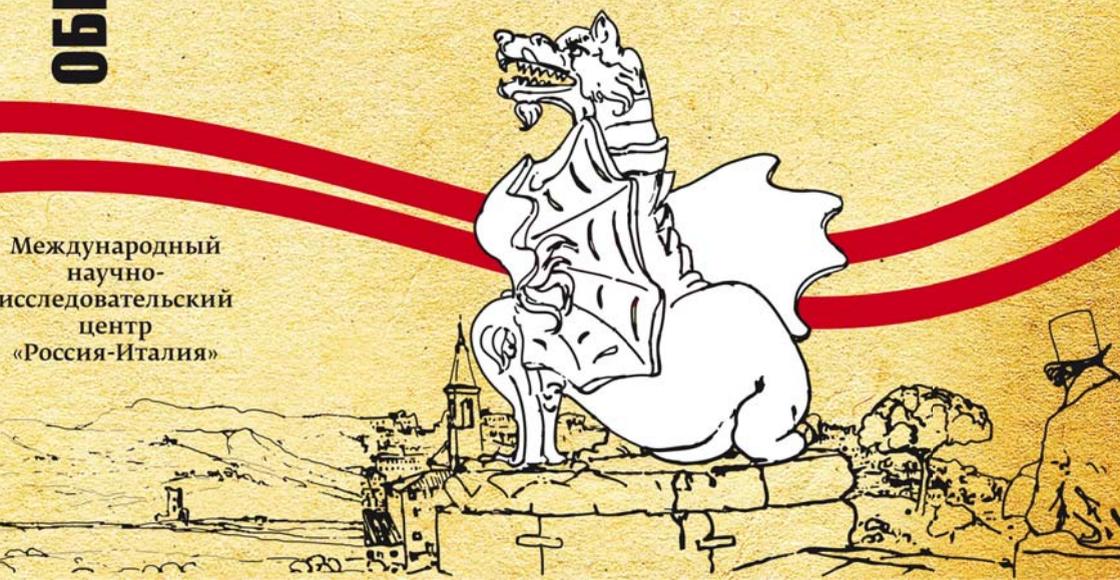


**ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В РУССКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ**

**ОБРАЗЫ ИТАЛИИ
В РУССКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ**

Международный
научно-
исследовательский
центр
«Россия-Италия»



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

*По итогам Второй международной научной конференции
Международного научно-исследовательского центра
«Russia – Italia» – «Россия – Италия»
Томск – Новосибирск, 1–7 июня 2009 г.*



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2011

УДК 82.091.03

ББК 83

О23

Редакторы:

д-р филол. наук *О.Б. Лебедева*,

д-р филол. наук *Т.И. Печерская*

Образы Италии в русской словесности: По итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», Томск – Новосибирск, 1–7 июня 2009 / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. – 664 с.

ISBN 978-5-7511-1972-2

Коллективная монография написана по итогам Второй международной конференции «Образы Италии в русской словесности». Тематика конференции и настоящего издания отчасти определена главной литературно-юбилейной датой 2009 г. – 200-летием со дня рождения Н.В. Гоголя. Первый тематический отдел «Италия, Жуковский, Гоголь...» объединил работы русских, итальянских и английских ученых, посвященные итальянскому периоду жизни Гоголя, встрече Жуковского и Гоголя в Риме, итальянским мотивам творчества Жуковского и Гоголя. Второй тематический отдел полностью посвящен истории и поэтике русско-итальянского травелога русской словесности начиная от древнерусской литературы вплоть до текстов современного интернет-травелога.

Для филологов – преподавателей, аспирантов, студентов.

УДК 82.091.03

ББК 83

ISBN 978-5-7511-1972-2

© «Томский государственный университет», 2011

ОТ РЕДАКТОРОВ

Предлагаемая коллективная монография продолжает серию публикаций материалов международных научных конференций под общим названием «Образы Италии в русской словесности», проводимых Томским государственным университетом и Новосибирским государственным педагогическим университетом с периодичностью раз в два года в рамках деятельности Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», возглавляемого профессором Университета Салерно Антонеллой Д'Амелиа и объединяющего ученых-русистов университетов Салерно, Рима, Венеции, Неаполя, Милана, Сиены (Италия), Москвы, Петербурга, Новосибирска и Томска (Россия).

В состав коллективной монографии вошли материалы Второй международной конференции «Образы Италии в русской словесности», прошедшей в Томске и Новосибирске 1–7 июня 2009 г. Тематика этой конференции была определена, с одной стороны, главной литературно-юбилейной датой 2009 г. – 220-летием со дня рождения Н.В. Гоголя, а с другой – приоритетными научно-исследовательскими направлениями филологических школ сибирских университетов-соучредителей Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия».

Для томской литературоведческой школы такими несомненными приоритетами являются изучение и издание творческого наследия В.А. Жуковского и изучение творчества Н.В. Гоголя. Томская часть конференции «Италия, Жуковский, Гоголь...» была посвящена итальянскому периоду жизни Гоголя, встрече Жуковского и Гоголя в Риме, итальянским мотивам творчества Жуковского и Гоголя: статьи русских, итальянских и английских ученых-славистов, выступивших с докладами по этой тематике, составили первый тематический блок коллективной монографии.

Новосибирская часть конференции была посвящена истории, проблематике, жанровому своеобразие и поэтике русско-итальянского травелога отечественной словесности в хронологическом диапазоне от древнерусской литературы до современного интернет-травелога: работы русских и итальянских славистов, посвященные этой проблематике, составили второй тематический блок под общим названием «Русско-итальянский травелог».

Одна из работ занимает особое положение в составе издания: она вынесена за пределы тематических рубрик и открывает предлагаемую монографию. Это дань любви, уважения, признательности и знак благодарной памяти всех участников проекта об авторе этой работы, Нине Елисеевне Меднис, которая была душой, вдохновителем, одним из руководителей и, несомненно, одним из самых увлеченных и деятельных участников нашего проекта. Ее светлой памяти мы посвящаем наше издание и открываем его текстом последнего доклада Нины Елисеевны, прочитанного ею на последней конференции, в которой она приняла участие.

Руководители проекта и научные редакторы коллективной монографии считают своим приятным долгом выразить глубокую признательность коллегам, принявшим деятельное организационное участие в подготовке и проведении конференции: директору Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия» ординарному профессору Университета Салерно Антонелле Д'Амелиа, доцентам кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета А.А. Казакову, Н.В. Хомуку и А.В. Петрову, а также сотрудникам Новосибирского государственного педагогического университета: зав. кафедрой русской литературы и теории литературы доценту Н.А. Ермаковой, доцентам Н.А. Муратовой, Н.В. Константиновой, С.Ю. Корниенко, С.А. Ромащенко, И.Е. Лоцилову, профессору Ю.В. Шатину. Столь же глубокую благодарность мы выражаем нашим российским и зарубежным коллегам, принявшим участие в конференции и предоставившим свои работы для публикации в составе коллективной монографии, а также директору издательства Томского государственного университета В.С. Сумароковой, техническому редактору Т.В. Зелевой, автору оригинал-макета Ю.А. Сидоренко и неизменному дизайнеру проекта А.В. Петрову.

Наконец, особую благодарность, теперь уже от имени всех участников проекта «Образы Италии в русской словесности», мы выражаем директору Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета профессору Е.Ю. Булыгиной, декану филологического факультета Томского государственного университета Т.А. Демешкиной, научно-исследовательской части Томского государственного университета и проректору по научной работе Г.Е. Дунаевскому.

Все тексты Н.В. Гоголя в первом отделе коллективной монографии цитируются по изд.: Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952 с указанием тома – римской, страницы – арабской цифрой в круглых скобках. Особые случаи цитации оговариваются обычным порядком.

Н.Е. Меднис

Новосибирский государственный педагогический университет
(Россия)

В ПРОДОЛЖЕНИЕ РАЗГОВОРА О ЖАНРЕ ПРОГУЛКИ

Чтобы раскрыть интригу, порожденную заголовком доклада, я с самого начала должна, видимо, пояснить, что означает «в продолжение».

В 2005 г. Томске Антонелла д'Амелиа прочитала прекрасный доклад «Тексты-прогулки и панорамы в русской культуре начала XIX в.» (он опубликован в сборнике «Евроазиатский межкультурный диалог», на который я далее ссылаюсь¹). Ныне я буду говорить только об одном тексте, принадлежащем к жанру прогулки и созданном значительно позже – в 1848 г., когда в связи с выдвиганием на первый план разного рода физиологий вырабатываются, по замечанию Ю.В. Манна, особые типы локализаций: персонажная, пространственная, культурно-бытовая, что определенным образом сказалось на прозе Майкова². Справедливости ради надо заметить, что жанр прогулки всегда, даже в первых десятилетиях XIX в., предполагал некоторую степень «физиологизации», что было обусловлено двумя факторами: целенаправленным интересом к четко зафиксированному локусу и стремлением представить не просто, условно говоря, «пейзаж», но «человека в пейзаже». Оба момента в полной мере характерны и для «Прогулки по Риму с моими знакомыми» Аполлона Майкова.

Инокентий Анненский в короткой рецензии на Полное собрание сочинений Майкова, вышедшее в свет седьмым изданием в 1901 г., писал о его прозе:

Последние сто семьдесят четыре страницы четвертого тома посвящены четырем рассказам в прозе: они передают до некоторой степени объединенные между собой содержанием наброски из жизни русских в Италии: здесь проходят перед нами на фоне Флоренции и Рима молодой энтузиаст Горунин, скульптор из крепостных Петров и несколько красивых силуэтов итальянских женщин, детей, аббатов и художников. Рассказы не отличаются

¹ *Д'Амелиа А.* Тексты-прогулки и панорамы в русской культуре начала XIX в. // Евроазиатский межкультурный диалог: «Свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры. Томск, 2007. С. 202-222.

² См.: *Манн Ю.В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 272.

отделкой, и, по-видимому, покойный поэт *не придавал им особого значения*³ (курсив мой. – Н.М.).

Ряд замечаний Анненского, и в частности финальное, явно нуждаются в уточнениях. Известно, что примечания Майкова к тем или иным собственным произведениям часто приобретают у него форму *комментирования творческого процесса*. В одном из такого рода примечаний, предпосланном рассказу «Марк Петрович Петров», Майков пишет:

По возвращении из первого моего путешествия по Италии я предполагал высказать мои впечатления в ряде рассказов. Первые два рассказа были напечатаны в 1848 году⁴.

Писатель здесь имеет в виду «Прогулку по Риму» и «Пикник во Флоренции» – единственный из рассказов итальянского цикла Майкова, который удостоился переиздания за долгий, без малого столетний период, прошедший с 1914 г., когда вышло в свет последнее – девятое – издание Полного собрания его сочинений⁵.

Финальный из четырех созданных рассказов – «Из приключений Горюнина в Италии» – также сопровождается примечанием:

Настоящий рассказ находится в непосредственной связи с предыдущим [«Марк Петрович Петров»]. Оба они были набросаны вчерне еще в сороковых годах и должны были войти в состав целого ряда таких рассказов, связанных с личностью предполагаемого путешественника, Горюнина: он, казалось мне, представлял собою совсем особый, занимавший меня тогда тип, и всей серии этих рассказов я думал дать то название, которое выставлено теперь (4, 282).

Высказанная в примечаниях мысль о создании серии «итальянских» рассказов и настойчивость, с которой Майков через десятилетия – в конце 1880-х, а затем в начале 1890-х гг. – возвращается к давнему замыслу, ясно говорит о важности для него этой серии рассказов.

Во втором из приведенных примечаний Майкова я хотела бы выделить ту часть, где речь идет о герое. Логичен вопрос, какой именно тип мог казаться Майкову *совсем особым* в конце 1840-х гг.? Очевидно, что Майков уловил и хотел воплотить в своем герое какую-то черту,

³ Анненский И.Ф. Полное собрание сочинений А.Н. Майкова. Изд. седьмое, исправленное и дополненное, с 2 портретами автора. В четырех томах // Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования. Вып. 2: (Учено-комитетские рецензии 1901-1903 гг.). Иваново, 2000. С. 115.

⁴ Майков А.Н. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1914. Т. 4. С. 254. Далее тексты Майкова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

⁵ См.: *Проза русских поэтов XIX века*. М.: Сов. Россия, 1982.

либо еще не отмеченную отечественной литературой, либо ею искаженно представленную. Поскольку рассказ «Прогулка по Риму с моими знакомыми» писатель планировал включить в серию под общим названием «Из приключений Горунина в Италии», логично предположить, что представленный в нем герой-повествователь, наделенный авторским именем Аполлон, должен был стать *сквозным* героем серии.

Однако позже Майков несколько меняет ракурс прорисовки героя и дает ему другое имя – Александр Васильевич Горунин, хотя по-прежнему окружает его персонажами, впервые появившимися в «Прогулке по Риму» и названными там «моими знакомыми». Таким образом, в серии итальянских рассказов Майкова представлен не один, а два по ряду признаков соотносимых и, не знаю, в равной ли мере, но явно занимавших писателя типа: повествователь «Прогулки по Риму» и Горунин, герой следующих за ней трех рассказов. Далее я буду говорить только о первом из них.

В большинстве произведений интересующего нас жанра, по крайней мере произведений российских, повествователь недостаточно остранен от предмета описания и, как ни парадоксально это прозвучит, недостаточно приближен к себе, чтобы о нем можно было говорить как о наблюдателе в точном смысле этого слова. Исследуя русскую литературу путешествий конца XVIII – первых четырех десятилетий XIX в., Андреас Шёнке совершенно справедливо заметил, что «изначальное несовершенство [русских] травелогов свидетельствует о недостаточной автономизации эстетического поля»⁶. Чистая визуальность еще не была выработана писателями и уж тем более не была осознана ими как эстетическая ценность.

Я обращаюсь в данном случае к книге о травелогах потому, что всякая прогулка – это, по сути дела, мини-травелог, а «Прогулка по Риму» Майкова и вовсе открыто совмещает в себе черты травелога и прогулки. Однако, в отличие от многочисленных предшественников, Майков здесь пытается представить своего героя-повествователя как чистое видение (пользуюсь формулой Андреаса Шёнке), я бы даже сказала, как *воплощенное видение*. Это именно тот случай, когда «<...> повествователь погружается в толпу и бредет в ней, превращаясь в движущийся глаз – глаз фланера»⁷.

Акцентированная визуализация в целом характерна для Майкова. Это отмечал М. Эпштейн, писавший о его поэтических пейзажах. Одна-

⁶ Шёнке А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 200.

⁷ Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 422.

ко в прозе эта художественная тенденция выразилась с наибольшей силой. Повествователь в «Прогулке по Риму» – прежде всего наблюдатель, фланер, на что указывают и подчеркнутая бесцельность самой прогулки, и та цепкость взгляда, благодаря которой фиксируются и достаточно полно экспонируются детали, редко упоминаемые в русско-итальянской литературе путешествий.

Образ фланера как визуала совершенно особого типа проник в европейскую литературу на рубеже 20–30-х гг. XIX в. В.А. Викторovich в статье «Эволюция художественной оптики от Гоголя к Достоевскому»⁸ утверждает, что первое упоминание о фланерстве «<...> как искусстве наблюдения “в высшей степени полезном”» появилось во вступлении к повести Бальзака «Феррагус, предводитель деворантов». Позволю себе в связи с этим маленькое замечание вроде реального комментария. Слово «фланер» в повести не употребляется, хотя явление фланерства действительно описано, но не в предисловии, а в начале основного текста. Однако мне показалось, что слово «фланер» должно было появиться у Бальзака ранее 1833 г., когда была написана повесть «Феррагус, предводитель деворантов». В итоге, проверив все ранние тексты Бальзака, я обнаружила, что впервые и слово, и описание явления возникли в 1830 г. в повести «Дом кошки, играющей в мяч», вошедшей в цикл «Сцены частной жизни».

В русской литературе *пунктирное* описание фланерства обнаруживается достаточно рано – в 1820-х гг., в связи с интересом к дендизму, но в нашей отечественной типологии герои этого рода оказались причислены к разряду «лишних людей». Между тем по крайней мере два из них очень близки к фланерам – Онегин («Покамест в утреннем уборе, // Надев широкий боливар, // Онегин едет на бульвар // И там гуляет на просторе»⁹) и, особенно, Печорин в сценах пятигорских прогулок, где он предстает как внимательный и заинтересованный (развлечения ради) наблюдатель.

Следует, однако, признать, что в целом фланерство как явление в русской культуре не отмечено ни сколько-нибудь серьезным интересом, ни позитивным вниманием. Само слово «фланер» не только приобрело бранный оттенок – «бездельник, шалопаи», но и вошло в уголовный жаргон со значением «сборщик сведений о месте будущего преступления». Даже Нил Александрович Попов, отметивший, что за границей мы можем наблюдать такое разнообразие русских типов, какого не найдем

⁸ Викторovich В.А. Эволюция художественной оптики от Гоголя к Достоевскому // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия. Первые Гоголевские чтения. М., 2002.

⁹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937. Т. 6. С. 11.

даже в России, дал своей замечательной книге «Русские фланеры в Париже и Италии» (СПб., 1890) весьма выразительный подзаголовок: «Русская *тля* за границей». Не случайно К. Локс, в чьем переводе издается у нас повесть Бальзака «Дом кошки, играющей в мяч», избегает слова «фланер» и предпочитает перевести его более нейтрально: «наблюдатель», что близко к подлиннику, но не эквивалентно ему.

Таким отношением к явлению определяются и типические портреты фланеров в русской литературе, очень отличающиеся от литературных портретов фланеров европейских. В русской литературе это, как правило, персонажи, неряшливо одетые, не вызывающие ни малейшего сочувствия и интереса, со странным и даже подозрительным поведением. Характерный пример такого описания можно найти, к примеру, в «Петербургских трущобах» Крестовского:

В известную пору дня, этак от десяти утра до третьего пополудни, поблизости тюрьмы и около полицейских частей вы можете встретить на улице неизменно одни и те же личности. В одном месте – это какая-нибудь клинообразная, бойко-плутяжная бородка, в чуйке; в другом – известный небритоусатый тип, с кокардой на красном околыше засаленной фуражки <...>; в третьем – вы непременно наткнетесь на подобный же тип, только другого оттенка: засаленный же вицмундир гражданский, с оборванными кой-где, болтающимися пуговками, такая же неумытость и небритие и такой же букет сивушного масла, имеющий свойство, подобно китайским пачули, давать знать о себе за три, за четыре шага <...>. Все эти господа «причастные» и «при-тюремные» фланеры суть непосредственное порождение наших судов и следствий. Это – наши присяжные свидетели о чем угодно (плата – смотря по важности) и поручители за кого угодно (плата – тоже смотря по важности и обстоятельствам)¹⁰.

Причин такого специфического отношения к фланерству в России, думается, две: бескомпромиссное противопоставление фланера и странника, о чем писал И.П. Смирнов¹¹, и неприспособленность для фланерства российского жизненного ландшафта, на что указывал Достоевский, в объявлении об издании комического альманаха «Зубоскал» заметивший о своем персонифицированном «герое»: «Он, может быть, единственный фланер, уродившийся на петербургской почве»¹².

Тексту рассказа «Прогулка по Риму с моими знакомыми» предпосланы два эпиграфа, указывающие на соотносительность двух предметов наблюдения: первый эпиграф на итальянском, но с русским переводом –

¹⁰ Крестовский В.В. Петербургские трущобы. М., 1990. Т. 1, гл. 53. С. 700.

¹¹ См.: Смирнов И.П. Генезис: Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб., 2006.

¹² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1978. Т. 18. С. 7.

