкина<sup>21</sup>, вторая редакция написана в 1828 г., когда в лирике Пушкина вновь дает о себе знать неаполитанский локальный текст<sup>22</sup>, и наконец, в повести «Египетские ночи» сюжет «Cleopatra e i suoi amanti» становится темой, предложенной неаполитанскому импровизатору: таким образом, на всех узловых стадиях работы над замыслом тема Клеопатры развивается у Пушкина на отдаленном, но тем не менее реконструируемом ассоциативном фоне его персонального неаполитанского мифа.

Документальных подтверждений знакомства Пушкина с книгами Лубяновского и Дюпати, излагающих историю Иоанны I, не сохранилось. Но личное знакомство поэта с автором русской транскрипции «Писем об Италии» Ф.П. Лубяновским<sup>23</sup> и чрезвычайная популярность «Писем об Италии» среди людей, принадлежавших к близкому пушкинскому кругу общения 1810–1830-х гг. (В.А. Жуковский, П.И. Шаликов, И.П. Пнин, Н.С. Всеволожский, К.Н. Батюшков, А.А. Бестужев-Марлинский, Н.И. Греч)<sup>24</sup>, равно как и актуальность этого источника сведений об Италии именно для пушкинского поколения русских литераторов, позволяют предположить, что Пушкин был с их книгами знаком хотя бы понаслышке.

Если же говорить о вещах бесспорных, то есть о том контексте, в котором создавалась первая редакция стихотворения, невозможно не отметить, что «Клеопатра» 1824 г. окружена хронологическим кольцом работы Пушкина над текстом поэмы «Бахчисарайский фонтан»: он был закончен в 1823 г., а в 1825 г. был написан «Отрывок из письма к Д.» (заметим, это одно из немногих опубликованных при жизни поэта произведений, в которых топоним «Неаполь» присутствует в открытом

<sup>21</sup> В 1824 г., в эту первую эпоху актуальности неаполитанских мотивов в поэтической рефлексии и текстах Пушкина, политический первообраз Неаполя, наметившийся в 1821 г. в черновом послании «В.Л. Давыдову», находит себе выражение в отрывках «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» и «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» (1824), а в ландшафтной лирике начинает интенсивно развиваться навеянный элегией Гете «Мишень» в переводе В.А. Жуковского лейтмотив «Кто видел край...», в котором очевидна интерференция крымского и неаполитанского топонимов.

<sup>22</sup> Ср. отрывки «Я знаю край: там на берега // Уединенно море плещет» (1827; 3, 86), «Кто знает край, где небо блещет...» (1828; 3;1, 96), «Поедем, я готов...» (1829; 3;1, 191).

<sup>23</sup> Это знакомство относится к 1830-м гг.: в апреле 1834 г. Пушкин в один день с Лубяновским был представлен императрице Александре Федоровне, а в 1836–1837 гг. Лубяновский был его соседом в доме на Мойке (см.: *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 241).

<sup>24</sup> См. об этом: *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Указ. соч. С. 255–272.



тексте), сюжетно-тематически связанный с южной поэмой и в третьем ее издании 1830 г. вошедший в состав ее текста. Более того, в том же самом 1824 г., в том же октябре, когда Пушкин непосредственно работал над первой редакцией «Клеопатры», написано лирическое посвящение «Фонтану Бахчисарайского дворца»<sup>25</sup>: в сущности, эта поэтическая рефлексия на тему достоверной реальности, которую поэтическая эмоция переплавляет на огне творческого воображения в как бы исторический, на самом же деле вымышленный сюжет, не уступающий, однако, реальному факту по силе психологической убедительности, является своего рода косвенным эстетическим комментарием не только к южной поэме, но и к стихотворению «Клеопатра», где принцип соотношения реальности и вымысла остается тем же – только место реальности заступает историческое свидетельство:

Или Мария и Зарема  
Одни счастливые мечты?