из «Франчески да Римини» Сильвио Пеллико («...E il più gentile // Terren non sei di quanti scalda il sole?...»), второй из Пушкина («Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!»), в котором «здесь» – означает и в России, и в Италии, куда он (дух) оказался занесен ветром странствий. Уже на этом текстовом уровне начинается формирующая сюжетную коллизию игра, суть которой состоит, однако, не столько в *концептуальной* противопоставленности взгляда на Италию разных русских путешественников, сколько в разной *природе* восприятия Италии повествователем и действительным статским советником Андреем Ивановичем Благодичным, человеком, как характеризует его повествователь, «благонамеренной наружности и почтенных лет».

Сюжет прогулки выходит за рамки того, что можно с большой долей условности назвать событийной линией произведения. С самого начала рассказа наблюдатель, находящийся в фиксированной по отношению к пространству Рима позиции, предлагает читателю зарисовку римского обеда, с которой, собственно, и начинается для читателя виртуальная прогулка по Риму. Сам повествователь, даже не перемещаясь с места на место, пребывает в ситуации некой перманентной прогулки, которая стала для него формой жизни, и сюжет рассказа лишь один из фрагментов этой прогулки. Вся компания молодых людей, к которой он принадлежит, не только не имеет сколько-нибудь определенных целей передвижения, но и общие цели путешествия в Италию у большинства из них оказываются весьма расплывчатыми. В момент, от которого отправляется сюжет *прогулки* в точном смысле слова, приятели озабочены лишь одним – как убить время. Далее в рассказе возникает своего рода визуальная матрешка, составленная из разных сложно соотносимых зон наблюдения: повествователь смотрит на пейзажи Рима, в которые вписаны персонажи «Прогулки», и одновременно наблюдает за тем, как эти персонажи видят Рим и друг друга в нем.

Итак, повествователь в «Прогулке по Риму» – визуал, являющий собой крайне редкий в русской литературе позитивный тип фланера, чему в значительной степени способствует род его занятий: создавая зону автобиографического приближения, Майков не только наделяет героя-повествователя собственным именем, но и делает его литератором, отнюдь не дилетантски приобщенным к живописи. Отсюда двойной взгляд на мир: взгляд живописца, стремящегося уловить выражение жизни в пространственных формах, и взгляд литератора, отмечающего смещение и совмещение временных пластов и порождаемые этим коллизии, наблюдающего за их развитием, но в них не вмешивающегося.

Это взгляд истинного фланера, который, по мнению Вальтера Беньямина, окутан «примиряющим ореолом», исключаящим страст-

ность отношения и предвзятость оценок¹³. Не случайно Майков рисует своего героя-повествователя в том момент его римской жизни, когда пространство города ему уже хорошо знакомо, когда наблюдение уже перестает быть инструментом целенаправленного освоения топоса и глаз начинает искать детали и эпизоды, позволяющие преобразовать обретенное эстетическое пространство в подобие сцены, по отношению к которой фланер остается лишь зрителем.

Повествователь решительно ничего не предпринимает даже в тех случаях, когда его вмешательство кажется необходимым по нравственным соображениям. Он спокойно и даже заинтересованно смотрит на то, как обманывает неопытного путешественника Андрея Ивановича Благочинного его ловкий чичероне, комически и не без доли удовольствия представляя себе дальнейшее развитие событий:

Мы слышали звон червонцев, после чего чичероне исчез и, вероятно, никогда более не попался на глаза Благочинному, или, завидя его издали, прятался <...> в ближайшую лавку, если нельзя ускользнуть в темный переулок, или присаживался на корточке сзади какой-нибудь доброй матроны, продающей на улице разный вздор и легко могущей своею дородностью и истинно древнеримскими размерами укрыть такую мелкую тварь (4, 214).

Повествователь не вмешивается в события и тогда, когда другой русский путешественник, Чупрунов, по бесцеремонности и неопытности создает явно небезопасную для себя ситуацию. Герой-повествователь ведет себя в полном соответствии с руководящим принципом фланера, который Дэвид Кларк со ссылкой на Бак-Моррса сформулировал так: «Смотри, но не прикасайся»¹⁴. В Риме его в равной мере интересуют руины Форума, Капитолий, жители Рима, монахи и кардиналы, вечерняя торговля на площадях и в узких улицах, сцены уличной жизни и поведение его спутников. Он со страстью коллекционера фиксирует все: красоту проходящей мимо или стоящей у окна женщины, шершавость собачонки, разнообразие лиц, жестов, предметов. Приведу для наглядности только один фрагмент текста:

<...> тут пошли площади, площади с обелисками, с колоннами или с огромным слоном, площадки, где сидели дюжие римские матроны, с зеленью, салатом, морковью, стручьями и луком, или жарили на дымящихся жаровнях кофе, а мальчишки, шнырявшие около них, подсовывали, несмотря

¹³ *Беньямин Вальтер*. Париж, столица девятнадцатого столетия (V. Бодлер, или Парижские улицы) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev-ben2.html>

¹⁴ *Кларк Д.* Потребление и город, современность и постсовременность // Логос. 2002. № 3-4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/klark.html>.

на угрозы и брань, в горячие уголья сырые каштаны и вытаскивали их потом руками, покидывали с ладони на ладонь <...>. Тут же молодые девушки набирали воды в кувшины, подставляя их к фонтанам, и громко переговаривались с продавцами лимонаду, которые разбили около журчащего ключа свои столы с навесами, в роде грациозных готических беседок, украшенные узорно разложенными лимонами, виноградными листьями, игрушечными знаменами и зеленым попугаем <...> (4, 211–212).

И далее подобное «физиологическое» описание простирается примерно на полторы страницы. Такого рода фиксирование всего подряд может показаться несколько механистичным и лишенным подлинной заинтересованности, однако в действительности дело обстоит совсем иначе. Повествователя подлинно интересует все, что он замечает, но интерес этот сугубо эстетический. Перед нами тот случай, когда «<...> реальность превращается в репрезентацию, предназначенную для созерцания»¹⁵, оборачиваясь театром, зрелищем в котором является сама жизнь.

У Благочинного совершенно другая рецептивная ориентация. Его занимает не столько *увиденное*, сколько *вербализованное*, что, казалось бы, должно сближать его с повествователем-литератором. Однако для повествователя слово является способом само- и мировыражения, а для Благочинного – способом самоутверждения. Не случайно другой персонаж, Чупрунов, тоже явно отдающий предпочтение вербальности, на вопрос повествователя о Благочинном: «Зачем же он поехал за границу?» – очень точно отвечает:

Да ведь все едут: вот и он; а возвратится, посмотрите, какие вещи будет рассказывать. Он уж и теперь говорит, что Микель-Анджело в архитектуре хорош, а в живописи – мужик, что Гвидо писал только одной вохрой!...» (4, 208).

Визуальное его не занимает вовсе: «А скажите, пожалуйста, что же называется древним Римом?» – спрашивает он художника Ферязева. «Да вот, что вы видите. – Только и есть? Эти обломки? Ведь правду сказать, всего хорошего-то тут и есть Колизей, а то ведь *смотреть нечего*» (207). Но именно это небрежение визуальным и замкнутость на слове позволяет Ферязеву внести в разговор оттенок трагичности и отвечать на вопросы Благочинного *внешне, с точки зрения грамматической формы*, точно, но по сути – невпопад, о чем Благочинный, разумеется, не догадывается. Между ними возникает такого рода разорванный диалог:

«Сейчас виден художник. Что, барельеф рассматриваете?» – «Вздорный обломок времен падения». – «Ну-с, а колонны?» – «Колонны чистого стиля». –

¹⁵ Ямпольский М. Указ. соч. С. 18.

«А какого оне ордена: доминиканского или францисканского?» – Ферязев посмотрел на него пристально и отвечал, скрыв улыбку: «Нет, коринфского» (4, 206).

И примерно через страницу про монахов:

«А какого они ордена?» – Ферязев опять скрыв улыбку и отвечал, стараясь сохранить безразличное выражение: «Ионического» (4, 208).

В итоге слово и визуальность рассогласуются, и небрежение зримым девальвирует слово. Вкупе с амурными неудачами Благочинного это превращает его путешествие в нечто призрачное, и сама Италия становится для него чистой абстракцией, семантически неукорененным знаком, *вербальной формой*, которую можно использовать в светской беседе в качестве словесного жеста. И только в этом отношении Майков противопоставляет Италию и Россию, которую недалекий, но добродушный Благочинный ощущает как нечто *свое и вполне материализованное*. Именно на фоне этого противопоставления становится понятной и весомой фраза повествователя, обращенная, правда, к персонажу, который не способен ее понять, к говоруну Чупрунову:

Да, – заметил я, – я чувствую, что только здесь, в Риме, началось мое эстетическое воспитание, а ведь это именно та сторона, которая в нас не может быть развита в России без каких-нибудь особенно благоприятных обстоятельств (4, 201).

К числу таких обстоятельств мог бы относиться и опыт фланерства, оказавшийся в России не востребованным. По утверждению Огюста де Лакруа, «фланерство – отличительная черта подлинного литератора»¹⁶. Правда, рассказ Майкова, оригинальный, но далекий от литературных шедевров, показывает, что для творческого успеха фланерство – условие необходимое, но недостаточное.

Однако, отправляясь от мысли о его необходимости, решусь высказать в заключение одну рискованную мысль. Вполне возможно, что именно отсутствие эстетического опыта фланерства обеспечило русской литературе XIX в. ту густоту смысла, которая сделала ее всемирно известной, но одновременно это же самое отсутствие опыта сузило в ней ту сферу, где могла бы развернуться тонкая игра визуальными образами, не исключаяющая присутствие случайного и придающая тексту дополнительный объем воздуха. Ситуация заметно меняется только в прозе Чехова в связи с доминированием у него визуального кода и

¹⁶ Lacroix A. de. Le Flaneur // Les Français peints par eux-mêmes. Paris, 1841. Т. 3. P. 69.

разработкой эстетики случайного, о чем писал А.П. Чудаков. Вопрос о том, почему это происходит в самом конце XIX в. и именно в творчестве Чехова, требует отдельного разговора. Пока могу только с полной уверенностью сказать, что во всем массиве текстов, вышедших из-под пера Чехова, слово «фланер» ни разу не встречается, хотя могло бы встретиться, поскольку один из его близких знакомых, Александр Дмитриевич Курепин, имел прозвище «Московский фланер».

ИТАЛИЯ, ЖУКОВСКИЙ, ГОГОЛЬ...

И.А. Вяткина

Томский политехнический университет (Россия)

ТРАДИЦИИ COMMEDIA DELL'ARTE И ПАРОДИЙНЫЙ РИТУАЛ АКАДЕМИИ ГРАНЕЛЛЕСКИ В ДОМАШНЕЙ ПОЭЗИИ В.А. ЖУКОВСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОМ БЫТЕ ЕГО ОКРУЖЕНИЯ

Начало XIX в. является периодом расцвета литературных кружков и салонов, которые появлялись как в столицах, так и в провинции. Эти кружки культивировали «домашние» формы поэзии, которые при желании из бытовой обстановки могли быть призваны в «большую» литературу. По словам М. Аронсона, «при мало развитой прессе и при небольшом ее удельном весе в обществе, функцию распространения идей выполняли кружки и салоны, места встреч тогдашнего культурного общества»¹. Именно в недрах домашних кружков зарождалась принципиально новая литература, отличная от литературы предыдущего поколения писателей и поэтов.

Кружок того времени состоял обычно из приятелей, собирался у кого-нибудь на дому, имел свой устав и вел протоколы своих заседаний. По такой же модели был создан кружок Жуковского – Плещеева, или, как они сами себя называли, «Академия нахально-любопытных» (*Académie des curieux impertinents*). Два приятеля, один из которых – молодой, талантливый русский поэт, другой – знаток французского языка и поэзии, объединили вокруг себя соседскую молодежь и стали совместно заниматься литературой, экспериментируя с языками и жанрами. Шуточная «Академия» функционировала между 1811 и 1814 гг., временем тесного общения Жуковского и Плещеева, когда приятели обменивались двуязычными стихотворениями и посланиями, писали пьесы для домашнего театра Плещеева и проводили заседания в плещеевском имении Большая Чернь.

¹ Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001. С. 31.

Буффонный характер черненской «Академии» с ее шутивными заседаниями и театральными пьесами в духе итальянской комедии масок восходит, вероятно, к пародийной традиции итальянской «Академии Гранеллески», основанной патрицием Даниэле Фарсетти в 1747 г. и специализировавшейся на юморе, пародии и сатире. Каламбурный, шутовской характер итальянской академии заявлен уже в ее названии, которое переводится двояким образом: «зерносборители» и «чепухословы»². Название черненской «Академии» Жуковского – Плещеева также имеет двоякий смысл: употребление французских субстантивированных прилагательных дает возможность вариативного перевода: «Академия нахально-любопытных» или «Академия редкостных нахалов».

К тому же каламбурный тон всей деятельности академии задает и речь при ее открытии, написанная на французском языке и произнесенная ее председателем – Александром Алексеевичем Плещеевым. В речи обыгрываются французские паронимы: «rassembler» (собирать) и «ressembler» (походить, быть похожим, схожим) и их производные. На семь предложений этого шутивного текста автор 8 раз употребляет слово «rassembler» (собирать, объединять), 7 раз «rassemblement» (собрание), 7 раз «ressembler» (быть схожим), 2 раза «sembler» (казаться) и 2 раза «ressemblance» (сходство). Например:

Tous les rassemblements qui ont existé jusqu'à présent étaient pour ainsi dire des rassemblements... qui ne ressembaient à rien; au lieu que le rassemblement qui nous rassemble semble ne ressembler à quelque chose, que parce que les personnes qui se sont rassemblées aujourd'hui ne ressemblent nullement à celles qui se sont rassemblées jusqu'à présent.

Перевод:

Все собрания, существовавшие до сего дня, были, так сказать, собраниями... ни с чем не схожими; собрание, которое нас собирает, кажется, не имеет сходства ни с чем, потому что люди, собравшиеся сегодня, совершенно не схожи с теми, что собирались до сих пор.

Традиции итальянской народной *commedia dell'arte*, бережно хранимые Гранеллесками, а именно Карло Гоцци, запечатлевшим маски буфф в своих известных «Сказках для театра», находят отражение в театральном творчестве двух приятелей-поэтов, писавших небольшие забавные пьески для домашнего театра Плещеева.

Увлечение Жуковского и Плещеева театром не случайно, так как начало XIX в. является периодом расцвета театрального искусства и появления большого количества любительских крепостных театров,

² Гоцци К. Сказки для театра / Вступ. ст., коммент. и ред. переводов с итальянского С. Мокульского. М., 1956. С. 7.

создаваемых богатыми помещиками в своих губерниях. Ставящиеся в них спектакли с участием крепостных актеров и реже – их хозяев в основном повторяли репертуар столичных театров. Хотя такие театры были не очень богатыми, а их представления не очень пышными, они выполняли определенную культурную функцию. В качестве таких культурных домашних театров можно назвать и театр А.А. Плещеева в его орловской губернии в деревне Чернь Болховского уезда, в котором наряду с крепостными выступали и сам хозяин, и члены его семьи и специально для которого В.А Жуковский написал несколько пьес.

Плещеев, будучи гостеприимным хозяином, приглашал на свои празднества с обязательными домашними спектаклями многочисленных гостей и соседей. Он был одаренным композитором и музыкантом, поэтому сам писал пьесы и музыку к ним. Вот что вспоминают некоторые его современники по поводу таких домашних увеселений:

Плещеев был человек богатый, славился хлебосольством, мастерством устраивать parties de plaisir в великолепном селе своем Черни, держал музыкантов, фокусников, механиков, выстроил у себя театр, сформировал из своих крепостных труппу актеров и обладал сам замечательным сценическим искусством. Он не мог жить без пиров и забав³;

<...> сюрпризам, домашним спектаклям, fêtes champêtres, маскарадам конца не было. Плещеев был от природы славный актер, сам играл на сцене и других учил; находили, что это чрезвычайно способствовало просвещению того края⁴.

В 1819 г. в Петербурге была даже поставлена его комическая опера «Принужденная женитьба». По словам Р.В. Иезуитовой, именно Плещеев «во многом способствовал пробуждению у Жуковского интереса к фарсовой комедии⁵. В письме от 5 ноября 1811 г. В.А. Жуковский сообщает П.А. Вяземскому:

Мы с Плещеевым пишем комедии, каких никто никогда не писал – половина по-русски, половина по-французски и все в стихах. Но этого вздору я не намерен к тебе посылать. Дивись только тому, что я играю на театре, пою и танцую в балете в костюме Жука⁶.

Из всех шуточных пьес двух приятелей-поэтов до нас дошла «Коловратно-куриозная сцена между господином Леандром, Пальясом и

³ Тольчева Т. Из «Воспоминаний» // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 145.

⁴ Вигель Ф.Ф. Записки. М., 2000. С. 375.

⁵ Иезуитова Р.В. Шуточные жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 212.

⁶ Цит. по: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 404.

важным господином доктором)⁷ Жуковского и «Одинокий Арлекин. Комедия – Водевиль – Балет в одном акте и в стихах, по случаю празднования 3 августа 1815»⁸ Плещеева.

«Коловратно-куриозная сцена...» не печаталась при жизни Жуковского и не вошла ни в одно из советских изданий поэта. Между тем эта шуточная сцена, построенная на мастерском владении приемами фарса, гротеска, травестирования, является блестящим памфлетом на современный Жуковскому театральный репертуар. В эту комедийную шутку включены пародии на классические трагедии и сентиментальные драмы начала XIX в. Так, в ней упоминаются чрезвычайно популярные драмы Н.И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) и «Великодушные, или Рекрутский набор» (1803):

Леандр (<i>отчаянно</i>):	Я не могу играть <i>Рекрутского набора!</i>
Пальяс:	Ну, в сторону его – еще есть много вздора! Вот <i>благодарности</i> вам русской <i>торжество</i> , То ж <i>Лиза</i> ...
Леандр:	О, позор! о, злое ханжество!

1808–1812 гг. были знаменательными для становления русской оригинальной школы сценического искусства. Именно на это время приходятся гастроли французской актрисы Жорж Веймер, королевы французского классицистического театра, которой Россия противопоставила самобытный талант Екатерины Семеновой. Столкнулись два различных способа игры: классицистический (Жорж) и романтический (Семенова). На страницах газет и журналов развернулась бурная полемика по поводу игры двух актрис, в которой решался вопрос о возможных путях развития русского театра: «путь профессионализации отточенного до механичности мастерства Жорж и глубоко эмоциональная, насыщенная переживанием и вызывающая сопереживание игра Семеновой, иными словами, путь изображения чувства и его переживания»⁹. Из этого поединка победительницей вышла Екатерина Семенова, предопределив тем самым дальнейший путь развития русского театрального искусства.

В.А. Жуковский принимал активное участие в театральных полемиках, он выпустил цикл рецензий «Московские записки», посвященных анализу игры Жорж. В них поэт отдает должное таланту французской актрисы, но его не удовлетворяют сами приемы актерской игры,

⁷ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902. Т. 1. С. 94-97.

⁸ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 286 (В.А. Жуковский). Оп. 2, № 302.

⁹ Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. С. 30.

характерные для классицистического театра. В своих «Записках» в противовес холодной механичной игре он выдвигает на первый план гений, вдохновение и творческую оригинальность. Он отмечает, что Жорж несравненна в ролях, требующих выражения сильной страсти, но становится искусственной и неискренней, пытаясь выразить нежное чувство или женственность.

Неудовлетворенность существующим положением театрального искусства, восходящего к французской классицистической традиции, а также театральным репертуаром привели Жуковского к написанию «Коловратно-куриозной сцены...», в которой он в пародийной манере выражает свое недовольство. Судя по всему, это было не единственное произведение в таком роде, написанное для домашнего театра Плещеева, однако другие пьесы двух приятелей-поэтов не сохранились.

Жорж и Семенова, играя одни и те же роли по-французски и по-русски, давали современникам полное представление о различиях в двух способах существования на сцене, восходящих к разным традициям театрального искусства. Плещеев и Жуковский, сочиняя русско-французские пьесы для черненского домашнего театра, имели возможность сопоставить эти традиции и, благодаря увеселительному характеру домашних представлений, смешивать «высокое» и «низкое». Хотя «Коловратно-куриозную сцену...» Жуковского и «Одинокого Арлекина» Плещеева разделяют несколько лет, по этим одиночным свидетельствам шуточных драматургических опытов двух поэтов можно судить о типологии плещеевских пьес для домашнего театра и их тесной связи с поэтикой домашней поэзии Жуковского.

В «Коловратно-куриозной сцене...» Жуковский совмещает александрийский стих – стих высокой классицистической трагедии – с просторечной лексикой и заниженным содержанием, «пародируются штампы эпигонской трагедии классицизма и мотивы сентиментальной драмы»¹⁰, любовные переживания соседствуют с мотивом еды:

А я, отчаянный огрызок злого рока, –
Что жизнь моя теперь? где прежний мой покой?
Увы! С холодностью на окорок свиной
Смотрю, съев пять ломтей! а прелесть кулебяки!
А сальник, щи, каймак, лапша, крупеня, раки...
О! Изабелла! о!

В обоих произведениях функциональна роль благородного резонера, характерная для традиционной развязки в сентиментальной драме. У

¹⁰ Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А. Жуковского. С. 51.

XIX в. русский драматический театр был подчинен влиянию французского классицистического театра, то театр музыкальный подчинился итальянскому влиянию. Арлекин, Пальяс, Доктор, Леандр – это традиционные маски-буфф итальянской народной комедии.

В основе фабулы *commedia dell'arte* – любовь, которая встречает препятствия. Влюбленным помогают слуги, с помощью хитростей устраивающие брак своих господ. У Жуковского и Плещеева этот традиционный сюжет несколько видоизменен. В «Коловратно-куриозной сцене...» любовный конфликт остается неразрешенным, слуга лишь старается успокоить и вразумить своего господина, а не помочь ему вернуть возлюбленную. В «Одиноким Арлекине» любовь взаимна, главный герой просто хочет вновь доказать ее.

Образ Арлекина, одного из основных действующих лиц *commedia dell'arte*, со временем видоизменился: в Италии это был ребячливый, простодушный и обаятельный слуга. С распространением жанра во Франции он превратился в злоязычного интригана. Плещеев опирался именно на итальянский образ Арлекина. Плещеевский Арлекин говорит, что не обладает умом и талантами и не умеет в полной мере выразить свои чувства, поэтому хочет прибегнуть к помощи богов, все видящих и знающих и обладающих к тому же даром красноречия:

Voilà seize ans que ma maîtresse;	Вот уже шестнадцать лет, как моя госпожа;
Règne sur ce cœur enchanté;	Царит в этом зачарованном сердце;
Et pour enchaîner la tendresse,	И чтобы приковать нежность,
Elle a talents, grâce, beauté.	У нее есть таланты, грация, красота.
Moi je n'ai pas l'art de séduire	Я не обладаю искусством соблазна,
Et si Nina sait tout charmer...	А Нина сумеет всех очаровать ...
Ah! J'ai bien un cœur pour l'aimer!	Ах! У меня есть сердце, чтобы ее любить!
Mais point d'esprit pour le lui dire!	Но нет ума, чтобы ей это сказать!

Образ Арлекина ассоциативно связан с весельем, маскарадом и смехом. У Плещеева этот пласт ассоциаций связан с противоположными мотивами: мотивом статичности, воплощаемым статуями, и мотивом одиночества, идущим через всю его комедию. Его Арлекин – это он сам, отождествленный со своей маской и выражающийся через нее. Не случайно именно он играет роль главного героя, веселого и простоватого Арлекина, одинокого в окружающем его мире статуй, ищущего слова для признания в любви своей возлюбленной.

В «Коловратно-куриозной сцене...» Жуковского образ автора воплощен в персонаже с традиционным антропонимом Доктор. Являясь маской динамичной итальянской комедии, этот образ также окружен

статичным миром. Доктор называет Пальяса и Леандра статуями, которые бездействуют:

Затем ли я сюда, статуи, вас предслал?
 Я лицедейственных причуд от вас алкал?
 А вы, манежными коварствами прельстятся,
 В коня и в рыцаря безумно обратятся,
 Коптитесь дерзостно в бездействии глухом!

В этой ситуации Доктора можно сравнить с кукловодом в кукольном театре, только куклы здесь живые. Он направляет Леандра и Пальяса на сцену, а когда они не справляются с возложенной на них миссией веселить народ, сам начинает это делать, показывая фокусы:

Так! Кислотворные потомков тухлых чада!
 Не вам принадлежит плесканий здесь награда!
 Четвероножный сын мистических чудес,
 И ты, о кабалист, иль паче дивный бес,
 Предстаньте! К почестям хвалебным взгромоздитесь!
 А вы, сыны очес, взирайте и чудитесь!
 (Начинает фокус-покус)

Образ статуи функционален в обоих произведениях. Как у Жуковского, так и у Плещеева персонажи, называемые статуями, являются несостоятельными и уходят со сцены, уступая место «живым», динамичным персонажам: Доктору Жуковского и танцующим образам Любви, Постоянства, Брака, Дружбы и Благодарности Плещеева:

Tu cherchais la Sagesse, où tu verras	Ты искал <u>Мудрость</u> там, где увидишь <u>Любовь</u>
l'Amour	
L'Hymen remplacera la Muse	<u>Брак</u> заменит Пиндарическую <u>Музу</u>
Pindarique	И, наконец, <u>Постоянство</u> заменит
Et la Constance enfin remplace	Аполлона.
l'Apollon.	(<i>Происходят перемены</i>)
(Les changements se font)	

Драматургическая шутка «Коловратно-куриозная сцена между господином Леандром, Пальясом и важным господином доктором» В.А. Жуковского и комедия в стихах «Одинокий Арлекин» А.А. Плещеева представляют собой диалогическую в эстетическом отношении пару. Драматическая шутка Жуковского является литературной сатирой с элементами полемики только на своем втором плане, по основному замыслу – это типичное домашнее увеселение страстных театралов, сохраняющее в себе типологические черты окказиональной поэзии:

легкость, импровизационность, некоторую языковую небрежность, входящую до гротеска в игровых приемах речепорождения.

В обоих текстах очевидно каламбурное соединение взаимоисключающих театральных эстетик, традиции высокой классицистической трагедии переплетаются с традицией итальянской фарсовой комедии масок. И в этом соединении несоединимого обнаруживаются элементы общности, казалось бы, невозможной: трагедия классицизма, предполагающая отточенную до механистичности технику актерского искусства, делала исполнителя своего рода марионеткой, куклой, ведомой строгими правилами классицизма. Куклы и марионетки *commedia dell'arte*, напротив, демонстрируют необыкновенную витальность в импровизационном характере народного театра.

Жуковский и Плещеев не просто ввели в свои пьесы персонажей *commedia dell'arte*, но воспроизвели основную специфику этого жанра. В «Коловратно-куриозной сцене...» импровизационность сюжета раскрывается в финальных репликах Доктора, из которых понятно, что он мыслил развитие действия совсем не так, как оно произошло на самом деле, и что присланные им актеры выполняли совсем не те действия, которых от них ждали. Многоязычие, используемое в комедиях Жуковским и Плещеевым в равной мере, проявляется в употреблении просторечия наряду с возвышенным языком, характерным для классических образцов драматургии. В обеих пьесах присутствуют пародийный и комический элементы в виде пародии на существующий драматургический репертуар (у Жуковского) и комического осмеяния слепого поклонения античным идеалам, а также переделок известных французских куплетов (у Плещеева).

Импровизационность итальянской народной комедии масок, соответствующая пониженной облигаторности устной речи сравнительно с письменным дискурсом, и каламбурный эффект соединения разностильных традиций определили поэтику русского и французского драматургических опытов Жуковского и Плещеева. Французские пьески Плещеева для его домашнего театра, стимулировавшие аналогичный литературный опыт Жуковского, явились своеобразной структурной разновидностью ситуации билингвизма, дифференцирующего речевую деятельность в России первой трети XX в. на высокий письменный литературный (русский) и низкий устный бытовой (французский) варианты. Соответственно, перемена позиций языка оказалась чревата и обменом сопутствующих признаков: поднимаясь до литературы, устный французский язык приносил в нее разговорную интонацию и импровизационность устной речи; спускаясь в быт, письменный русский язык обретал раскрепощенность от литературной стилиевой нормы. В недрах

этой билингвальной речевой культуры зарождается прием галиматъи Жуковского, позднее перешедший в дружеское литературное общество «Арзамас» наряду с импровизационностью, стилевой свободой и пародийными ритуалами. Определенное влияние личности Плещеева и всего «плещеевского» цикла стихов поэтов-приятелей на жизнестроительство арзамасцев и их поэтику засвидетельствовано Д.В. Дашковым в письме к П.А. Вяземскому от 26 ноября 1815 г.: «Неоцененный секретарь наш [Жуковский] недаром жил так долго с Плещеевым и удивительно как навострился в галиматъе»¹¹.

¹¹ Русский архив. 1866. № 3. С. 500.

И.А. Айзикова

Томский государственный университет (Россия)

ИТАЛЬЯНСКАЯ ТЕМА В ПРОЗЕ В.А. ЖУКОВСКОГО

Проза В.А. Жуковского, представляющая собой динамичную и многогранную художественную систему, дает обширный материал для постановки многих проблем. Чрезвычайный интерес вызывает, например, ее тематический репертуар, в рамках которого постепенно складывались целые философско-исторические, нравственно-психологические, эстетические, философско-религиозные, национальные тексты, взаимодействующие друг с другом и создающие таким образом единый метатекст прозы Жуковского как «формы времени». Так, можно говорить о существовании итальянского текста в прозе первого русского романтика, он и является предметом анализа в предлагаемой статье.

Прежде всего, заслуживает внимания само представление Жуковского о прозе и ее границах. Уже первое знакомство с материалом показывает, что Жуковский, понимая широту возможностей прозы в изображении мира и человека, пользуется этим термином для определения не только собственно художественной, сюжетной прозы, но и прозы философской, публицистической, литературно-критической. Что же касается вопроса о месте переводов Жуковского в его прозаическом наследии, то и здесь помогает обрести опору сам писатель, давно выявивший одну из важнейших особенностей своего творчества. В письме к Н.В. Гоголю от 6/18 февраля 1847 г. он замечает: «У меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое»¹. Такая установка Жуковского позволяет считать переводы, в том числе и прозаические, органичной частью его творческого наследия.

И второй момент, на котором следует остановиться, прежде чем мы приступим к собственно заявленной проблеме, – факт системности прозаических жанров Жуковского. В каждый период его творчества устанавливается не только свое соотношение прозы переводной и оригинальной, но и свои пропорции – внутри этих корпусов текстов – жанров собственно художественной, сюжетной прозы и прозы философской, публицистической, литературно-критической. Эти пропорции по-

¹ *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 44.

стоянно изменяются, вступая, в свою очередь, в своеобразные отношения с лирикой и лироэпосом писателя, с жанровой системой русской прозы первой трети XIX в.

Так, например, в ранней оригинальной прозе Жуковского преобладает миниатюра, явно тяготеющая к лирическим жанрам элегии и идиллии. Как переводчик Жуковский обращается уже в конце XVIII – начале XIX в. к повести и роману. Внимание писателя к так называемым «промежуточным» жанрам и интерес к разным жанровым модификациям повести четко обозначились в оригинальном и переводном творчестве периода «Вестника Европы» (1807–1811 гг.). В «эпоху романтических манифестов» (1810–1820 гг.) на первый план выдвигаются малые эпические фольклорные жанры, в которых Жуковский работает как переводчик, – сказка, притча, прозаическая басня, а также порожденный романтизмом жанр фрагмента, имеющий очень специфическую – эпистолярную основу. Наконец, в 1830–1840-е гг. проявился принципиальный интерес Жуковского к прозе как «поэзии мысли», что и вылилось в создание множества оригинальных статей самого разного содержания и многообразных художественных особенностей².

Текстообразующим фактором для Жуковского, начинающего итальянскую тему в своем прозаическом творчестве, оказывается пересечение собственно художественного и философско-публицистического ее воплощения. В период формирования этико-философской и эстетической системы (1797–1806 гг.) Жуковским-прозаиком был сделан ряд переводов, связанных с итальянской темой. Прежде всего, следует назвать «сицилийскую повесть» «Розальба» (1802 г.), являющуюся переводом сочинения Ж.-П. Флориана «Rosalba, nouvelle sicilienne». В «сицилийской повести» французского писателя-моралиста XVIII в. Жуковский усмотрел целый ряд перспективных для развития отечественной литературы – и поэзии, и прозы – эстетических идей, обладающих, в свою очередь, глубокой преемственной связью с отечественными художественными традициями предшествующего периода, в частности с преромантической повестью Н.М. Карамзина. «Розальба», появившаяся в творчестве Жуковского на почве его увлечения оссианической поэзией, «кладбищенскими элегиями», была, по сути, первым опытом Жуковского в жанре фантастической (таинственной, как ее при-

² Подробнее об этом см.: Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004.

нято было называть в начале XIX в.) повести. Она подготавливала этап его творческих поисков в лирике – в его излюбленном жанре баллады, принесшем романтизм в русскую литературу.

Но в русле рассматриваемой темы обратим внимание на другое – на подзаголовок к «Розальбе», сделанный Флорианом и переведенный Жуковским: «сицилийская повесть». Для переводчика этот подзаголовок связан если и не с насыщением текста национальным колоритом, то с возможностью введения психологических мотивировок характера главной героини. С одной стороны, в характере Розальбы подчеркивается сентименталистский «колорит». Она «прекрасна, мила, тиха и умна», «счастье благоприятствовало ей, но природа еще более»³. Она сочиняет стихи, поет под аккомпанемент арфы так, что «и самые ангелы не могут петь лучше» (55). С другой стороны, Жуковский вводит в русскую литературу необычную героиню. При всей ее чувствительности и кротости она – сицилианка – обладает «пылким характером, который составляет отличительное свойство всех сицилианок» (55). Этим во многом объясняется рационалистически ее непредсказуемое поведение.

Продолжение итальянской темы находим в незавершенном проекте Жуковского-переводчика прозы: в хрестоматии «Примеры слога, выбранные из лучших французских прозаических писателей», также относящейся к раннему периоду творчества писателя (1805–1806 гг.). В ее основу положено содержание первого тома французского издания⁴. Хрестоматия представляла собой сборник текстов преимущественно морально-философского содержания, изложенного в различных повествовательных формах (Narrations, Tableaux, Descriptions). Ставшая весьма популярной во Франции, хрестоматия привлекла к себе внимание и в России. Уже в конце 1804 г. в «Патриоте» находим извещение о выходе в свет «Leçons». Автор анонса, редактор журнала В. Измайлов, очень высоко оценивает книгу как дидактическую: «Вот драгоценный подарок для воспитания»⁵.

Выполненный примерно на одну треть, перевод Жуковского наглядно демонстрирует ряд важнейших тенденций его творчества и русской литературы в целом. Он органично вливается в процесс нравственно-философского самовоспитания писателя, а также продолжает начатые

³ Жуковский В.А. Розы Мальзерба. Москва; Париж; Псков, 1995. С. 55. Далее текст повести цитируется по этому изданию с указанием страницы.

⁴ Leçons de Littérature et de Morale, ou Recueil, en prose et en vers, des plus beaux morceaux de la langue française dans la littérature des derniers siècles. Vol. 1-2. Paris, 1804 (составители – F. Noel и F. de La Place).

⁵ Патриот. Журнал воспитания. 1804. Т. 3, кн. 2. С. 273.

им в первой половине 1800-х гг. поиски в сфере прозаического слога. Выстраивая свой тип и свою композицию хрестоматии, Жуковский делит ее на семь разделов: «Повествования», «Картины», «Описания», «Аллегии», «Дефиниции», «Моральная практическая философия», «Характеры. Сравнения», не выделяя в своем издании таких разделов «Leçons», как «Введения к трактатам» и «Ораторские рассуждения». Только первый из задуманных Жуковским разделов хрестоматии – «Повествования» – был осуществлен полностью, второй – «Картины» – наполовину, ни одной статьи из «Описаний» нет. Все названия в разделе «Аллегии» перечеркнуты уже в оглавлении, текста ни одного фрагмента нет и, по-видимому, не было. Нет также ни одной статьи из «Дефиниций». Из «Моральной практической философии» сохранились полностью только две статьи. Из «Характеров. Сравнений» сохранился текст только одной (первой) статьи.

Переводные фрагменты хрестоматии представляют собой некий единый текст, совершенно очевидно демонстрирующий философичность, этико-онтологическую установку ее составителя и переводчика. Дошедшие до нас переводы и оглавление хрестоматии свидетельствуют об очевидном интересе Жуковского к теме античного и ренессансного наследия Италии, которая органично входит в общий круг проблем «Примеров слога». В «Повествованиях» она представлена в трех переводах из «Похвального слова Марку Аврелию» А. Тома. В «Описаниях» должен был войти перевод из И.И. Винкельмана под названием «Аполлон Бельведерский» (поскольку мы не располагаем текстом этого перевода, можно лишь предполагать его содержание, исходя из того, что немецкий историк искусства, как известно, оставил восторженные отзывы о мраморной римской копии древнегреческого бронзового оригинала, называя статую Аполлона «высшим идеалом искусства среди всех дошедших до нас античных произведений»). Для «Характеров. Сравнений» была переведена статья «Греки. Римляне» из Г.Б. Мабли. Кроме того, в раздел планировалось включить статьи о древнеримском философе, политике, ораторе Цицероне, о древнеримском историке Таците, о римском императоре Тиберии и о знаменитом политическом деятеле эпохи Возрождения, задумавшем вернуть Риму республиканское правление, – Кола ди Риенцо.

Остановимся на выполненных для хрестоматии переводах с «итальянской» темой, которые отличаются, как и все остальные, полнотой и близостью к оригиналу. В первую очередь обратимся к переводам из «Похвального слова Марку Аврелию» французского просветителя А. Тома, в котором излагалась программа просвещенного абсолютизма, а Марк Аврелий изображался как образец просвещенного мо-

нарха. Первый перевод этого сочинения на русском языке был опубликован анонимно еще в 1777 г.; в 1778 г. в «Санкт-Петербургском журнале» на него вышла написанная, по предположению Г.П. Макогоненко, самим автором перевода, Д.И. Фонвизиним, одобрительная рецензия, которая и заложила традицию восприятия данного сочинения как гимна просвещенной монархии⁶. В русле этой традиции делает свои переводы из «Похвального слова Марку Аврелию» Тома и Жуковский⁷. Римский император, которого называли «философом на троне», исповедующим идеи стоицизма, чье время правления считается в античной исторической традиции «золотым веком», привлекает внимание Жуковского как идеальная личность, образец нравственного совершенства.

Первый фрагмент, «Сон Марка Аврелия», в котором описывается «таинственное сновидение» императора, вводит эту фигуру в исторический контекст. Во сне Марк Аврелий видит себя в храме, среди людей, статуи которых он видел в Риме. Регул, Фабриций, Сципион, Эпиктет, Сенека и Фразей, явившиеся Марку Аврелию, вызвали у него слезы трагизмом своих судеб. Фрагмент завершается словами Катона «Не плачь, но подражай нам, и ты должен научиться побеждать страдание» и самого Марка Аврелия:

Тогда размышлив о сем чудесном сновидении, заключил я, что мнимые беды не должны устрашать моего мужества, решился быть человеком, терпеть и утешать себя добродетелью⁸.