Иль только сон воображенья  
В пустынной мгле нарисовал  
Свои минутные виденья,  
Души неясный идеал?<sup>26</sup>

Более того, в конце октября – начале ноября 1828 г., когда Пушкин вернулся к замыслу поэмы о Клеопатре, он, похоже, по неотменной силе прочной ассоциации поэтического сознания, снова вспомнил о Крыме, Бахчисарае, Гиреях, фонтане и увлекательности поэтического вымысла, заново перебрал эти лирические темы своей южной поэмы в незавершенном стихотворении этого же времени «В прохладе сладостной фонтанов...», написанном практически одновременно со второй редакцией «Клеопатры»<sup>27</sup>.

Крымским локальным колоритом поэма «Бахчисарайский фонтан» органично вписывается в ту линию пушкинской ландшафтной лирики, которая развивается под знаком интерференции крымского и неаполитанского топосов: один из элементов лирического эпилога поэмы содержит очевидные реминисценции из незавершенной элегии «Кто видел край...», являясь одной из многочисленных вариаций сквозного ланд-

---

<sup>25</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1964. Т. 2. С. 421, 425. При первой публикации в 1826 г. стихотворение было датировано 1820 г., так же как и другие тематически связанные с крымскими впечатлениями тексты 1824 г.: «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья...»), «Виноград», «О дева-роза, я в оковах...».

<sup>26</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М., 1937–1953. Т. 2. С. 343. В дальнейшем все тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>27</sup> См.: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17. т. Т. 2, кн. 2. С. 1169.

шафтного лейтмотива пушкинской меридиональной лирики, конституирующей его лирическую ландшафтную неаполитану:

*«Бахчисарайский фонтан»*

Волшебный край! очей отрада!  
 Все живо там; холмы, леса,  
 Янтарь и яхонт винограда,  
 Долин приятная краса,  
 И струй, и тополей прохлада...  
 (4, 171)

*«Кто видел край...»*

Все живо там, все там очей отрада,  
 Сады татар, селенья, города; <...>  
 Янтарь висит на лозах винограда;  
 В лугах шумят бродящие стада <...>  
 И шелковиц, и тополей прохлада <...>  
 (2; 1, 190–191)

Однако отнюдь не эта очевидная соотношенность ландшафтной живописи «Бахчисарайского фонтана» с крымскими этюдами Пушкина дает возможность усмотреть в южной поэме имплицитный неаполитанский код: как кажется, он очевиден в той изначальной отправной точке, которой стал для сюжета пушкинской поэмы «В забвеньи дремлющий дворец» (4, 169) крымских властителей и связанная с ним местная легенда о страстной любви хана и надгробном памятнике – напомним, что именно заброшенный пустующий дворец на берегу Неаполитанского залива и надгробие Андрея Венгерского являлись первым побудительным стимулом изложения связанного с ним предания в текстах путевых записок или стихотворениях – и до некоторой степени именно дворец Джованны I оказался способен генерировать смыслы этих изложений особенностями своей архитектуры и местоположения.

Но вот что особенно характерно: та версия местной крымской легенды в книге И.М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде», которую Пушкин репрезентировал как сюжетный источник своей поэмы, сопроводив соответствующей выпиской текст поэмы «Бахчисарайский фонтан» во всех ее отдельных изданиях, ни слова не говорит о каких бы то ни было фатальных и роковых обстоятельствах страстной любви крымского хана, воздвигнувшего памятник своей безвременно умершей любимой жене:

<...> мавзолеей прекрасной грузинки, жены хана Керим-Гирея. Новая Заира, <...> она повелевала тому, кому все здесь повиновалось; но не долго: увял райский цвет в самое утро жизни своей, и безотрадный Керим соорудил *любезной* памятник сей, дабы ежедневно входить в оный и утешаться слезами над прахом незабвенной. <...> Странно очень, что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем (4, 174–175).

Сюжетная линия Заремы и Марии, в которой реализуется мотив предания о грузинке-полячке, ни силой запечатленной в ней страсти, ни своей недосказанной роковой тайной никак не согласуется с простой муравьевской констатацией факта расхождения местного предания с

историческим свидетельством. Зато в ней невозможно не увидеть ассоциативных отблесков сюжета о «кровопролитной любви» королевы Джованны I: подобно неаполитанской королеве, героиня Пушкина, возможно, совершает преступление и подобно ей расплачивается за него своей жизнью, причем расплачивается именно тем способом, которым впоследствии станут уничтожать своих любовников героини Лермонтова и Ростопчиной: словосочетание «пучина вод» неотменно вызывает представление о море, но о каком море или даже реке может идти речь применительно к такому абсолютно сухопутному и даже безводному месту, как Бахчисарай?

Между ними  
 Давно грузинки нет. Она  
 Гарема стражами немymi  
 В пучину вод опущена.  
 В ту ночь, как умерла княжна,  
 Свершилось и ее страданье.  
 Какая б ни была вина,  
 Ужасно было наказанье! (4, 168)

И если теперь вернуться к «Египетским ночам» и поэме о Клеопатре, то необходимо заметить, что реминисцентная связь первой редакции стихотворения «Клеопатра» с крымскими впечатлениями Пушкина, которые легли в основу поэмы «Бахчисарайский фонтан» и навеяли поэту цикл крымских элегий 1824 г., уже неоднократно отмечалась в пушкиноведении, но только в плане психологического сходства их главных героев, крымского хана и египетской царицы<sup>28</sup>. К этому наблюдению можно добавить еще и типологически сходный характер зачина двух текстов – пир, течение которого омрачено роковым событием или смертельным замыслом (и это вновь заставляет вспомнить историю королевы Иоанны, посягнувшей на жизнь своего супруга именно во время пира, «среди торжеств и удовольствий», и неукоснительное присутствие мотива ночного пира в варьирующих предание о «кровопролитной любви Королев» стихотворениях Лермонтова и Ростопчиной).

<sup>28</sup> Н.Н. Петрунина сопоставляет «Клеопатру» «<...> с начальными строками поэмы «Бахчисарайский фонтан»» (1821–1823), указывая на «<...> внутреннее родство между «Египта древнего царицей» и ханом Гиреем» и отмечая далее закономерность возвращения к теме Клеопатры в 1828 г., когда была создана редакция текста, включающаяся в повесть «Египетские ночи» в качестве второй импровизации неаполитанца: *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1897. С. 289–290; Б.В. Томашевский среди текстов 1824 г., сопоставимых с «Клеопатрой» 1824 г., называет «Чаадаеву» («К чему холодные сомнения...»), в 1825 г. вошедшее в «Отрывок из письма к Д.» (*Томашевский Б.В.* Пушкин. М., 1990. Т. 2. С. 313).

При том что сам Пушкин позаботился указать источник, из которого он почерпнул сюжет своей незаконченной поэмы – замечание о Клеопатре римского историка Аврелия Виктора из его книги «De viris illustribus urbis Romae»<sup>29</sup>, источник этот мотивирует пушкинскую интерпретацию сюжета и образа лишь частично:

Haec tantae libidinis fuit ut saepe prostiterit; tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emerint. (8, 1, 421–422).

[Перевод: Она отличалась такой похотливостью, что часто торговала собой, такой красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти<sup>30</sup>.]

Обратим внимание: свидетельство Аврелия Виктора не содержит самого главного в пушкинской интерпретации сюжета: у римского историка нигде не сказано о том, что Клеопатра изначально *требовала расплаты смертью за ночь любви*, то есть того, что убийственный замысел был целиком инициативой царицы, повинной, следовательно, в смерти своих любовников. В замечании римского историка вообще нет никаких деталей – с истинно латинской краткостью оно предлагает только самый общий очерк ситуации. Вся разработка деталей сюжета незаконченной пушкинской поэмы – результат работы поэтического воображения, которое оперирует не только собственными имманентными возможностями, но и всей совокупностью сведений, познаний и представлений, коренящихся в литературных источниках в той же мере, что и в личных впечатлениях.