Второй отрывок из «Похвального слова...» Тома называется «Тиранство и доносы в Риме». Здесь в полный голос звучат вопросы о соотношении «самовластья» и закона, воли правителя, которой может руководить «случай или заблуждение одной минуты», и свободы общества. Еще один фрагмент хрестоматии, посвященный римскому им-

⁶ См.: *Фонвизин Д.И.* Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 672-673.

⁷ Позднее имя Марка Аврелия вошло в список выдающихся греческих и римских поэтов, историков, философов, ораторов, который был составлен Жуковским на нижней обложке книги И.-И. Эшенбурга «*Handbuch der klassischen Literature*» (Berlin, 1792), когда он читал ее, работая над «Конспектом по истории литературы и критики». Интерес к Марку Аврелию как к идеальному монарху вновь возникнет у Жуковского в 1820-1830-е гг., когда он займется придворно-педагогической деятельностью, вопросами о правах и обязанностях государя. Отбирая статьи для перевода в «Собиратель», Жуковский обратится к «Зеркалу князей» И.-Я. Энгеля. На верхнем форзаце книги среди названий произведений Энгеля он запишет «Похвальное слово Марку Аврелию» Тома (см.: *Библиотека В.А. Жуковского в Томске.* Томск, 1978. Ч. 1. С. 482-491). Переводы же для хрестоматии сопровождался чтением «Мыслей императора Марка Аврелия» (*Pensées de l'empereur Marc Aurèle Antonin.* Paris, 1803); личная книга поэта содержит множество помет.

⁸ РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. № 16. Л. 16 об.

ператору, называется «Смерть Марка Аврелия». Начавшись с мотива бессмертия, «повествование» строится на мысли о том, что со смертью Марка Аврелия исчезло «счастье целого столетия». Как продолжение этой идеи описывается отношение самого императора к своей смерти – оно отличается мудрым приятием объективных законов бытия, согласно которым все изменяется и никто не может быть вечным. Перевод заканчивается описанием акта передачи умирающим Марком Аврелием власти своему преемнику Коммоду.

До нас дошел еще один перевод из хрестоматии с «итальянской» темой – «Греки. Римляне», сделанный из ««Observation sur l'histoire de la Grèce»» французского просветителя Ж.Б. Мабли. Первым переводчиком этого сочинения на русский язык был А.Н. Радищев, которого привлекли прославление в нем гражданских добродетелей, демократического характера государственных учреждений Древней Греции, нападки автора на тиранию. Основной идеей переведенного Жуковским фрагмента является утверждение того, что «величие римлян» является следствием установления римской республики, которая сама себя и погубила неограниченной властью патрициев, их освобождением от подчинения законам. Главными оказываются мысли об объективном характере развития истории, которого ни один римский гражданин не смог остановить или направить в другое русло, а также о положительных последствиях истории Древнего Рима, завоевывавшего себе место в Средиземноморье, – они сводятся к взаимодействию культур Рима и Греции, к обогащению древнеримской культуры сокровищами культуры Древней Греции:

Римские ораторы старались заимствовать у греков все тонкости вкуса и сии тайны искусства, которые придают новые силы гению, старались приобрести сии драгоценные особенности все украшать и все делать привлекательным. В школах философии, где самые знатнейшие из римлян забывали свои предрассудки, они научились уважать своих наставников; возвращались в свое отечество с благодарностью и удивлением, и Рим облегчал их узы, опасаясь употребить во зло право победы, и отличал их отечество своими благодеяниями от всех других поработанных им провинций. Отдадим справедливость науке и философии, они предохранили Грецию от многих несчастий, которых ни законодательство, ни правление, ни полководцы ее отвратить были не в состоянии⁹.

Итальянская тема пройдет и через прозаические публикации Жуковского в «Вестнике Европы» 1808–1811 гг. – времени его редакторства и соредакторства в этом журнале. Установка на художественное и фило-

⁹ РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. № 16. Л. 41.

софско-публицистическое ее воплощение здесь также будет продолжена. Первый же отредактированный Жуковским номер «Вестника Европы» открывался статьей «Характер Марк-Аврелия», являющейся переводом фрагмента из «Истории упадка и разрушения Римской империи» известного английского историка XVIII в., просветителя Эдварда Гиббона, которая охватывает период с конца II в. н.э. (правление Коммода) до падения Константинополя в 1453 г. Пожалуй, это было первое в западной литературе историческое сочинение, написанное великолепным стилем, обращенное, несмотря на научность, к широкой публике и нашедшее у нее восторженный прием. Первый том получившего всемирную известность труда посвящен периоду римской истории от века Антонинов до объединения империи Константином Великим. В нем описывается жизнь и деятельность ряда римских императоров, в том числе и Марка Аврелия. Гиббон, конечно, подхватил многие старые традиции в изучении римской истории. В частности, когда он начинает свой труд с картины времени Антонинов и затем ставит всю эпоху между Марком Аврелием и падением Константинополя в 1453 г. под знак упадка и гибели, то здесь он примыкает, по крайней мере частично, к концепциям итальянских гуманистов XV в., имена которых он сам указывает как источники своего труда (Муратори, Сигоний и др.).

Образ Марка Аврелия в переводе Жуковского строится как «великий образец государей»: он – «строгий судия пороков», «защитник, благотворитель человеческого рода», ненавидящий войну, которую называл «осквернением и казнью человечества», и в то же время, вынужденный «защищать пределы Империи», он лично участвовал в военных походах и подвергался опасностям войны. Таким Марка Аврелия делает «строгая и деятельная добродетель», в свою очередь являющаяся «плодом философических уроков, чтения книг и частых <...> бесед с самим собою»¹⁰.

В состав своего рода метатекста Жуковского-прозаика о Марке Аврелия, который строится на едином комплексе мотивов, идей (он неизменно предстает глубоким мыслителем, философом, находящимся в гармонии с самим собой и с миром; с его именем коррелирует тема справедливости, мудрого государственного правления), входит еще одна статья: «Речь философа Аполлония при встрече гроба с прахом Марка Аврелия», которую писатель готовил для публикации в «Собирателе», но она так и не была там опубликована и до сих пор хранится в рукописном виде в бумагах Жуковского (1829). Проблематика «Речи»

¹⁰ Вестник Европы. 1808. № 1. С. 41-42. Далее при цитации материалов «Вестника Европы» указываю в скобках год, номер журнала и номер страницы.

связана с одним из главных в «Собирателе» вопросов – о монархе, о его взаимоотношениях с подданными, о добродетели как основном препятствии тирании. В параллель статье о Марке Аврелии как идеальном монархе дана статья «Русский государь должен быть предпочтительно русским...», посвященная одной из сложнейших проблем соотношения государственных и национальных, народных интересов в деятельности монарха. Это – гимн русскому народу, хранителю трона и царя, а также утверждение идеи уважения государя к своему народу.

Возвращаясь к публикациям «Вестника Европы», обратимся к статье «Разговор Сен-Реаля, Эпикура, Сенеки и Людовика Великого», являющейся переводом «Dialogue Saint-Real, Epicure...» французского моралиста Н.С.Р. Шамфора. Статья, действительно, представляет собой и по форме, и по содержанию диалог французского историка XVII в. С.В. Сен-Реаля, древнегреческого философа Эпикура, римского философа, поэта и государственного деятеля Сенеки и французского короля Людовика I Великого. Обсуждая вопрос о славе, памяти о великих людях и их забвении, автор, а вслед за ним и переводчик в популярной форме излагают суть двух влиятельнейших философских течений эллинистически-римской эпохи, якобы, подвергшихся в ходе истории искажению, – эпикуреизма и стоицизма. Оба учения представлены как близкие друг другу ветви моральной практической философии.

Философско-публицистический дискурс «Вестника Европы» на итальянскую тему продолжает еще одна примечательная публикация под названием «Отрывок из писем об извержении Везувия» и с подзаголовком, указывающим на ее переводной характер: «(Из Publiciste)». В центре статьи, написанной в форме подневных записей очевидца, обращенных к адресату, который именуется «любезный друг», оказывается описание одного из извержений Везувия, которое по силе автор приравнивает, опираясь на мнения местных жителей, к извержению 1794 г. Конкретные картины наполняются идеями, традиционными для изображения вулкана, который погубил Помпеи и извержение которого с тех пор осмысливается как глобальная катастрофа, страшное и необъяснимое бедствие, потрясшее мир. Вулкан является в рассматриваемой статье символом Италии и, одновременно, символом человеческого страдания, разрушения и мощи природных сил, Божьей кары:

<...> ничто не может сравниться с видом сих пылающих жерл, с потоками раскаленной лавы, с огненным дымом, с ужасными явлениями, от которых земля колеблется на своем основании. Представьте себе при сем необъятном пожаре, при громах и тресках, луну, спокойно возносящуюся и являющую серебряный круг свой над пылающею горою; это Геката, выходя-

щая из адских пропастей со всем ужасным своим великолепием! Но я не в силах дать вам достаточное понятие о сем чудесном явлении природы (1810. № 22. С. 146).

Интерпретация природного и вместе с тем социально-исторического явления дается здесь в широком историко-культурном контексте и на основе романтического мировоззрения. Отсюда понимание извержения Везувия в свете историсофии, онтологии, психологии, этики и эстетики, что передается и мотивным комплексом текста (мотив гибели, небесного наказания, невыразимого, борьбы добра и зла), и системой образов (пламя, зола, дым, камни, молния, гром, ливень, луна).

Изображением Этны и темой вулкана как «чудесного смешения добра и зла в природе» начинается и переводная повесть «Платон в Сицилии» (1810. № 13), являющаяся переводом фрагмента повести Ж.Ф. Мармонтеля «Les promenades de Platon en Sicilie». Из этой же повести Жуковским был переведен еще один сюжетно завершенный отрывок, который был опубликован в «Вестнике Европы» в 1810 г. (№ 17) под названием «Тимей-ваятель». Оба перевода имеют подзаголовки: соответственно «Первая прогулка» и «Вторая Платонова прогулка», что объясняется композицией французского подлинника, в котором описываются события, происходящие во время прогулок древнегреческого философа по острову Сицилия, где он находился в гостях у правителя Дионисия. Оба перевода, как и оригинал, представляют собой «моральную сказку», жанр, весьма распространенный в европейской, в том числе и в русской просветительской прозе, куда данный жанр вошел благодаря сентименталистским переводам Н.М. Карамзина¹¹.

Содержание повестей сосредоточено исключительно на нравственно-этических и психологических проблемах. Конечно, в этих повестях, как и в «сицилийской» повести «Розальба», принципиальный интерес к национальному (итальянскому) колориту отсутствует, но необходимо отметить указание на конкретное время и место действия (остров Сицилия, Катания в первой повести, Гелор – во второй), на конкретные «национальные» детали, что, безусловно, способствует преодолению абстрактности повествования, которая противоречила установке переводчика на правдоподобие нарратива. Обращая основное внимание на психологическую правду образов, Жуковский сохраняет в названных переводах (а чаще вводит от себя) едва заметные «национальные» штрихи: замечания повествователя о плодородных землях, которыми славится Сицилия, о ее «богатых нивах, прохладных и благовонных» ро-

¹¹ См. об этом: *Кафанова О.Б.* Н.М. Карамзин – переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979. С. 157-176.

шах, о «беспреданно» дымящейся Этне, о «прекрасных Леонтийских полях», о струящемся в долине «светлом Гелоре, окруженном лавровыми и масличными деревьями».

То же самое можно сказать о поэтике переведенной с французского языка повести «Теана и Эльфриды», которая была опубликована в «Вестнике Европы» в 1809 г. (№ 17) с подзаголовком «Итальянская повесть», чему соответствуют только место действия (герои живут в Мантуе, Эльфриды учился в Болонье, описанная трагедия разыгралась на реке Минчио, которая, правда, названа в повести озером) и имена героев. Повесть же в целом, начинаясь с общечеловеческого рассуждения о чувстве любви, посвящена этой теме, в ней развиваются как самодостаточные типично романтические, нравственно-психологические внутренние и надличностные конфликты.

Интерес к итальянской теме был проявлен Жуковским-прозаиком и в период его «романтических манифестов». Центральной фигурой для поэта теперь оказывается великий итальянский художник Рафаэль, его знаменитая «Мадонна», которой посвящена программная статья русского романтика «Рафаэлева “Мадонна”», произведение, отличающееся сложной жанрово-родовой природой, отразившее не только новые особенности художественного сознания Жуковского 1820-х гг. и, соответственно, его прозы как художественной системы, но и, говоря словами Ю.Н. Тынянова, «смещение» жанрово-родовой системы всей русской литературы, «сметание» «фактом эволюции» «твердого статистического определения» самого понятия «литература»¹².

В начале 1820-х гг. Жуковский-прозаик, при господстве художественного вымысла в прозе и таких ее элементов, как вымышленные события, вымышленные характеры, которые долгое время казались основными и первичными признаками художественной прозы, обращается к описанию реальных фактов своей биографии, фрагментов собственной жизни во время своего первого заграничного путешествия. Литературное «моделирование» бытия перешло здесь в «жизнетворчество».

В этом плане очень показательна творческая история рассматриваемой статьи. Как известно, в ее основе – личное письмо Жуковского от 29 июня 1821 г., написанное поэтом после посещения Дрезденской галереи, где он увидел картину Рафаэля «Сикстинская Мадонна». Оно было опубликовано в «Полярной звезде на 1824 год» с названием «Рафаэлева “Мадонна”» и с подзаголовком «Из письма о Дрезденской

¹² Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С. 123.

галерее»¹³ и сразу было воспринято как эстетический манифест автора и как «образец современной русской прозы»¹⁴. Статья была посвящена теме искусства, которая осваивается Жуковским на основе романтической эстетики и философии универсализма. Как известно, во второй половине 1810-х гг. Жуковского всерьез привлекают эстетические концепции ранних немецких (йенских) романтиков. Особого внимания заслуживает факт наличия в библиотеке поэта сочинения В.-Г. Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного», многие статьи этой книги перекликаются с «Рафаэлевой “Мадонной”» Жуковского, которая стала непосредственной реализацией осмысленных им идей йенских романтиков.

Важнейшей темой статьи Жуковского становится тема творца и творчества, а одним из его идейно-художественных центров является легенда Вакенродера, в пересказе автора-повествователя, о видении Рафаэля во время работы над картиной. За этой легендой, не случайно пришедшей на память повествователю, – целый комплекс дорогих для него идей о художнике как избранной личности, о родстве его воображения, творческой фантазии божественному откровению. Романтический миф о Рафаэле, непосредственное созерцание его «Мадонны» вызывают необычайный внутренний всплеск и в душе, и в сознании автора-повествователя, которому открывается тайна рождения искусства. Стоя перед картиной, он вдруг понимает, что искусство есть дар свыше – переводить на земной язык неземные истины, преобразовать действительность в поэзию. Приоткрывается завеса и над личностью творца, в акте откровения постигающего целостность мировых процессов, единство материи и духа, конечного и бесконечного.

Если акт творчества повествователь словно прозревает, то акт восприятия искусства он может описать по собственным ощущениям. В его представлении он конгенитален творчеству. В «Рафаэлевой “Мадонне”» создан настоящий культ художественного воображения, интуиции-откровения, благодаря которому автор-повествователь творит из личных сиюминутных впечатлений новый мир, который, по сути, является главным предметом изображения в данной статье. Впоследствии П.А. Вяземский писал о «Рафаэлевой “Мадонне”» Жуковского:

Отрывок из письма о Дрезденской галерее <...> исполнен красоты необычайной. Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о самой «Мадонне». Это не кар-

¹³ *Полярная звезда* на 1824 год. С. 241-249 (публикация подписана: «Жуковский»).

¹⁴ Слова Н. Полевого. См.: *Московский телеграф*. 1832. Ч. 47, № 19. С. 375.

тина, а видение <...>. Жуковский постиг чувством душу Рафаэля и посвящает нас в ее таинство¹⁵.

Наряду с образом художника в «Рафаэлевой “Мадонне”» создается типологически близкий к нему образ автора, осознающего и организующего по законам эстетического целого не только произведения искусства, но и собственную жизнь. Важнейшее место в статье Жуковского занимает тема жизнотворчества. В ней отражено авторское представление о своей жизни как о процессе, имеющем свой «замысел» и в то же время соотносимом с общими законами бытия. Приподнявший, благодаря Рафаэлю, завесу с мировой тайны, повествователь сам эту тайну переживает и преображает, и дело не только в переводе ее с языка живописи на язык литературы. Дело в преображении открывшейся ему в процессе созерцания картины Рафаэля высшей идеи и в последовавшем затем его собственном преображении. Он *становится творцом*. Им создается реальность высшего порядка, художественное произведение, в котором совмещены объективная всеобщая истина и идея личности, субъективности как высшей реальности. Кроме того, эстетика превращена в статью, по сути, в основу мировоззрения автора-повествователя. Собственно, его восприятие художественного полотна, им самим описанное, выраженное в слове, моделирует его психологию и поведение, переживания и идеалы, целостность его освоения жизни и сотворение «сюжета» своего земного бытия.

Мысль о бесконечном стремлении человека к идеальной целостности не приводит повествователя в «Рафаэлевой “Мадонне”» Жуковского к отказу от наблюдения за реальной жизнью, законами которой, считает он, пренебречь невозможно. Статья открывается глубоко диалектической мыслью о несовместимости творческого акта и быта, художника и толпы и вместе с тем об их объективной взаимосвязанности:

В первое мое посещение я даже не захотел подойти к ней: я увидел ее издали, увидел, что пред нею торчала какая-то фигурка, с пудреною головою, что эта проклятая фигурка еще держала в своей дерзкой руке кисть и беспощадно ругалась над великою душою Рафаэля, которая вся в этом чудесном творении. В другой раз испугал меня чичероне галереи (который за червонец показывает путешественникам картины и к которому я не рассудил прибегнуть): он стоял пред нею с своими слушателями и, как попугай, болтал вытверженный наизусть вздор. Наконец, однажды, только было я расположился дать волю глазам и душе, подошла ко мне одна моя знакомка и

¹⁵ Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1878. Т. 1. С. 269.

принялась мне нашептывать на ухо, что она перед «Мадонною» видела Наполеона и что ее дочери похожи на Рафаэлевых ангелов¹⁶.

Здесь важна каждая деталь, перерастающая в многозначный символ: «фигурка с пудреною головою», чичероне, похожий на *попугая, за червонец* показывающий картины, он «*болтает вытверженный вздор*»; «знакомка», ставящая в один ряд с *Рафаэлевой «Мадонной» Наполеона* и сравнивающая своих дочерей с «*Рафаэлевыми ангелами*».

В своеобразный сюжетно-образный мотив оформлена в статье Жуковского и идея «невыразимого». Повествователь знакомит читателя с тем, что происходило в его душе при созерцании картины Рафаэля, прорисовывая внутренний конфликт, более сложный, чем столкновение с «чичероне», «знакомкой», «фигуркой с пудреною головою». Это конфликт между бесконечностью духовных устремлений и осознанием их ограниченности материей. Названный внутренний конфликт укрупняется и подается автором-повествователем как совершенно не разрешимый усилиями человеческого разума:

Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; пред глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда, –

воскликает повествователь. Не поддается объяснению, выражению словами-понятиями и собственный творческий акт, хотя повествователем последовательно зафиксированы и все события, происходившие с ним, и сопровождающие их обстоятельства:

Я был один; вокруг меня все было тихо <...> с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено¹⁷.

¹⁶ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 307-308. Все это чуть ли не буквально перекликается со статьей Вакенродера «Как и каким образом, в сущности, следует созерцать картины великих художников земли, употребляя их для блага своей души». См. об этом: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 125-126.

¹⁷ Там же. С. 309. Это также оказывается созвучно Вакенродеру (см. его статью «О двух удивительных языках и их таинственной силе»; см. также указ. соч. А.С. Янушкевича, с. 126).