И в этой связи на фоне принципиальной разницы между преступным деянием неаполитанской королевы и по-своему честным условием Клеопатры, чьи жертвы изначально осведомлены о том, что их ждет, и свободно выбирают свой жребий, обращает на себя внимание филиация основных сюжетных мотивов пушкинской поэмы, не только последовательно повторяемая в стихотворениях Лермонтова и Ростопчиной, но и весьма реминисцентная аналогичным мотивам истории королевы Иоанны I: вечерний пир прекрасной королевы – всплеск страсти – ночь любви – смерть ранним утром. Именно эта ассоциативная связь в своем первом звене (внушенное страстной любовью и «извиненное красотой женщины» убийство, происходящее или замысленное во время пира) в конечном счете восходит, как и сюжетный стимул – архитектурный памятник – к изложению истории королевы Иоанны в путевых записках Дюпати и Лубяновского.

<sup>29</sup> Черновому автографу стихотворения «Клеопатра» 1824 г. предшествует запись: «Aurelius Victor» (см.: *Толмашевский Б.В.* Пушкин. М., 1990. Т. 2. С. 312; в отрывке «Мы проводили вечер на даче...» замечание Аврелия Виктора процитировано в латинском оригинале; в повести «Египетские ночи упомянуто имя Аврелия Виктора (8, 1, 273).

<sup>30</sup> *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1964. Т. 6. С. 821.

Что же касается психологического, событийного и провиденциального смыслов неаполитанского предания (властолюбие, мужеубийство, возмездие), то в стихотворении «Клеопатра» последовательно воспроизведены две из трех его основополагающих идеологем: психологической мотивировкой условия Клеопатры является именно властолюбие – только не в политически-бытовой, а в субстанциально-бытийной своей модификации, мужеубийство же репрезентировано как событийный потенциал сюжета. В сфере гадательной, за рамками написанного текста незавершенной пушкинской поэмы о Клеопатре, осталась провиденциальная развязка – судьба самой Клеопатры после того, как она со своей стороны выполнит свое ужасное условие. Однако при том, что Пушкин ни в одной из редакций этого замысла не продвинулся дальше описания претендентов на ночь любви Клеопатры, ассоциативный отблеск судьбы королевы Иоанны I, умершей той же смертью, которой она обрекла своего первого мужа и изначально представленной русским читателям в неразрывной соотнесенности с судьбами Иоанны II Неаполитанской и Елизаветы Английской, умирающих от тоски по казненным ими фаворитам, позволяет сделать осторожное предположение о том направлении, в котором поэту мог мыслиться финал его текста и на которое отчасти намекают заключительные стихи реализованной части замысла:

Последний имени векам  
Не передал. Его ланиты  
Пух первый нежно отенял;  
Восторг в очах его сиял;  
Страстей неопытная сила  
Кипела в сердце молодом  
И грустный взор остановила  
Царица гордая на нем (8, 1, 275)<sup>31</sup>.

Эта мелодия искреннего и непосредственного человеческого чувства, зазвучавшая в партии Клеопатры к концу доработанной части пушкинского замысла, возможно, предвещает аналогичный исход аналогичного сюжета: заложница своей клятвы, после ночи любви египетская царица казнит своего минутного возлюбленного, но не переживет его смерти подобно неаполитанской и английской королевам.

И если теперь вернуться к отправной точке этого интертекстуального экскурса в историю русской балладно-поэзной лироэпики, к стихотворению Ростопчиной «Еще о Неаполе», то можно констатировать следующее: поэтический текст Ростопчиной, коррелирующий через бал-

---

<sup>31</sup> Ср. также варианты двух заключительных стихов цитированного отрывка: «И молча долго им царица любовалась» (3, 2, 685, 687); «И нежный взор остановила», «И с умилением на нем // Царица взор остановила» (8, 2, 692).

ладу Лермонтова своим общим сюжетом с пушкинским стихотворением «Клеопатра» и перебирающий мотивы эпилога поэмы «Бахчисарайский фонтан» (заброшенный дворец, загробное видение, возникающее в поэтическом воображении, паломничество к руинам, хранящим воспоминание о прошлом, и др.) как бы возвращает скрытые неаполитанские ассоциации подтекста пушкинских произведений по их исконному топографическому адресу – в виде явных реминисценций этих пушкинских текстов.

Своего рода иронический катарсис темы приблизительно через 10 лет после того, как была написана элегия Ростопчиной «Еще о Неаполе», предлагает третье стихотворение поэтического цикла Аполлона Майкова «Неаполитанский альбом», в котором образ дворца королевы Иоанны колеблется на грани романтики поэтического предания и низменного прозаизма той утилитарности, с которой новое меркантильное время использует его живописное местоположение:

Вот, смотрите, о мисс Мери,  
Весь на арках, весь сквозной  
Королевы Иоанны  
Замок темный и немой.

Днем в тот замок ходят даже  
Кушать устрицы – там вид  
Чудный к морю и беседка  
Виноградная стоит.

Этот изначально материальный (гастрономический) угол зрения, в котором травестирован восходящий к претекстам мотив ночного пира, безнадежно дискредитирует образ смертельно прекрасной и смертельно опасной королевы и окончательно уводит легенду о любви Иоанны и смерти ее первого мужа в сферу баснословного вымысла, но в своей интонационной окраске это уже не трагически-возвышенное предание, а комически травестированный почти что анекдот:

Слух идет о королеве,  
Будто черт, поспоря с ней,  
По ночам ей обязался  
Приводить богатырей;

Что в своих объятьях много  
Их замучила она,  
Но доселе не сказала:  
«Мне довольно, сатана»...

Что же касается мотива загробного явления «летучей тени», ночью, «при сем Елисейском сиянии луны», витающей в пустых руинах «в забвенье дремлющего дворца» и манящей путника предаться сладостной

меланхолии или романтическим грезам воображения и уверовать в истину видения, то и он в этом своем последнем повторе русской поэзией XIX в. совершенно утрачивает свою поэтическую увлекательность и способность отодвинуть и заместить материальную реальность. Однако и в таком откровенно травестированном пародийном облике этот мотив, акцентирующий идею тяжести расплаты за преступление утратой покоя даже за гранью земной жизни, все же сохраняет очевидную ассоциативную память о своих высоких претекстах:

И в урочный час, сияя  
Красотой могучих жен <...>

В замок свой она приходит...  
Стражи тут тревогу бьют,  
Видно, как пажи в аркадах  
С канделябрами бегут,

И безумцев так и тянет  
С ней – женой богатырей –  
Испытать и пыл, и негу  
Нам неведомых страстей.

Раз и я был, о мисс Мери,  
Этой чарою объят.  
Долго ждал я, скоро ль в окнах  
Канделябры заблестят.

И когда б тут не промчался  
Мистер Джона экипаж,  
И при белом лунном свете  
Не мелькнул мне образ ваш – <...>

Я, клянусь вам, о, мисс Мери,  
В эту ночь, с ее луной,  
С этой негой – я не знаю,  
Что бы сделалось со мной!<sup>32</sup>

Таким образом, связанный с дворцом королевы Джованны I локальный миф русской неаполитаны совершил в национальной словесности полный круг своего эстетического бытования – от первых фактических сведений в просветительских записках о путешествии до иронической пародийной дискредитации в шутовском стихотворении, написанном на переломе русской литературной традиции от сентиментализма и романтизма к натурализму и реализму второй половины XIX в.