Здесь появляются образы-символы, извлеченные из поэзии Жуковского, – Гений чистой красоты, занавес, ангел, небо¹⁸. Границы между прозой и поэзией, живописью и литературой, между автором-повествователем «Рафаэлевой “Мадонны”» и лирическим героем из стихотворения Жуковского «Лалла Рук», фрагмент которого включен в текст прозаической статьи, между Жуковским, Вакенродером и Рафаэлем и многие другие границы стираются, текст приобретает необычайную эпическую глубину и широту, и нарратор, лирический по своей природе, свободно переходит с прозы на стихи, с художественного творчества на философию и эстетику и наоборот.

Неразрешимость *универсальных* противоречий лишь усиливает энергию исканий автора-повествователя, которые приводят его к желанию «сквозной вербализации жизни», что является, по наблюдению Л.Я. Гинзбург, «<...> условием соизмеримости между жизненным и литературным моделированием человека»¹⁹, и одновременно – к осознанию нераздельности искусства и запредельной тайны. Земным, всем понятным именем художник может лишь подписать свое творение, как сделал это Рафаэль, написав свое имя внизу картины, на границе земли и неба. Все остальное не имеет «понятного», «определенного» имени, выражаясь «таинственным *соединением всего*» (курсив мой. – И.А.). Идея целостности, универсальности, открывшейся автору-повествователю, и становится главной, программной в описании его восприятия картины Рафаэля. Прежде всего, Жуковский подчеркивает, что его привлекает образ Мадонны, точнее, ее «взор», «никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное», ее глаза, поражающие «какой-то глубокой, чудесной темнотою», ее руки, сложенные, как «престол Божий». По сути, перед нами уже образ Мадонны, созданный автором-повествователем. Его фантазией созданы и образ Младенца, в котором также подчеркивается прежде всего слияние земного и небесного («Он, как Царь земли и неба»), и образы св. Сикста и мученицы Варвары, состояние души которых «заключается в двух словах: чувствую и знаю!».

Заканчивается статья еще одним едва намеченным сюжетно-образным мотивом, который также будет активно разрабатываться русской прозой в 1830–1840-е гг. Повествователь, на первый взгляд случайно, как это было и с легендой Вакенродера, вспоминает о немецком гравере и художнике И.Ф.В. Мюллере. Попутно заметим, что фрагментарность,

¹⁸ См. об этих мотивах в поэзии Жуковского: *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820-1840-е годы). Новосибирск, 2001. Гл. 4.

¹⁹ *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982. С. 14.

ассоциативность связи отдельных «отрывков» в целом повествование является принципиальным композиционным приемом в «Рафаэлевой “Мадонне”». Возвращаясь же к сюжету о Мюллере, напомним, что он закончил жизнь в сумасшедшем доме:

Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недосягаемо, убила его. И в самом деле надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту «Мадонну»: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может²⁰.

Так Жуковский одним из первых проговорил тему неосуществленного художественного замысла, приводящего к разрушению личности художника. Идея Мюллера создать гравюру с «Мадонны» Рафаэля, с точки зрения повествователя, была изначально обречена на трагический исход, ибо он намеревался *повторить чужую истину* – здесь в русской прозе открывается тема импровизации, ремесленника и гения.

Таким образом, «Рафаэлева “Мадонна”» Жуковского, созданная как частное письмо, написанное, с одной стороны, под личным впечатлением от картины итальянского художника, с другой – на основе немецкой романтической философии и эстетики, демонстрирует поиски самобытных решений и в области содержания прозаического сочинения, и в способах его воплощения. Сама тема «Рафаэлевой “Мадонны”» подталкивала Жуковского выйти за границы какой-то одной истины, одного вида материала, одного жанра, даже одной сферы духовной деятельности. Все в «Рафаэлевой “Мадонне”» построено на синтезе, неуловимых переходах субъективного и объективного, лирического и эпического, реального и художественного. Поэтому форма повествования от первого лица оказывается здесь принципиально важной, обеспечивающей органику, естественность этих переходов. Читатель вместе с нарратором может пережить его глубокие и интимные процессы познания мира и самого себя – от мук, приносимых ему чичероне, до откровения. Исповедь, философия, эстетика, сюжетно-образная система, психологизм – все органично слилось в одном емком тексте, в котором были заложены широчайшие возможности развития и русской эстетики²¹, и русской поэзии, и русской прозы.

К теме Рафаэля, хотя и опосредованно, Жуковский обратился в своей поздней статье «Две сцены из “Фауста”». Ее вторая часть

²⁰ Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 311.

²¹ См., напр., трактаты и статьи А.И. Галича, И.Я. Кронеберга, Д.В. Веневитинова, В.Ф. Одоевского, Н.А. Полевого.

написана по поводу иллюстраций, сделанных к трагедии Гете немецким живописцем и гравером Ф.А.М. Речем, противником «назарейцев», и П. Корнелиусом, представителем группы «назарейцев», немецких художников, стремившихся, как известно, к обновлению языка классического искусства раннего Возрождения. Рафаэля назарейцы считали своим идеалом. Корнелиус был одним из любимых художников Жуковского. Его иллюстрации к «Фаусту» привлекают Жуковского тем, что в них есть «высшая идеальная истина», в то время как Реч «не переходит за границу простой истины»²².

Таким образом, итальянская тема, не являющаяся магистральной в прозе Жуковского и воспринимаемая сквозь призму других национальных культур (французской, немецкой), тем не менее развивалась им на протяжении всего его творчества. Она представлена системой разножанровых, но объединенных в целое текстов, которые отличаются общим «словарем» идей, понятий, мотивов, имен. Итальянская тема, отражающая логику развития Жуковского, историю его интереса к Италии, взаимодействует в творчестве писателя с другими темами и текстами (национальными, проблемно-тематическими и пр.), что, безусловно, может стать предметом специального исследования.

²² Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 354.

Э.М. Жиликова

Томский государственный университет (Россия)

ИТАЛИЯ БАЙРОНА В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ЖУКОВСКОГО

В письме к Н.В. Гоголю («О поэте и современном ему значении») от 28 января 1848 г. Жуковский, сравнивая Байрона с современными ему поэтами, использовал метафору природно-архитектурного характера:

Это самодельное равнодушие, которым так кокетствуют в наше время поэты, относится к мрачной разочарованности Байрона, как мелкая искусственная развалина небывалого замка к огромным обломкам Колизея, сокрушенного силою веков, набегами народов и молниями неба¹.

Сближение образов Байрона и Колизея в поэтическом воображении Жуковского было подсказано самим английским поэтом, его пристрастным вниманием к Италии, Древнему Риму, символом величия которого был для Байрона Колизей. Описание Колизея Байрон оставил в «Манфреде» и в IV песне «Паломничества Чайльд Гарольда»: оба произведения были проштудированы Жуковским с большим вниманием². Поэзия Байрона оказала существенное влияние на характер восприятия Жуковским Италии. В этом плане большой интерес представляют пометы Жуковского на страницах французского издания переведенной прозой поэмы «Паломничества Чайльд Гарольда»³.

На полях и форзацах второго и третьего томов собрания сочинений Байрона, в которых помещены III и IV песни «Паломничества Чайльд Гарольда», вертикальной чертой (карандашом) Жуковский отмечает строфы, делает записи на полях и форзацах. Весь отмеченный текст, включая записи, оказывается составленной из отдельных блоков системой, имя которой – Италия и особенности ее восприятия как Байроном, так и Жуковским.

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под ред., с биогр. очерком и примеч. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 10. С. 87.

² О чтении Жуковским произведений Байрона см. подробнее: Жиликова Э.М. В.А. Жуковский – читатель Байрона // Библиотека В.А. Жуковского в Томске: В 3 ч. Ч. 2. Томск, 1984. С. 418-449.

³ Byron G.G.N. Oeuvres complètes. Т. 1-20. Paris: Ladvocat, 1827-1830. Т. 3. См.: Библиотека В.А. Жуковского: Описание / Сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. № 760.

Время чтения и помет – три последних месяца 1832 г. и январь 1833 г., когда Жуковский оказался на распутье: ехать в Италию или отказаться от этого страстно желаемого путешествия по причине болезни. На левом форзаце верхней крышки третьего тома он записывает:

Леман.
Куда течешь?
Там за этими горами
Здесь Альпы.
Веди меня
Ты к ней – Италия
Флоренция
Ломбардия
Рим
Неаполь
Ливорно⁴.

Осенью 1832 г. Жуковский жил в Веве на берегу Женевского озера, куда он приехал 21 сентября (3 октября), расставшись в Ганновере с А.И. Тургеневым, который отправился в Италию. В письмах к А.И. Тургеневу, А.П. Елагиной, а также в дневнике поэта отразились постоянные колебания Жуковского. 29 сентября (11 октября) он записывает в дневнике:

Нерешимость оставаться или нет. Остаться согласнее с целью, полное спокойствие, приготовление к возвращению, краткость возвратного пути, но в то же время раскаяние о потере Италии. Ехать: усталость дороги; удаление, беспокойство на месте пребывания от желания видеть, но вместе с тем прелесть Италии, наслаждение тем, чего не возвратишь никогда, утратив теперь. Как решиться?⁵

Сосредоточенная душевная устремленность к Италии, в Ливорно, где была похоронена Саша Воейкова, нашла отклик в чтении поэмы Байрона: пометы Жуковского сделаны в III и IV песнях, посвященных путешествию по Швейцарии и Италии, в описаниях именно тех мест, где сейчас был Жуковский и куда он рвался.

Выбор книги для чтения тоже закономерен. В дневнике с 25 сентября (7 октября) 1832 г. по 1/13 января 1833 г. название «Шильон» упоминается 11 раз: «поездка в Шильон», «переход к Шильону», «прогулка к

⁴ *Byron G.G.N. Oeuvres complètes*. Т. 1-20. Paris: Ladvocat, 1827-1830. Здесь и далее пометы Жуковского на полях текста поэмы Байрона цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁵ *Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 13 т. М., 2004. Т. 13. С. 33.* Далее ссылки на это издание даны в тексте в скобках с указанием тома и страниц.

Шильону», «Бейронова надпись», «Дом Бейронов». В письме к И.И. Козлову от 27 января (8 февраля) 1833 г. Жуковский сообщал, что он ходит каждый день «<...> по той дороге, по которой, вероятно, гулял здесь Байрон <...>»⁶, и замечал: «<...> для меня красноречивы только следы последнего» (в сравнении с именами Руссо и его героини «Новой Элоизы») ⁷.

Посещение Шильона, упоминание имени Байрона не были простой данью интереса к достопримечательностям побережья Женевского озера или только воспоминанием о переводе «Шильонского узника», предпринятом в 1822 г. Судя по перечисленному в дневнике кругу лиц, с которыми встречался в это время Жуковский (а это были Михаил Габбе и Карл Бок, каждый из которых переживал драму утраты близкого человека, подвергнутого политическому гонению: Петр Габбе и Тимофей Бок – герои войны 1812 г., свободомыслящие и близкие по духу декабристам, были заточены: один – в тюрьму, другой – в сумасшедший дом). Судя по содержанию вопросов, которые обсуждал с ними Жуковский (о Польше, об абсолютизме, о Наполеоне, о книге Карла Менцеля «Geschichte unserer Zeit seit dem Tode Friedrichs des Zweiten»), байроновский текст, в том числе созданные поэтом образы Италии, были живой средой, катализатором размышлений Жуковского на философские, политические и эстетические темы.

Обширная запись в дневнике от 4 января (16 февраля) 1833 г., представляющая собой часть текста будущего письма к великому князю, обнаруживает множественные переклички с маргиналиями Жуковского на полях III и IV песен «Паломничества Чайльд Гарольда»: о распорядке дня, о желании увидеть Италию, лежащую за снежными вершинами альпийских гор. Размышления о соотношении природы и истории, получившие в дневниковой записи развернутое воплощение, можно уподобить философско-поэтическому комментарию Жуковского к темам, поднимаемым Байроном в его поэме. В начале записи (т.е. будущего письма к великому князю) Жуковский называет две читаемые им книги:

Одна из них напечатана моими берлинскими знакомцами, Гумблотом и Дункером, довольно четко, на простой бумаге, и называется *Menzel's Geschichte unserer Zeit*; а другая – самую природою на здешних огромных горах, великолепным изданием. Титула этой последней книги я еще не разобрал (XIII, 344).

Уподобление природы

⁶ Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 599, 600.

⁷ Там же.

<...> великолепным листам всемирной истории, которые разгибаются перед глазами моими в то время, когда я неприметно мошкой крадусь по тропинке своей у подошвы этих великанов (XIII, 344),

романтическое противопоставление величия и ничтожества выдает имя воображаемого собеседника и название литературного источника образа этой «другой» читаемой Жуковским книги: Байрон, поэма «Паломничество Чайльд Гарольда». И если «швейцарский текст» (III песнь) катализирует натурфилософский аспект «горной философии» Жуковского, то содержание «итальянской» (IV) песни и пометы Жуковского в ней обнаруживают сосредоточенность поэта на историкофилософских проблемах, на вопросах нравственно-философского самоопределения человека, на эпохах общественных потрясений.

В IV песне Жуковский вертикальным отчеркиванием вдоль полей и записями выделяет сорок строф: 49, 62–65, 69, 70, 72, 78–80, 82, 88–91, 96–97, 99, 106–112, 125–126, 128–130, 139–144, 155–156, 178. На основании выделенных строф, которые в своем единстве образуют идейно-смысловые блоки, и замечаний на полях внутри IV песни байроновской поэмы создается своеобразный «итальянский цикл» мыслей Жуковского: он позволяет представить характер диалога Жуковского с Байроном, сравнить размышления русского и английского поэтов об Италии, куда так стремился Жуковский, – и поэтому чтение «Паломничества Чайльд Гарольда» можно рассматривать как своеобразный пролог к итальянскому путешествию русского поэта.

Италия в восприятии Байрона предстает как воплощение красоты, великолепия природы и рождаемого ею творческого гения. По точному определению К.Н. Батюшкова, писавшего А.И. Тургеневу из Неаполя в октябре 1819 г.,

<...> итальянцы переводят поэмы Байрона и читают их с жадностью: Байрон говорит им о их славе языком страсти и поэзии⁸.

Первая из отмеченных Жуковским строф в IV песне – 49-я. На нижнем поле 41-й страницы карандашом Жуковский набросал эскиз перевода 49-й строфы⁹:

Вот здесь Богиня любит в камне,
И воздух вокруг ея растворен красотой.

⁸ Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 562.

⁹ «C'est ici que la déesse de Pathos aime sous le marbre et remplit l'air qui l'entoure de l'éclat de sa beauté. Le regard dévore ses formes divines, dont l'aspect nous communique une partie de son immortalité; le voile des cieus est à demi soulevé pour nous: immobiles devant elle, nous contempons dans les contours de ce corps<...>» (P. 42).

С дыханием в себя мы благовонный
Вбираем образ, который [полузрим] созерцаем.
Бессмертья своего нам уделяет
Полуотдернув [небесное]
Покрывало;

В незавершенном черновом наброске речь идет о находящейся в галерее Уффици во Флоренции статуе Венеры Милосской, ранее увезенной в Париж Наполеоном, но после возвращенной на свое прежнее место. Энергия светлой радости, восторженное поклонение красоте, обличенное в вольный стих, получит развитие в 1833 г., в переводе 12 первых стихов их «L'allegro» Мильтона «Прочь отсель, Меланхолия» в строке, обращенной к Эфрозине, дочери богини любви:

Дочь Киприды и пышно плющом венчанная Вакха (II, 382).

Путешествие героя Байрона по Италии начинается с Венеции. Италия Жуковского открывается Флоренцией, пропитанной воздухом любви и искусства. Замыкает «итальянский цикл» Жуковского отчеркнутая 178-я строфа, известная в переводе К.Н. Батюшкова: «Есть наслаждение и в дикости лесов <...>». Таким образом, описание итальянского путешествия Жуковского по страницам поэмы Байрона обрамлено образами и мотивами, воплощающими идею величия природы, любви и творческого духа.

Практически все пометы в IV песне (за небольшим исключением) связаны с Римом. На пути к нему Жуковский выделяет лишь два пункта – озеро Тразимено (62–65-я строфы) и водопад Велино (69–70-я и 72-я строфы) как пролог к разговору о Риме. Описание озера и водопада строится у Байрона на резких контрастах былого и настоящего: военное поражение римлян при Тразимене, море крови, жертвы, «красен был ручьев набухших вал»¹⁰ – и тишина, серебро озера сегодня, где лишь имя ручья Сангвинетто напоминает, что «кровью здесь пропитана земля». Столь же контрастна картина в описании дивного водопада Велино: «О Красоты и Ужаса игра!»

Байроновские антитезы при изображении Рима служат универсальным способом воплощения исторической концепции поэта, так внимательно изучаемой Жуковским. Судьба Рима для Байрона – ключ и модель в осмыслении истории развития человечества. Рим олицетворяет идею величия древности, колыбели творческого гения:

¹⁰ Стихи поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона здесь и далее даются в переводе В. Левика по изд.: *Байрон Дж. Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 133-189.

Рим! Родина! Земля мечты моей!

Родина «людей железных», «мать смелых!» – сказано о «священной волчице», молоком которой «вскормлен Рим». Но интонация восторженного поклонения Риму (дающая право переводить название поэмы как «Паломничество (а не только «Странствия Чайльд Гарольда)») развивается в постоянной контаминации с мортально-элегической тональностью утраты и разрушения:

Здесь мир, огромный мир в пыли веков лежит.
О Древний Рим! Лишенный древних прав,
Как Ниобея – без детей, без трона,
Стоишь ты молча, свой же кенотаф.

Диалектика байроновского понимания истории обусловила множественность перекрестных ракурсов при создании римского текста: слава и жестокость, великолепие и руины, Рим Цезаря и Европа Наполеона, Рим, лежащий во прахе, и Рим бессмертный. Все эти оппозиции сходятся к одному фокусу: история и современность.

Жуковский откликается на историософские рассуждения Байрона. Важнейшей категорией в осмыслении судьбы Рима как урока всеобщей истории служит Время. Жуковский отчеркивает на полях байроновские медитации о Времени как свидетельстве неумолимого и созидającego хода жизни:

О Время! Исцелитель всех сердец,
Страстей непримиримых примиритель,
Философ меж софистов и мудрец,
Суждений ложных верный исправитель <...>
Ты проверяешь истину, Любовь,
Ты знаешь все! О Время грозный мститель <...>

Далее русский поэт отчеркивает две строфы – 108-ю и 109-ю, в которых выражена горечь раздумий Байрона о неизбежно повторяющихся общественных катаклизмах:

Так вот каков истории урок:
Меняется не сущность, только дата <...>
Века и царства – видишь, вот они!
На том холме, где все руиной стало,
Как солнце, мощь империи блистала.

Отмечена Жуковским и другая пара строф – посвященные собору Святого Петра строфы 155 и 156, в которых пафос веры в бессмертие

Рима и творческого гения человека уравнивает пессимистические ламентации Байрона:

И здесь огромно все, но в этот миг
Твой дух, безмерно ширясь, воспаряет,
Он рубежей бессмертия достиг
И ровень с окружающим велик.

На полях 156-й строфы Жуковский записывает: «Звездное небо» – закрепляя за Римом этот символ высоты духа и присутствия Бога.

В IV песне при описании Рима Байрон неоднократно повторяет, а Жуковский последовательно отмечает образ, выразивший концепцию Рима и истории: руины, оплетенные листьями вечнозеленого плюща:

Плющ, кипарис, крапива да пырей,
Колонн куски на черном пепелище <...>

Обломок фриза, брошенный во рву,
Увы! красноречивей Цицерона.
Где лавр, венчавший Цезаря главу?
Остался плющ – надгробная корона <...>

В 99-й строфе Жуковский выделил строки в описании здания гробницы Цецилии Метеллы:

Фронтон его, изогнутый подковой,
Плюща гирляндой, двадцативековой,
Как Вечности венком, полузакрыт.