И последнее замечание: может быть, именно с него и стоило бы начать наше исследование. Этот сюжет в его интерпретации русской

<sup>32</sup> *Майков А.* Неаполитанский альбом // Отечественные записки. 1862. № 12. С. 329–330.

словесностью способен так наглядно демонстрировать сам процесс творения локального мифа далеко не случайно: как никакая другая историко-культурная реалья неаполитанского топоса он чисто генетически включает в себе неограниченный потенциал мифопоэтических модификаций именно потому, что, в отличие от более или менее достоверной истории жизни королевы Джованны I (и она сама, и убийство ее первого мужа по ее распоряжению – это несомненный исторический факт), литературная история ее так называемого дворца изначально основана на своего рода аберрации фактов, возникшей в результате уже знакомого нам психологического импульса эстетического сознания: это попытка откорректировать материальную реальность в соответствии с увлекательностью поэтического вымысла, способного превосходить жизнеподобием саму жизнь.

Живописный готический неаполитанский palazzo di Donn'Anna, зрелище (или описание) руин которого явилось, по крайней мере начиная с «Писем об Италии» Шарля Дюпати, отправной точкой абсолютно всех модификаций локального мифа о королеве Иоанне I в русской литературе, не имеет к готической королеве никакого отношения и вовсе не является ее дворцом. Более того, это здание, с которым в литературной традиции неразрывно связано имя и история Джованны I, было выстроено лишь спустя три века после смерти якобы обитавшей в нем неаполитанской королевы эпохи Треченто – и вообще в нем никто никогда не жил вплоть до неустановленного, но, несомненно, достаточно позднего времени его реставрации; ср. сведения об этом архитектурном памятнике в современном путеводителе по Неаполю:

A Mergellina ha inizio la *via di Posillipo* <...>; più avanti a sin., la *Villa Quercia*, e, poco dopo, pure a sin., il severo *Pal. Di Donn'Anna*, costruito nel 1642 da Cos. Fanzago per donna Anna Carafa, moglie del viceré Filippo Ramiro Guzman, rimasto incompiuto, poi restaurato<sup>33</sup>.

[Перевод: У Мерджеллины начинается Виа Позиллипо <...>; несколько впереди, налево, расположена Вилла Кверчия, немного дальше, также налево, суровый Дворец Донны Анны, построенный в 1642 г. архитектором Коз. Фандзаго для донны Анны Карафа, жены вице-короля Филиппо Рамиро Гусмана; остался недостроен, впоследствии реставрирован.]

Это – своего рода прагматическая точка, которую со всей определенностью ставит в нашем исследовании XX в., безусловно предпочитающий исторический факт поэтическому вымыслу в сентиментально-романтическом (романическом) сюжете. Трудно сказать, был ли этот несомненный исторический факт известен тем людям, которые на рубеже XVIII–XIX вв. положили начало одному из наиболее поэтических,

<sup>33</sup> Guida d'Italia del Touring club italiano: Napoli e dintorni. Milano, 1960. P. 313.



эстетически продуктивных и устойчивых в национальной эстетической традиции сквозных мотивов русской неаполитаны, по этой линии своей эволюции перетекающей из локального текста периферийных областей русской словесности в магистральное русло развития русской литературы.

Важнее, однако, другое: способность и неаполитанского пространства – самой своей организацией, и неаполитанского локального объекта – самим своим внешним обликом генерировать сквозной литературный сюжет в иноментальном поэтическом воображении. И вибрация этого сюжета в единстве его основных опорных мотивов на грани «чужого» и «своего», равно как и его способность продуцировать многочисленные вариации, не утрачивающие ассоциативной памяти о своем первоисточнике, являет собой исключительно точную и полную картину процесса адаптации «чужого» и претворения его в «свое»: те мотивы и образы, которые русская изящная словесность отбирала из неисчислимой совокупности неаполитанских впечатлений и переплавляла в художественные лирические и прозаические тексты своего первого ряда, становятся органическим элементом национального эстетического сознания, особенно же в данном случае, когда оно практически утрачивает ясное представление об иноментальном источнике этих мотивов и образов.

По этому свойству элементы массовой русской неаполитаны, прошедшие через горнило пушкинской рецепции и оставившие след в сюжетосложении и образной системе русской лирики опосредованной памятью о пушкинских текстах, можно уподобить цитате из классического произведения или крылатому выражению: когда они отвлекаются от породившего их литературного контекста и входят в повседневный обиход разговорного языка, они становятся своего рода образно-фразеологическими оборотами – благодаря своей способности значить больше, чем говорят составляющие их слова, и заключать в себе ассоциативную память обо всем породившем их интертексте.

### *Приложение*

#### **Андрей Тургенев [до 1803 г.]**

Письма об Италии, III. Дюпати (Lettres de l'Italie par Dupaty, 1795).

РНБ. Ф. 286 (В.А. Жуковский). Оп. 2. № 323. Л. 10 об.–12.

#### **Письмо CXI**

#### **Неаполь**

Видел я, в церкви С. Януария, гроб того несчастного Андрея II, короля Неаполитанского, который семи лет обречен был Иоанне Первой и осмнад-

цати лет посреди своего двора, накануне коронавания своего, сделался жертвою вероломства юной своей сестры, которой злодеяние присоветовано было любовью, дерзко предпринято молодостью, извинено красотою, политикою сочтено законным и оправдано за золото Папою; но которое никогда не простили ни натура, ни совесть, ни Лудовик II, король венгерской, который, для отмщения за брата своего, из глубины Германии прилетел с черным в руке знаменем; и сорок лет преследовал, или угрожал, или искал сию виновную главу, которая наконец в бедствиях и грызениях совести покрывшись сединами, под мечом отмщения пала с венцом своим, обгаренным еще кровью первого из четырех своих супругов.

Сей несчастный Андрей II был умерщвлен в Аверзе, и выброшен за окошко. Кормилица его искала и на третий день нашла его труп. Вместе с одним каноником церкви Св. Януария принесла она его ночью в сию церковь, где великодушный оный священник, оросив его слезами верными, тайно похоронил, а напоследок своим иждивением соорудил ему оный достопамятный монумент.

Как я вам говорил о Иоанне I и о гробе супруга ее, то кстади здесь скажу весть и о второй Иоанне, и о гробе ее любовника, находящемся в церкви Св. Giovanni; также и о том Иоанне Караччиоли, которого участь почти подобна была участи славного Есекса. Иоанн Караччиола, подобно Есексу, имел несчастье, будучи еще молод, полюбить королеву уже в летах бывшей; пожелать удовлетворением любочестию наградить скучное и неудовольственное такова обязательства; и слишком понадеяться на последнюю страсть женщины и очень досадить Королеве, думая, что он ссорится только с любовницею; и так же как Есекс обагрил он эшафот своею кровью, пролитою по повелению любовницы, которая по несчастью была самовластна. Иоанна, с своей стороны, подобно Елизавете, умерла скоро после своего любовника, сокрушенная страстию и печалью, перед одного обожаемою ею и окровавленную главою, которая ночью и днем представлялась глазам ее.

Оставив сии гробы (это было ввечеру), пошел я прогуливаться в Павлиппскую сторону по морскому берегу, и проходя мимо древних палат Иоанниных, оставленных волнам, их орошающим, и времени, снедающему их. Тут я остановился; сел на камень; и при лунном сиянии слушал журчание валов, исчезавших у ног моих. Не могу я вам описать, какая глубокая и сладостная меланхолия тогда мною овладела: при воспоминании оных гробниц, царских оных и кровавых страстей любовных, при трагическом имени Иоанны, при воззрении на древней и опустелой дом оный, при оном елисейском сиянии лунном, при вечерней прохладности, наконец, при шуме оных валов, которые ко мне стремились, рассыпались и отзывались во внутренности дома, посреди развалин его, слезы покатались из глаз моих.