Образ руин («Руины – но какие!»), обвитых вечнозеленым плющом, – символ Вечности и обновляющейся жизни – глубиной смысла и художественной пластикой захватил поэтическое воображение не только Жуковского: Гоголь читал «Паломничество Чайльд Гарольда» в том же Веве на берегу озера и отдал дань Байрону в «Мертвых душах», в частности при описании плюшкинского сада¹¹.

Записи на полях IV песни обнаруживают большой интерес Жуковского к острейшим общественно-политическим проблемам, обсуждаемым Байроном в связи с итальянскими впечатлениями. Так, Байрон дает критическую оценку Наполеону, сравнивая его с Цезарем, называя Наполеона «поддельным Цезарем». На полях отчеркнутой 82-й строфы

¹¹ Подробнее см.: *Жиликова Э.М.* Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мертвым душам») // Вестн. Том. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки (филология). 2006. № 8 (59). С. 104-111.

о былом величии Рима, воспетого Титом Ливием, Вергилием и Цицероном, и о Бруте, вонзившем кинжал в того, «Кто стать мечтал диктатором вселенной», Жуковский, как бы расшифровывая смысл строк о Бруте, написал: «Vengeance» [отмщение].

Однако все последующие строфы байроновской поэмы, наполненные революционным пафосом прославления «священного бунта» против диктаторов, остались без помет Жуковского. Начиная с 88-й строфы до 92-й, в которых Байрон развернул сравнение римского и французского императоров, Жуковский при чтении предельно внимателен, а 91-ю строфу он отчеркнул двумя линиями и на полях сделал запись. Отвечая на байроновские риторические вопросы, заключающие в себе явное порицание Наполеона, Жуковский формулирует свое понимание сущности величия личности:

La grande idée manquait se faire votre de tout en une tout grandeur; se faire humble agent de Dieu et praiter dans cette grande votre en grandeur: Elle détruit les passions et le convertit en vrai féerie creation.

[Перевод: Великая идея лишена сугубо личного в любом роде величия, того, чтобы стать скромным выражением Бога и воплощать величие без торпливости. Она разрушает страсти и обращает в истинно праздничное творение (62)].

Вторая развернутая запись касается трагических сомнений Байрона в возможности обновить Европу:

Ужель тирану страшны лишь тираны?
Где он, Свободы грозный паладин <...>

Жуковский предлагает иной путь прогресса:

Civilisations et religion les vrais chemins de la vrai liberté: existe mais qui la donne? Tous les deux ni le donner ni le recevoir n'existe pas ainsi.

[Перевод: Цивилизация и религия – истинные пути настоящей свободы, но есть ли тот, кто может ее дать? Ни та, ни другая ее не могут ни дать, ни [помочь] принять (64)].

Жуковский согласен с Байроном в оценке результатов Французской революции («Все народы // Смутила сатурналия резни, // Террор, тщеславья роскошь новой моды, – // Так мерзок был обратный лик Свободы»), на полях 97-й строфы он написал: «tourner<er> mais à l'erreur» [перевод: Повернуть, но к ошибке (65)]. Таким образом, Жуковский находит в тексте Байрона и выделяет из него те мысли, которые корреспондируют с его собственными размышлениями о волновавших его остро политических и философских проблемах.

В плане художественного восприятия Байрона и его образов Италии представляет интерес выделенный Жуковским в IV песне цикл строф, посвященных Колизею. Колизею отводится в поэме 18 строф, Жуковский отмечает из них 9, создавая новый текст, во многом отличный от байроновского по своим приоритетам, но при этом сохраняющий «скорбный и высокий строй». Так, Жуковский выпускает все строфы, в которых Байрон призывает Немезиду мстить за обиды, равнодушие и несовершенство жизни. Созданный Жуковским в процессе чтения концепт обладает глубоко содержательной структурой. Обрамлением цикла стали элегические ночные ламентации поэта на развалинах Колизея (128–130 и 144-я строфы) – арки, свет луны, благоухание итальянской ночи, видение величия древнего Рима:

Но в звездный час, когда ложатся тени,
Когда в пространстве темно-голубом
Плывет луна, на древние ступени
Бросая свет сквозь арку иль в пролом,
И ветер зыблет медленным крылом
Кудрявый плещ над сумрачной стеною,
Как лавр над лысым Цезаря челом <...>

Еще в 1819 г. в элегии «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской» Жуковский откликнулся на IV песнь поэмы Байрона своим описанием печали по поводу гибели прекрасной женщины и рассуждением о кратковременности человеческого существования на земле. Теперь Жуковский отмечает вертикальной чертой строфы 125-ю («Немногим – никому не удастся <...>») и 126-ю («О наша жизнь! Ты во всемирном хоре // Фальшивый звук. <...>»), с которыми прямо корреспондировали 129–144-й стихи элегии 1819 г. Разделяя чувство печали из-за невозможности земного счастья, Жуковский порицает Байрона за отказ от христианского смирения, написав на полях слово «intolerance» [нетерпимость]. Примечательно, что эти две строфы (125-я и 126-я) прямо предшествуют циклу строф о Колизее. Не случайно в списке задуманных произведений 1819 г., сделанном на листе с черновым вариантом элегии «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», значится «Элегия на развалинах Рима»¹².

Ядро цикла составляют пять строф – описание боя гладиаторов на арене Колизея. Отчеркнув сплошной линией весь текст, Жуковский записывает на полях:

¹² Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 286. Оп. 1. № 78. Л. 45.

Колизей символ Римского мира. Из него построены новые здания, а что был он – побоище, на коем гибли в удовольствии римских празднотлюбцев? Что был Рим, гладиаторы для Рима и римского Колизея? Крики и поклонники (89).

Байроновский сюжет о Колизее пронизан обостренным чувством летящего времени истории: Колизей ныне в руинах – но каких! Тому свидетельство – описание буйной толпы, деспотизма повелителя, фигуры сраженного гладиатора, его предсмертных видений, где он уже не раб, где он в родном краю, где «отчий дом в объятьях повилики» – и снова цирк, бушующий прибой народов.

С этим сюжетом связан поэтический замысел поэмы Жуковского «Странствующий жид»: связь «Агасфера» с Байроном убедительно показана в статье Л.Н. Киселевой 2000 г. «Байроновский контекст замысла Жуковского об Агасфере»¹³. Опираясь на разнообразные материалы, в том числе связанные и с библиотекой Жуковского, Л.Н. Киселева выявила типологическую близость страдающих и странствующих героев Байрона (Манфреда, Каина, Чайльд Гарольда) и Агасфера, указала на параллели в характере описаний страданий Шильонского узника и Агасфера, отметила сходство Жуковского и Байрона в развитии темы утешительности природы, наконец, поставила вопрос о генезисе жанра поэм «Странствующий жид» и «Странствия Чайльд Гарольда». Сравнивая позиции Жуковского и Байрона в понимании путей восстановления личности, Л.Н. Киселева противопоставила Жуковского Байрону, указав на отсутствие эволюции героя у последнего.

Изучение же материалов библиотеки Жуковского, в частности характера его помет в итальянской главе «Паломничества Чайльд Гарольда», усложняет представление о характере соотношения философско-этических взглядов русского и английского поэтов. Следует учитывать тот момент, что в IV песне Чайльд Гарольд как герой практически исчезает со страниц поэмы, его место занимает автор, отличный от Чайльд Гарольда, и прежде всего – сложностью своего духовного мира, чувством восторженного приятия красоты и горячего сострадания к человеку. Именно об этом писал Байрон Джону Хобхаузу в предисловии к главе, сетуя, что читатели в первых трех главах постоянно «смешивали пилигрима с автором»:

В последней песни пилигрим появляется реже, чем в предыдущих, и поэтому он менее отделен от автора, который говорит здесь от своего собственного лица¹⁴.

¹³ Киселева Л.Н. Байроновский контекст замысла Жуковского об Агасфере // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 245-254.

¹⁴ Байрон Дж. Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 234, 235.

Значимым является и тот факт, что в рассказе Агасфера Наполеону (названному Байроном «поддельным Цезарем») о пребывании Агасфера в Риме местом действия в поэме Жуковского избран Колизей, где Агасфер готов броситься в битву со львом, защищая бедных христиан. Таким образом, Жуковский и Байрон принципиально близки в понимании милосердия и любви к людям: вся энергия байроновского текста, рождающая чувство глубокого сострадания к мужественному гладиатору, служит развитию концепции эволюционирующего героя Жуковского – Агасфера, идущего к спасению своей души.

Второй замысел Жуковского, восходящий к IV песне поэмы Байрона в целом и к выделенному им циклу строф о Колизее в частности – это перевод отрывка из поэмы В. Скотта «Мармион», получивший жанровое определение «повесть» и заглавие «Суд в подземелье». Из писем Жуковского к И.И. Козлову из Швейцарии в 1832–1833 гг. известно, что память о «Шильонском узнике» и его авторе витала над берегами Женевского озера; сама тема избранного для перевода отрывка из поэмы В. Скотта и метр повести «Суд в подземелье» очевидно предвосхищены опытом работы над переводом «Шильонского узника». Но можно полагать, что и сюжетные мотивы поэмы Байрона – сраженный гладиатор, жестокость правителей и мечты о свободе и родных небесах – оказались катализатором в обращении Жуковского к произведению В. Скотта: на рубеже 1820–1830-х гг. в творчестве Жуковского активизируются ассоциативно связанные с судьбами декабристов темы поражения в бою, гибели, суда и заключения.

И наконец, судя по письмам Жуковского к А.И. Тургеневу, у поэта в это время вызревал замысел большой поэмы. 2 (14) декабря 1832 г. он писал Тургеневу:

Пиши ко мне об Италии. Это, может быть, даст мне текст для поэмы, которая вертится в голове моей. Но вылезет ли оттуда – не знаю¹⁵.

Название «Италия» дважды записано в списке произведений и замыслов Жуковского на верхней крышке переплета тетради, в которой Жуковский работал над произведениями в конце 1832 – начале 1833 г., и здесь же: «Отрывки из Байрона»¹⁶. Возможно, обширная запись на нижней крышке переплета третьего тома *Oeuvres Complètes* (где находилась IV песня) Байрона представляет план будущей поэмы:

¹⁵ Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 6, т. 1. С. 125.

¹⁶ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 286. Оп. 1. № 47.

Je le vois devant moi ce chemin; ces Alpes qui cachent l'Italie, un monde fantastique à travers eux passe ce chemin; la Nuit tout puissant m'attire. Un génie m'apparaît, il était le sort de ce monde. Je veux le suivre. Venice et sa splendeur. Les isles borromées. Annibal et Souvoroff et Napoleon.- St. Bernard, Mont-Blanc et St. Gothard – Gênes Doria – Livourno – Florence. Les arts. Dante, Petrarque et Boccace – Machiavel – Rome – Campagne de Rome. Grandeur Romaine Panteon, Colonne de Traian, Colysée, S. Pierre. Les Barbares. Rome antique. Les Barbares, Charlemagne, les Papes, le Christianisme et la Superstition. Rome modern. Les bandits, les moines, les femmes. Tivoli et Horace. – Le Latium.

Если бы кто жил в это время!

[Перевод: Я вижу ее перед собой, эту дорогу, эти Альпы, которые укрывают Италию, фантастический мир, через который прошла эта дорога. Ночь всемогущая манит меня. Мне явился дух, он был судьбой этого мира. Я хочу идти по его стопам. Венеция и ее блеск. Борромейские острова. Ганнибал и Суворов и Наполеон. – Сен-Бернард, Монблан, Сен-Готард – Генуя Дориа – Ливорно – Флоренция. Искусства. Данте, Петрарка и Боккаччо. Макиавелли. – Рим. – Римская Кампания. Величие Рима. Пантеон. Колонна Траяна. Колизей. Святой Петр. Рим античный. Варвары. Карл Великий. Папы. Христианство и Суеверие. Рим современный. Бандиты, монахи, женщины. – Тиволи и Гораций. Лациум].

Замысел поэмы о «золотом веке» Италии и ее современности не был осуществлен, но он весь дышит IV песней «Паломничества Чайльд Гарольда» – и не только хронотопически, но присутствием личности и голоса автора, влюбленного в Италию и поклоняющегося ей. Этот замысел исполнен высоты духа и мысли: перефразируя стихи Байрона прозой, Жуковский записал в январском дневнике 1833 г.:

И мне было бы весьма душно от их [гор] ужасающей взоры огромности, когда бы мне не сопутствовал другой великан, который может без страха с ними соперничать: этот великан – есть *мысль*, могущая не только в одну минуту подняться на их неприступные высоты, но, перелетев века и пространство, присутствовать при их рождении <...> (XIII, 344).

Je le vis devant moi ce chemin; ces alpes
 qui laissent l'Italie, un monde fantastique
 à travers eux, par ce chemin; La nuit tout
 paisiblement m'attend. Un génie m'apprendit; il
 était de ce monde sa destinée, j'ai vu en
 personne ses traces — De Rome — Venise
 et ses environs — Les îles boréales — ami-
 bari et Sorvianoff, et Napoleon St Remond,
 Mont Viso et St Gothard. — gènes, Sorio —
 Livourne — Florence, Les arts, Dante, Petrar-
 que et Boccaccio — mentionnés — femme.
 Campagna de Rome. Grande Rome.
 Pausanias, Colonne de Trajan, Olysee, S. Pierre
 les basiliques, Rome antique: Les Barbares
 Charlemagne, les papes, le Christianisme
 et les Superstitions. Rome moderne, les au-
 dits, les moines, les femmes, — Tivoli et
 Terni — le lacium

Echaudé dans l'air par le soleil.
 Gènes.

Запись В.А. Жуковского на нижней крышке переплета третьего тома изд.:
 Byron G.G.N. Oeuvres complètes. T. 1-20. Paris: Ladvocat, 1827-1830

Н.Е. Никонова

Томский государственный университет (Россия)

К.А. ФАРНГАГЕН ФОН ЭНЗЕ И В.А. ЖУКОВСКИЙ*

Актуальность и сложность темы «Жуковский и Германия» осознавалась еще современниками поэта. Практически каждый исследователь, обратившийся к наследию поэта, опосредованно или напрямую затрагивает и вышеупомянутую тему, которая, однако, несмотря на обилие отдельных классических и новейших работ германистов¹, в силу своей многоаспектности до сих пор не получила целостного осмысления и остается лакунарной в интеркультурной герменевтике. Одному из ее аспектов, а именно истории отношений В.А. Жуковского и К.А. Фарнгагена фон Энзе в контексте русско-немецких культурных и литературных связей первой половины XIX в., посвящена данная работа.

Карл Август Фарнгаген фон Энзе (Karl August Varnhagen von Ense, 1785–1858), как и любой посредник культур, с течением времени обретает разные облики в гуманитарной мысли в зависимости от конкретного культурно-национального пространства. Для начала попробуем реконструировать его аутентичный имидж, кратко представить череду значимых для нас фактов его немецкой биографии. До 14 лет Фарнгаген фон Энзе воспитывался отцом, после смерти которого по его примеру изучал медицину в Берлинской академии, затем учился филологии и философии в Галле и Тюбингене. Будучи домашним учителем и воспитателем в известных семьях, рано познакомился с немецкими романтиками А. фон Шамиссо, Ю. Кернером, Ф. де ла Мотт Фуке, Л. Уландом и др. В 1814 г. он стал супругом известной писательницы и хозяйки литературного салона Рахель Левин, которая была старше его на 14 лет. После ее смерти в 1833 г. издал ее переписку и дневники («Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde»); собрание писем жены (более 6 000 писем к 9 000 адресатов) положило начало известному собранию книг и рукописей. Изданные работы Фарнгагена (всего около 40 томов) – это пре-

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта Президента РФ для поддержки молодых российских ученых МД-915.2009.6.

¹ См. фундаментальную работу о русской германистике и немецкой теме в русской литературе: *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX века. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000.

имущественно мемуары и записки (9 томов), дневники (14 томов), эпистолярный (переписка с женой, А. фон Гумбольдтом, Г. фон Пюклером-Мускау) и биографии известных людей (пруссских генералов, а также И.-В. Гете), исторические заметки о Пруссии и Европе.

В России Фарнгаген известен в первую очередь благодаря своему увлечению русским языком и художественной словесностью – как критик, активный пропагандист и переводчик русской литературы, впервые адекватно представивший европейскому читателю А.С. Пушкина; как автор первого перевода на немецкий из М.Ю. Лермонтова; знакомец многих писателей и поэтов. Из всего наследия Фарнгагена на русский язык переведены только его статьи о русской литературе и одна из биографий немецких военачальников². Первый контакт Фарнгагена с Россией относится к 1813–1815 гг., когда он принимает участие в освободительной войне против Наполеона в качестве офицера русской службы. Время живого интереса к русской словесности приходится на 1830–1840 гг.: Фарнгаген изучает русский язык, чтобы познакомиться с современной ему русской литературой и ее авторами.

Один из основных мотивов, побудивших его обратиться к зарубежной словесности, очевидно, продиктован тесным многолетним общением Фарнгагена с Гете (свою книгу о немецком гении «Goethe in den Zeugnissen der Mitlebenden» он издал в 1823 г. анонимно), а именно его зарождающейся во второй половине 1820-х гг. концепцией мировой литературы. Фарнгаген в своих статьях о русских поэтах и писателях точно следует известному наставлению Гете, высказанному в беседе с его секретарем И. Эккерманом 31 января 1827 г.:

Правда, мы, немцы, боясь высунуть нос за пределы того, что нас окружает, неизбежно впадаем <...> в педантическую спесь. Поэтому я охотно вглядываюсь в то, что имеется у других наций, и рекомендую каждому делать то же самое. Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать скорейшему ее наступлению³.

Как известно, цель такого интернационального взаимодействия литератур заключается во взаимном обогащении литератур национальных в поле мировой литературы. Именно сквозь призму концепции Гете становятся понятными масштаб и логика размышлений Фарнгагена,

² В хронологическом порядке: *Фарнгаген фон Энзе К.А.* Сочинения Александра Пушкина // Отечественные записки. 1839. Т. 3, № 5, разд. 8; *Он же.* Жизнеописание генерала Зейдлица / Пер. с нем. [и предисл. Юрия Лахмана]. Киев: Университетская типография, 1839. 251 с.; *Отечественные записки.* 1841. № 8, отд. 6. С. 85.

³ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 219.

выявляющего мировое значение национального гения Пушкина⁴. Выбор персоналий в работах Фарнгагена не случаен, однако он не является результатом глубокого и долгого изучения русской культуры, автор представляет современную ему литературу в срезе и часто по рекомендации друзей.

Фарнгаген оставил свой след в отечественной литературе. В.Ф. Одоевский включает слова благодарности Фарнгагену в предисловие к «Русским ночам»⁵; П.А. Вяземский, И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев⁶ посвящают ему стихотворения, в которых образ адресата связывается с Россией и русской словесностью. Русские литераторы-современники почти переселяют Фарнгагена на свою почву, превращают его в гения, единственная миссия которого – быть оплотом русской культуры на немецкой земле, ср. в стихотворении П.А. Вяземского:

За русской мыслью он следил: ее развитием
Сочувствовать умел как светлому событию
И вкладу новому в сокровище времен –
Он в области ума не знал китайских стен⁷.

Ф.И. Тютчев ставит Фарнгагена под русское знамя и доверяет ему русское слово, называя «родным» немецкого литератора: «За Знаменем русским и русское Слово // К тебе, как родное к родному, пришло»⁸ («Знамя и Слово», 1842). И.С. Тургенев видит в нем оплот русско-немецкого братства, внутренней близости двух народов, которое сохраняется в трудные для Европы времена:

Да будут русской речи звуки
Для Вас залогом, что года

⁴ См. об этом: *Аветисян В.А.* К вопросу о рецепции Пушкина в Германии // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб., 1995. Т. 15. С. 155-160.

⁵ Ср.: «Автор не может и не должен окончить сего предисловия, не сказав “спасибо” <...> в особенности знаменитому берлинскому литератору Фарнгагену фон Энзе, который посреди непрерывной благородной своей деятельности передал своим соотечественникам в изящном переводе, далеко превосходящем подлинник, некоторые из произведений автора сей книги» (*Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М.: Наука, 1975. С. 4).

⁶ Подробно о взаимоотношениях Фарнгагена и Тютчева см.: *Азадовский К.М., Основат А.Л.* Тютчев и Варнгаген фон Энзе: (К истории отношений) // Ф.И. Тютчев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Гос. лит. музей-усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева. М., 1989. Кн. 2. С. 458-463. (Литературное наследство. Т. 97).

⁷ Цит. по: *Данилевский Р.Ю.* «Молодая Германия» и русская литература (из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX века). Л., 1969. С. 153.

⁸ *Тютчев Ф.И.* Знамя и слово («В кровавую бурю, сквозь бранное пламя...») // Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. / АН СССР. М., 1966. Т. 2. 1966. С. 116. (Литературные памятники).

Пройдут – и кончится вражда;
Что, чуждый немцу с колыбели,
Через один короткий век
Сойдется с ним у той же цели,
Как с братом, русский человек <...>
Всему, чем Ваша грудь согрета,
Всему сочувствуем и мы.
(«К.А. Фарнгагену фон Энзе», 1847)⁹.

Одним словом, Фарнгаген становится знаковой фигурой для целой культурной эпохи. Обязательное посещение молодыми русскими литераторами 1830–1850-хх гг. «Германии туманной» предполагает знакомство с ним. Этот сюжет породил не только серию стихотворных посланий знакомых с ним поэтов, но остался и в пародийном пласте русской литературы. В пародиях на поэтические травелоги Фарнгаген становится маркером Германии, а именно знаком неотъемлемого и модного атрибута путешествия по Германии:

Я был у Гумбольдта в Берлине,
Я у Фарнгагена сидел <...>
Меня, питомца муз простого,
Они ласкали, как родного –
Зане всем гениям родной,
Кто служит истине святой¹⁰.

Действительно, среди таких «питомцев» были Вяземский, Тютчев, Тургенев, Неверов, Мельгунов, Шевырев и др.¹¹

В российском литературоведении история взаимоотношений Фарнгагена и Жуковского не нашла адекватного отражения. Общеизвестны слова Фарнгагена о намерении написать статью о Жуковском, подобную работе о Пушкине, а также факт их личного знакомства в 1843 г. и переписка 1840-х гг., предметом которой стал перевод «Одиссеи». Однако специально тема «Жуковский и Фарнгаген фон Энзе» не освещалась, наблюдения исследователей в работах о немецком авторе ограничивались, как правило, несколькими указаниями на вышеупомянутые факты: на намерения Фарнгагена, на личную встречу с Жуковским и

⁹ Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1970. С. 159. (Библиотека поэта. Большая серия).

¹⁰ Курочкин В.С. В гостях и дома: Размышление по поводу книги: В дороге и дома – собрание стихотворений князя Вяземского // Искра. 1862. № 39. С. 509.

¹¹ Подробнее о берлинском круге русских друзей Фарнгагена см.: Ботникова А.Б. Фарнгаген и русская литература // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1972. С. 96-114.

обсуждение перевода Гомера¹². Публикация новых материалов о контактах Фарнгагена и Жуковского принадлежит исследователю из Германии Герхардту Цигенгейсту. В 1959 г. он публикует ранее неизвестное письмо к Жуковскому, а спустя более 40 лет – конспекты, планы и черновые наброски статьи о русском поэте из рукописей и дневников Фарнгагена¹³.

Настоящая работа представляет собой первую в отечественном литературоведении попытку целостно представить взаимоотношения двух ярчайших посредников и представителей русско-немецких литературных связей XIX в. Фарнгагена и Жуковского в историко-культурном контексте эпохи.

Заочное знакомство Фарнгагена с русской литературой приходится на 1837 г. и связано с выходом книги Н.А. Мельгунова и Г. Кенига «Literarische Bilder aus Russland» (Stuttgart, Thuebingen); но, судя по дневниковым записям, еще до этого времени, благодаря посредничеству русских друзей в Берлине (Неверов, Станкевич и др.), он знал о прославленных переводах Жуковского из Шиллера, Гете, Уланда. Первым сочинением русского поэта, которое он прочел с помощью своего учителя русского языка Януария Неверова, стало переложение повести давнего друга семьи Фарнгагена, Ф. де ла Мотт Фуке, “Undine”. Фарнгаген и Неверов анонимно опубликовали хвалебный отзыв о русской «Ундине» в статье «Die literarische Kultur Russlands» во втором номере журнала «Freihaven» за 1838 г. В этом же году Жуковский во время своего двухнедельного пребывания не мог не узнать от своих немецких друзей, в частности от А. фон Гумбольдта, о деятельности Фарнгагена. Г. Цигенгейст не без оснований предполагает, что в это время те первые три тома сочинений А.С. Пушкина, по прочтении которых Фарнгагеном была написана его знаменитая статья, были переданы через Гумбольдта не кем иным, как Жуковским. Спустя год Фарнгаген сам просит Гумбольдта вновь быть посредником и получает в подарок новое восьмитомное издание, на сей раз самого Жуковского.

С этого времени Фарнгаген внимательно изучает его поэзию, и результаты этих штудий находят выражение в статье 1841 г. «Neueste

¹² Ср., напр.: *Данилевский Р.Ю.* «Молодая Германия» и русская литература (из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX века). С. 153; *Ботникова А.Б.* Указ. соч. С. 106.

¹³ *Ziegengeist G.* Varnhagen von Ense und V.A. Žukovskij // *Zeitschrift für Slawistik*, 4.1959, S. 1-14; *Ziegengeist G.* Neue Zeugnisse über Varnhagens geplanten Žukovskij-Aufsatz (1840-1842): (Varnhagen von Ense als Vermittler russischer Literatur im Vormärz. Folge VIII) // *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 35. H. 2. Berlin, 1990. S. 159-178.

russische Literatur», в которой немецкой публике представлен М.Ю. Лермонтов. Жуковский выступает здесь как

<...> отличный от Пушкина, но ему сердечно близкий, имеющий действительно неопенимое значение для своей нации. Он не просто любезный, тонко чувствующий певец, которому подвластно все благозвучие прелестного языка, но он также поэт своего Отечества и его героев, в своем чистом вдохновении царем и его августейшим домом правдивый и благородный выразитель национального образа мыслей¹⁴.

Итак, в первом же своем отзыве о Жуковском умеренно-либерально и конституционно ориентированный Фарнгаген конфронтирует с его политическими взглядами, не умаляя, однако, его роли в русской словесности. Он завершает свое рассуждение о Жуковском замечанием: «Подробнее о нем следует поговорить в другом месте»¹⁵. Под «другим местом» следует понимать отдельную критическую статью, которую он планирует написать о русском романтике, подобную, судя по письмам к Неверову и Борхарту, сочинению о Пушкине. В бумагах Фарнгагена сохранились подготовительные материалы, свидетельствующие о его масштабной работе, среди которых находится конспект издания «Стихотворений В. Жуковского» (1835–1837). В каждом из восьми томов Фарнгагеном выделены особенно удачные, с его точки зрения, произведения или их части (например, из «Ундины» только гл. 19). Опубликованные Г. Цигенгейстом дневниковые записи автора также фиксируют увлеченное занятие поэзией Жуковского:

- 4 января 1840 г. Проф. Сресниевский приносит фрагмент Камюэнса Жуковского.
- 9 апреля 1840 г. Читал из Гете, Шекспира, Таулера и Жуковского.
- 6 мая 1840 г. Обдумывал рецензию на произведения Жуковского. Затруднения для меня: знания незрелы, отношения тонки.
- 24 мая 1840 г. В эти дни я много читал из Жуковского и Пушкина, из последнего особенно с новым желанием и удовлетворением.
- 25 мая 1840 г. Читал Пушкина, (нрзб.) из Жуковского.
- 10 ноября 1841 г. Я много читал; целый том Гоголя; многое другое русское; начал Басурмана Лажечникова. Сравнивал перевод Жуковского Орлеанской девы Шиллера с немецким оригиналом, – в одном месте он пропустил 22 стиха, которые принадлежат королеве Изабо, и кроме того еще несколько¹⁶.

¹⁴ *Varnhagen von Ense K.A.* Neueste russische Literatur // Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland. Hsg. von A. Erman. Berlin, 1841. Н. 1. S. 231. (Перевод немецкого текста везде мой. – Н.Н.).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Ziegengeist G.* Neue Zeugnisse über Varnhagens geplanten Žukovskij-Aufsatz (1840-1842): (Varnhagen von Ense als Vermittler russischer Literatur im Vormärz. Folge VIII) // Zeitschrift für Slawistik, Bd. 35, H. 2. Berlin, 1990, S. 162.

Годом позже, в нач. февраля 1841 г., Фарнгаген создает черновой вариант задуманной статьи, который обнаружен и впервые опубликован Г. Цигенгейстом. Представляем перевод этих набросков:

(1) *Наброски статьи о Жуковском* (нач. февраля 1841 г.)

Мы говорили о Пушкине как о таком русском поэте, в котором представляется самым гениальным его первоначальность, масштаб и многообразие в сформировавшейся оболочке естественным образом успешно растущего русского характера. Он действительно является таким убедительным выразителем своей нации, что поэт его типа невозможен ни в каком другом народе, так же как Байрон был невозможен в каком-либо другом, кроме английского.

После того, однако, как мы выразили ему свое высочайшее признание и превознесли его в его индивидуальности со всеми почестями, мы обязаны, как это должно произойти и с Байроном, вписать его вновь в его нацию и признать, что он собирает в себе целый круг ее расположенностей, но никоим образом их не исчерпывает, подобно русскому господству, которое далеко распространяет свои границы.

Нет ни одной привилегии испанского происхождения, которой не было бы в Сервантесе, ни одной английской, которой нет в Шекспире, и тем более ни одной немецкой, которая отсутствовала бы в Гете. С этой точки зрения, Пушкин, находясь на той ступени, с которой так рано отозвала его смерть, должен быть сопоставлен с другими.

Во всех славянских народах наряду с полудиким и страшным началами, из-за которых они снискали в истории слишком обидную славу, имеется начало противоположное, глубоко в сердцах коренящаяся кротость и мягкость, полная тихого добра и сладкой прелести, — это начало доставляет много вреда власти и снова и снова поднимает человечность из угнетения. В поэзии эта черта становится печальной жалобой, мечтательным томлением, восторгом и нежной прелестью явления. Нельзя сказать, что в Пушкине этот элемент отсутствует, напротив, там, где он в нем прорывается, там он чист и могуществен, имеет несомненную убедительность.

Но он не является выражением только этого элемента; он сильный, бурный, зараженный страстями своего народа и страны, а также Европы, оппозиционер, во власти глубинного ощущения свободы, поэтому ему такими родными оказываются и дикость степей, и высота гор и моря, и общество цыган и черкесов.

Широкие пространства поэзии, которые он пробегает насквозь, но не заселяет и не застраивает, мы находим не без поселений и не без построек. После Пушкина мы должны сказать о Жуковском, не только как о том поэте, который в высшей степени заслуживает славы, но который в равной мере изначально и истинно выражает главную черту своей нации, равно как и ее продолжает. Это, вероятно, удивительно: ведь обыкновенно этот любезный поэт считается счастливым подражателем, переводчиком и стихотворцем... крайне благозвучным, тонким, нежным... только более зрелое занятие этим благородным певцом научило нас тому, что его счастливые дары, которые мы находим по отдельности такими как сказано ранее, должны рассматриваться в целостности и происходят они, должно быть, от вышеупомянутой характерной черты славян. Это естественно, что он, лояльный, нежный, слабовольный певец, в выражении своей манеры казался менее оригинальным,

чем жесткий, дикий, мятежный Пушкин; однако эта нежная и мягкая манера принимать чужое и передавать его, эти готовность и пластичность тоже составляют благородную черту, и мы, немцы, имеем особые основания, чтобы признать то качество, которым мы обладаем в такой высокой мере, что оно часто вводит нас в заблуждение там, где оно пока еще оказывается преимущественно добродетелью, а именно идет на пользу.

Жуковский, равно как и Пушкин, прежде всего поэт своего Отечества, он выбирает его, его славу и его величие в качестве предмета своих песен. Его любовь к Отечеству движется, однако, по пути в высшей степени человечному. Действительность предлагает ему достаточно. Он восхваляет царя, полководцев, победу. У него не возникает сомнений относительно того, где его место. Он не видит противоречий в политических событиях, кроме очевидных, официальных. Прямо и уверенно он выражает свое естественное чувство, он соглашается от всего сердца, он не имеет никакой задней мысли, никакого сожаления или желания.

Оппозиция, разумеется, более остра.

Но оба составляют, однако, одно целое. Они создают мягкое, благородное взаимодействие между жесткой властью и терпеливым послушанием, оппозиционный поэт подобен щиту перед вторым, человечный служит для смягчения первого.

Жуковский преимущественно лиричен; между тем драматичен и эпичен, но во власти лирического.

(2) Отдельные заметки

нежный, светлый, благородный и любезный,

благозвучие стихов,

нежный поток речи, свежий и сильный,

однако без ярости, без вихря,

легко и непринужденно развеваясь,

не затрудняет, не уплотняет

также открывается сила

Тот, кому никогда не отказывает выражение, всегда оказывается удачным (смело?).

Набор благородных и тонких выражений ограничен,

(3) Запись для окончания

В будущем нужно будет сказать о Крылове, о Гоголе, о прекрасных талантах князей Вяземского и Одоевского, о стихотворениях Лермонтова и графини Ростопчиной.

(4) Отдельная запись

Как можно сохранить полностью при всей высоте и тонкости образованного духа первоначальную природную силу, мы видели в Ростопчине, который объединял все, что отличает острейше отточенную французскую эстетику, и которому эта свобода не помешала совершить героический поступок, величие которого вызывает трепет.

Итак, свои рассуждения о Жуковском Фарнгаген начинает с его «ученика» Пушкина, которого справедливо считает центральной фигурой в современной ему русской литературе. Разыскания критика концептуально следуют идее Гете о мировой литературе и литературах национальных. Статья о Жуковском представляет собой попытку обосновать

вать и представить русскую идею в лицах. Репрезентантами русской (славянской) сущности становится дуэт Пушкин плюс Жуковский – по идее автора, неразрывно связанное единство противоположностей.

Эти две фигуры воплощают две противоположности славянской души – с одной стороны, дикость и необузданность, с другой – кротость и внутреннее благородство, неустанно поднимающие нацию с колен. Подтекст набросков политически ангажированного историка Фарнгагена скрывает еще одно сравнение. Жестокость и покорность определяют взаимодействие царя и народа, в котором всегда торжествует человечность. В этом, согласно логике автора, заключается не только сущность русского национального характера, но мировое значение русской национальной литературы. Мысли Фарнгагена занимает именно поиск русской культурной идентичности, поэтому в своих занятиях русской литературой он не руководствуется хронологическим порядком или типологией направлений и течений. В своих разысканиях он идет от Пушкина к Жуковскому, затем к Крылову и Гоголю, параллельно переводя Лермонтова и Одоевского.

Сущностную черту русского национального характера Фарнгаген видит в способности тонко чувствовать и верно передавать чужое, то качество, которое Ф.М. Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью». Знаменитая речь, произнесенная русским писателем спустя почти 40 лет на втором заседании Общества любителей российской словесности по случаю открытия памятника Пушкину в Москве, практически дословно воспроизводит логику и систему аргументов, как они представлены в неоконченной статье Фарнгагена о Жуковском в том, что касается идеи русской самобытности и ее обоснования. Ср.:

Я сказал в моей речи, что в Европе были величайшие художественные мировые гении: Шекспир, Сервантес, Шиллеры, но что ни у кого из них не видим этой способности, а видим ее только у Пушкина. Не в отзывчивости одной тут дело, а именно в изумляющей полноте перевоплощения. Эту способность, понятно, я не мог не отметить в оценке Пушкина, именно как характернейшую особенность его гения, принадлежащую из всех всемирных художников ему только одному, чем и отличается он от них от всех. Но не для умаления такой величины европейских гениев, как Шекспир и Шиллер, сказал я это; такой глупенький вывод из моих слов мог бы сделать только дурак. Всемирность (всепонятность) и неисследимая глубина мировых типов человека арийского племени, данных Шекспиром на веки веков, не подвергается мною ни малейшему сомнению. <...> Способность эта есть всецело способность русская, национальная, и Пушкин только делит ее со всем народом нашим, и, как совершеннейший художник, он есть и совершеннейший выразитель этой способности, по крайней мере в своей деятельности, в деятельности художника. Народ же наш именно заключает в душе своей эту

склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению и уже проявил ее во все двухсотлетие с петровской реформы не раз¹⁷.

Однако Фарнгаген не ограничивается провозглашением этой русской идеи. По мысли критика, настоящим воплощением ее не может быть один только Пушкин, так рано ушедший из жизни. Продуктивной для русской культуры эта идея становится в диалектике – во взаимодействии и взаимосвязи противоположных начал, Пушкина и Жуковского, царя и народа. В этом отличие ее от немецкой «всемирной отзывчивости», которая воплощается линейно, целенаправленно, не встречая препятствий, а потому, по выражению критика, «часто приводит к ошибке». Итак, в статье Фарнгагена о Жуковском будущая революционная мысль Достоевского не только сформулирована, она подкреплена русским историко-литературным контекстом и обращена в пространство русско-немецких контактов, поэтому приобретает всемирное гуманистическое значение, чего и требовал Гете, провозгласивший свою концепцию мирового континуума литератур.

При этом к сформулированной им самим русской идее Фарнгаген относится чрезвычайно ревностно. Так, в дневниковых записях он крайне категоричен в отношении связи русского и немецкого национальных начал. Запись от 10.11.1841 г.:

В Брокгаузовских листках за февраль, № 34, 35, один франт рассуждает о Пушкине и о России и хочет, чтобы за ним признали те всемирно-исторические идеи, которые произвела данная нация! Я бы постеснялся причислять их к нации немецкой! Но этот парень хочет, однако, иметь все на личной, звенящей монетой и полагает, что то, что не может оказаться в его кошельке, не имеет и значения! Это животное говорит даже о пустынных, безотрадных степях в южной России!¹⁸

Среди причин, помешавших окончанию работы и публикации, наиболее очевидной представляется несогласие ее автора с политическими воззрениями Жуковского. Личное знакомство с ним вызывает в Фарнгагене двойное впечатление. В известном письме к Неверову от 18 декабря 1843 г. он лестно отзываясь о Жуковском как о поэте и человеке:

¹⁷ *Достоевский Ф.М.* Пушкин. (Очерк) произнесено 8 июня в заседании Общества любителей российской словесности // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский Дом). Л., 1984. Т. 26. С. 136-149.

¹⁸ *Ziegengeist G.* Neue Zeugnisse über Varnhagens geplanten Žukovskij-Aufsatz (1840-1842): (Varnhagen von Ense als Vermittler russischer Literatur im Vormärz. Folge VIII) // *Zeitschrift für Slawistik*. Bd. 35, H. 2. Berlin, 1990. S. 164.

Летом я, наконец, познакомился здесь с Жуковским. Он читал мне начало своего перевода Одиссеи; я проверял стих за стихом по греческому подлиннику, который он не понимает, и был восхищен его деликатностью, сноровкой и мастерством¹⁹.

Однако в дневнике Фарнгаген записывает:

Он добрый, разговорчивый старик, слишком покорный двору. При его искренности кажутся странными его осторожные, недоверительно улыбающиеся глаза²⁰.

Наконец, последний, довольно жесткий его отзыв о Жуковском свидетельствует о том, что отношение к последнему как к представителю противоположного политического лагеря одержало в Фарнгагене верх над интересом к русскому языку и поэзии. Дневниковая запись от 4 сентября 1850 г. гласит:

Авторство хвалебной брошюры в честь Радовица, вышедшей в Бадене, принадлежит русскому, Жуковскому, как я только сегодня выяснил; адрес на конверте надписан его не поставленным почерком, я не понимаю, как я его сразу не узнал. Брошюра автора, который не разбирается ни в людях, ни в политических вещах, не имеет значения²¹.

Как известно, в очерке «Joseph von Radowitz wie ihn seine Freunde sehen. Brief eines Nichtdeutschen in die Heimat» (Karlsruhe, 1850) о генерале Иосифе Радовице, который был активным сторонником объединения раздробленной Германии в единое государство под гегемонией Пруссии, открыто выражались взгляды Жуковского, разделявшего воззрения своего друга и видевшего единственный путь к восстановлению потрясенного революцией политического порядка в укреплении монархической власти.

Таким образом, Жуковский в восприятии Фарнгагена предстает двояко: как великий национальный поэт России и как мыслитель-современник. Конфронтация этих двух рецептивных линий отражается в личных записях Фарнгагена, однако несогласие с Жуковским-политиком не мешает критику объективно оценить его талант стихотворца в конце 1840-х – 1850-е гг. Фарнгаген оказывает, сам того не подозревая, серьезную поддержку русскому поэту, став одним из немногих, кто отзываясь на поэтические опыты позднего Жуковского, не

¹⁹ Цит. по: *Ziegegeist G. Varnhagen von Ense und V.A. Žukovskij // Zeitschrift für Slawistik*. 4.1959. S. 12.

²⁰ *Varnhagen von Ense K.A. Tagebücher*. Zürich, 1865. Bd. 2. S. 213.

²¹ *Ibid.*

находящие адекватного отклика даже в кругу близких ему соотечественников. Авторитетное мнение Фарнгагена становится для поэта оплотом труда по переводу Гомера. Из письма Жуковского к А.С. Стурдзе от 10 марта 1849 г.:

Из России я еще ни от кого не получил никакого отзыва, кроме одного – великого князя Константина Николаевича, которому я посвятил перевод мой <...>. Еще один был весьма для меня приятный отзыв – от Фарнгагена (который играет теперь значительную роль между Лагарпами Германии): бывши в 43-м году в Берлине, я читал Ф. Г. начало моего перевода (тогда была только половина первой песни готова); Ф.Г., который хорошо знает по-русски, хороший эллинист, нашел перевод близким; теперь я послал ему первый том русской «Одиссеи», и он отозвался слишком одобрительно о моей работе²².

Из письма к П.А. Плетневу спустя полгода:

Я сообщу вам после то, что мне пишет об ней Фарнгаген фон Энзе (теперь один из первых критиков в Германии); он знает прекрасно и греческий и русский язык; если он мне не льстит, то могу считать мою работу удачною. – Простите, любезный друг; скажите обо мне весть всем нашим друзьям, совершенно меня забывшим. Не диво ли? Каждому из них я послал по экземпляру моего Гомера. Ни один не откликнулся! Ни один не сказал спасибо! И поэт и труд поэта остались в пренебрежении именно от тех ценителей, которых бы голос было так приятно услышать. Но я трудился для сладости труда, и для меня довольно²³.

И наконец, по прошествии еще более чем полугодя Жуковский пишет П.А. Вяземскому:

Например, переводить 24 песни Одиссеи было довольно отважное, прибавлю – безнадежное предприятие. Первая половина Одиссеи напечатана прежде второй: что же? Более половины тех, кто купил первую половину, не полюбозытствовали прочесть второй. Несмотря на это я все-таки, когда отделаюсь от своей педагогической работы, переведу Илиаду: тогда после меня останется прочный монумент моей жизни. Если, как пишет мне Фарнгаген, говоря о моем переводе: «Wir, Deutschen, haben nichts so Gelungenes», то из этого следует, что мой перевод есть ближайший к подлиннику, ибо до сих пор таким слыл Фоссов: дать отечеству чистого Гомера есть великое утешение. Хотя заживо я не буду иметь никакой славы, но Гомер, и с ним мой голос, отзовутся в потомстве отечества. А мне за это в прибавок – наслаждение трудом, несказанно для души животворным²⁴.

²² Жуковский В.А. Письмо к А.С. Стурдзе (от 10 марта 1849 г.) // Русская старина. 1902. № 5. С. 397.

²³ Жуковский В.А. Письмо к П.А. Плетневу (от 29 сентября (11 октября) 1849) // Сочинения и переписка П.А. Плетнева. СПб., 1885. Т. 3. С. 615, 617.

²⁴ Жуковский В.А. Письмо к П.А. Вяземскому (от 18 (30) апреля 1850 г.) // Сочинения В.А. Жуковского: В 6 т. / Под ред. П.А. Ефремова. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1878. Т. 6. С. 637-638. Перевод: «Мы не имеем ничего настолько удачного в немецком».

Как удалось установить, процитированное Жуковским ответное письмо Фарнгагена частично опубликовано в 1850 г. Юстином Кернером в качестве авторитетной рецензии на русскую «Одиссею»²⁵. Приводим текст этого отрывка:

Lassen Sie mich vor allem von Ihrer Odyssee sprechen.

Ich habe noch nicht alles – meine Augen stellen mir seit einiger Zeit harte Bedingungen und Schranken – aber doch schon genug gelesen, um mit Überzeugung sagen zu können, dass der Eindruck jetzt vollkommen noch derselbe ist, de ich früher gehabt: er kommt dem am nächsten, den die griechische Urschrift mir gibt; derselbe Zauber der Sprache, dieselbe Einfachheit und Klarheit, derselbe epische Fluss und Wohlklang des Hexameters. Der Dichter in Ihnen hat den Sprachkenner überflügelt, hat den ionischen Reiz und Glanz Vater Homers in skythischen Lauten wiederholt, die aber freilich den hellenischen verwandter sind, als man gewöhnlich denkt. Ich habe nämlich schon beim Lesen der russischen Übersetzung des neuen Testaments die Bemerkung gemacht, dass keine mir bekannte Sprache die Evangelien so nahe dem Urtexte wieder gibt, wie die russische, keine ließ mich so völlig vergessen, dass ich eine Übersetzung las. Ebenso geht es mir mit Ihrem Homer: die unschätzbaren Anlagen der russischen Sprache zu solcher Nachbildung hat Ihr Genius mit höchstem Erfolge benutzt, Ihre Meisterschaft der Verkunst die fremde Form mit der glücklichsten Anmut gehandhabt.

Ich kann Ihnen nur die aufrichtigsten Glückwünsche darbringen, verbunden mit dem Bekenntnis, dass wir dergleichen Gelungenes im Deutschen nicht haben, so leicht auch nicht haben können, da unsere Sprache vieler Vorteile entbehrt, welche der Ihrigen angehören, und da uns auf den herben Johann Heinrich Voss, dem ich übrigens hohe Ehre lasse, sobald kein milder Schukoffsky beschieden sein wird!

[Перевод: Позвольте мне прежде всего высказаться о Вашей «Одиссее».

Я прочел пока не все – мои глаза с некоторых пор поставили меня в стеснительные условия – но уже достаточно, чтобы с уверенностью сказать, что мое теперешнее впечатление остается прежним: оно ближе всего к тому, что оставляет греческий оригинал, то же волшебство языка, та же простота и ясность, тот же эпический поток и благозвучие гексаметра. В Вашем лице поэт одержал победу над знатоком языка оригинала, повторил ионическую прелесть и блистательность отца Гомера в скифских звуках, которые, однако, оказались гораздо ближе языку Елены, чем это обычно представляют. Еще читая русский перевод Нового Завета, я заметил, что ни один из известных мне языков не способен передать Евангелие так близко к оригинальному тексту, как русский, ни один из них не позволил бы мне полностью забыть, что я читаю перевод. Это чувство я испытываю, читая Вашего Гомера: неоценимые возможности русского языка к такому преобразованию Ваш гений использовал с большим успехом, Ваше мастерство в стихотворном искусстве предает чужую форму с прелестной грацией.

²⁵ Kerner J. Über Joukowsky's Übersetzung der Odyssee // Das Märchen von Iwan Zarewitsch und dem grauen Wolf, von dem russischen Dichter Joukowsky mit einem Vorwort von Justinus Kerner. Stuttgart, 1852. S. 77-78.

Выражаю Вам свои самые искренние наилучшие пожелания, признавая, что мы не имеем ничего настолько удачного в немецком, как и не можем этого, поскольку наш язык лишен многих преимуществ, которые присущи Вашему, и потому что на нашего столь сухого Иоганна Генриха Фосса, которого я, впрочем, в высшей степени почитаю, не отыщется такого нежногласного Жуковского!].

Подробные письма Жуковского к Фарнгагену на французском языке, как и их русские переводы, опубликованы И.А. Шляпкиным в 1912 г.²⁶ В письме от 16 января 1849 г. Жуковский «сердечно благодарит» адресата за одобрителный отзыв на первые двенадцать песен «Одиссеи» и обещает «передать на суд» вторую часть перевода²⁷. Через пять месяцев, 23 июня 1849 г., поэт выполняет обещанное, сопровождая свое «приношение» обширным посланием, описывающим процесс перевода и издания русской «гиперборейской» «Одиссеи»²⁸. Кроме этого, в бумагах Фарнгагена хранится присланный ему Жуковским список главных поправок, которые следует внести в «Одиссею».

Таким образом, говоря о русской культурной и национальной идентичности, К.А. Фарнгаген фон Энзе манифестирует ее двуединую противоречивую сущность. Славянский характер раскрывается на примере двух существующих «нераздельно и неслиянно» фигур А.С. Пушкина и В.А. Жуковского. Последний представляет кротость и мягкость русского национального характера, которая способствует торжеству гуманизма в России в завершении любого, даже самого сложного исторического периода.

Неоконченная статья Фарнгагена предвещает известную речь Достоевского, немецкий автор справедливо замечает сущностную черту русского характера и русской культуры, названную русским писателем «всемирной отзывчивостью». Несмотря на то, что закончить и опубликовать статью Фарнгаген не собрался (из-за политических разногласий, из-за опасений в незрелости своих знаний или проблем со здоровьем, на которые сам указывает, или из-за увлечения переводами с русского, которые в случае с Жуковским по понятным причинам предпринять было практически невозможно), все же ее черновики и наброски в достаточной мере свидетельствуют о характере рецепции и той главной роли, которую отводит Жуковскому его немецкий коллега. Важно и то, что Фарнгаген остается надежной опорой и поддержкой русского поэта в Германии, действительно одним из его «немецких друзей», о чем свидетельствует эпистолярная летопись перевода «Одиссеи» Жуковским.

²⁶ Шляпкин И.А. Жуковский и его немецкие друзья: Неизданные документы 1842-1850 гг. из картонов Варнгагена фон Энзе // Русский библиофил. 1912. Ноябрь-декабрь.

²⁷ Там же. С. 28-29.

²⁸ Там же. С. 31.

А.С. Янушкевич

Томский государственный университет (Россия)

Н.В. ГОГОЛЬ В РИМЕ: ПО МАТЕРИАЛАМ ДНЕВНИКА И РИСУНКОВ В.А. ЖУКОВСКОГО

История личных и творческих отношений Жуковского и Гоголя – большая, серьезная историко-литературная проблема. Благодаря разысканиям и исследовательской рефлексии Н. Сумцова, В. Гиппиуса, Е. Петухова, Т. Грамзиной, Е. Смирновой, В. Вацура, Ю. Манна, Ф. Кануновой, Р. Джулиани и др. заполнены многие лакуны и определены ориентиры в рассмотрении 20-летней истории этих контактов двух русских классиков.

Сам Гоголь в конце 1847 г. в письме к Жуковскому так резюмировал суть этой истории:

Вот уже скоро двадцать лет с тех пор, как я, едва вступающий в свет юноша, пришел в первый раз к тебе, уже совершившему полдороги на этом поприще. <...> Ты подал мне руку и так исполнился желаньем помочь будущему сподвижнику! Как был благосклонно-любезен твой взор!.. Что нас свело, неравных годами? Искусство. Мы почувствовали родство, сильнейшее обыкновенного родства. Отчего? Оттого, что чувствовали оба святыню искусства (XIV, 33).

60 дней жизни Жуковского и Гоголя в Риме на рубеже 1838 и 1839 гг. – своеобразный репрезентант этой концепции, конкретизировавшейся в ежедневных записях Жуковского, его многочисленных рисунках, в письмах Гоголя и, главным образом, в художественных замыслах и свершениях этого периода их творческой эволюции. Но обо всем по порядку...

Прежде всего, необходимо заметить, что эти дни приходятся на самый пик непростых, можно сказать, переломных лет творческой эволюции Гоголя 1835–1842 гг., от создания «Ревизора» до выхода в свет первого тома «Мертвых душ». Отъезд-бегство из России после премьеры «Ревизора», метания по Европе и адаптация к ее реалиям, «чтение Италии», болезни и хандра – все это создавало ситуацию распутия и неопределенности. И в этом смысле явление Жуковского было для Гоголя благотворным и даже спасительным.

Дневник Жуковского с фотографической точностью воссоздает хронику всех событий – от приезда в Рим воскресным вечером 4 (16) декабря 1838 г.:

Наконец Campagna di Roma. Захождение солнца. Пастухи на янтарном фоне. Первый вид на Рим. Темнота и звезды при въезде в город¹ –

до отъезда из него в среду утром 1 (13) февраля 1839 г.:

Выезд из Рима. Я по обыкновению опоздал. Волканическая сторона до Рончильоне. Прекрасные виды между Рончильоне и Витербо (14, 154).

По необходимости лаконичные дневниковые записи Жуковского в виде номинативного пунктира («кольев», как говорил сам поэт) зафиксировали все или почти все события его пребывания в Риме: поездку в Ватикан и представление папе римскому в свите наследника, католическое Рождество, служебные обязанности, связанные с путешествием великого князя Александра Николаевича, вечера у Виельгорских, Кривцова, на вилле Зинаиды Волконской, осмотр всех римских достопримечательностей, особенно соборов и картинных галерей, встречи с известными европейскими художниками, прежде всего назарейцами, в их мастерских и общение с римской колонией русских художников, сцены римского карнавала. Жуковский поистине неистов в своем, говоря словами Гоголя, «чтении Рима».

Его гидами являются почти профессионалы – немецкий художник-скульптор, ученик Торвальдсена Э. Лауниц (кстати, автор бюста Жуковского), итальянский историк и археолог Антонио Нибби, известный художник-назареец Ф. Овербек. Но главным спутником почти всех путешествий Жуковского по Риму становится Гоголь. Именно Гоголь, как нежно называл Жуковский писателя и к которому он спешил на встречу в Рим (см. письмо к П.А. Плетневу от 4(16) ноября 1838 г. из Венеции: «В Риме надеюсь увидеть Шевырева и Гоголька»²), становится почти ежедневным собеседником поэта. На 34-й день этого общения в письме В.Н. Репниной от 6 (18) января 1839 г., в день, когда он читал Жуковскому главу из «Мертвых душ», вызвавшую известную реакцию слушателя: «Забавно и больно» (14, 149), Гоголь сообщает:

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 140. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами.

² *Известия* Отделения русского языка и словесности Имп. АН. Т. 6, кн. 2. СПб., 1901. С. 20.

Я же так теперь счастлив приездом Жуковского, что это одно наполняет меня всего. Свидание наше было очень трогательно. Первое имя, произнесенное нами, было: Пушкин. Поньше чело его облекается грустью при мысли об этой утрате. Мы почти весь день вместе обматривали Рим с утра до ночи, исключая тех дней, в которые он обязан делать этот курс с наследником. Он весь упоен Римом и только жалеет на короткость времени. Появление его здесь для меня точно сновидение. Наслаждаюсь своим сном и боюсь и подумать о пробуждении (XI, 195)³.

Кстати, день смерти Пушкина, совпавший с днем рождения Жуковского, стал для последнего черным днем на всю оставшуюся жизнь. В римском дневнике он даже не упоминает об этом событии своей биографии.

Мы не имеем документальных источников для восстановления содержания разговоров Жуковского и Гоголя, хотя, по словам Жуковского: «<...> лишь молчание понятно говорит...» («Невыразимое»). Темы разговоров можно, вероятно, с определенной долей точности реконструировать: Пушкин, Рим, искусство, творчество, замыслы будущих произведений, путешествии с наследником, парижские впечатления Гоголя и итальянские – Жуковского. Но возвратимся к фактам.

Рефреном в дневниковых записях Жуковского становится слово «рисовал». Целая папка замечательных римских рисунков, хранящихся и сегодня в архиве поэта (собрание Российской национальной библиотеки), плюс их эскизы в записных книжках конкретизируют эту страсть поэта. Как писал Гоголь:

Мы с Жуковским рисовали на лету лучшие виды Рима. Он в одну минуту рисует их по десяткам и чрезвычайно верно и хорошо (XI, 197).

В письме к Жуковскому, написанному уже после его отъезда, Гоголь называет его и себя «mezzo-художниками» (XI, 202), что не подается переводу из-за многозначности смысла.

Н. Самовер, один из наиболее тонких интерпретаторов рисунков Жуковского, в том числе итальянских, справедливо замечает: «Мир Жуковского – мир непреходящей жизни, воплощенной не в событиях, а непосредственно в самом бытии. Все живое для него – прежде всего бытийственно, и всякое бытие – живо. Отсюда и свойственный ему образ Италии – идеально прекрасной, но молчаливой, сосредоточенной,

³ Ср. письмо к А.С. Данилевскому от 31 декабря 1838 г.: «На днях приехал наследник, а с ним вместе Жуковский. Он все так же добр, так же любит меня. Свидание наше было трогательно: он весь полон Пушкиным» (XI, 192).

проникнутой чуть заметной светлой печалью»⁴. Далеко не случайно композиционным центром многих из них (13 по нашей атрибуции) оказывается образ-фигура Гоголя.

Гоголь на этих рисунках на первый взгляд всего лишь часть, принадлежность какого-то запечатленного Жуковским пейзажа-ландшафта. Однако в жанре «*Vue prise du haut*» [вид с высоты] – именно так Жуковский определяет ракурс своего взгляда на Рим – Гоголь становится вторым «я» Жуковского, носителем авторского сознания и воплощением авторской позиции, с которой изображен тот или иной пейзаж. Его взгляд не статичный и созерцательный; он полон внутренней динамики, это выражение оригинальной эстетики разглядывания Рима-мира, философии углубленного в себя и распахнутого в пейзаж внутреннего зрения.

Поэтика Жуковского включала целый комплекс эстетических концептов, связанных с философией романтического жизнетворчества. Распространение души, ее оживотворение, невыразимое – все это связано с мотивом дали как *очарованного Там*, как связующего звена между поэзией и жизнью, воспоминанием и пророчеством. Еще в ранней дневниковой записи, которая будет варьироваться позднее, «Коломба русского романтизма» замечает:

Мне приятно было смотреть на отдаления, покрытые вечернею тенью. Эта неясность и отдаленность всегда имеет трогательное влияние на сердце: видишь, кажется, будущую судьбу свою неизвестную, но не совсем неизвестную. Какое-то тайное предчувствие говорит о ней и обнаруживает ее неясственно за прозрачным занавесом. <...> В минуту счастья и внутреннего наслаждения, которое одно может назваться счастьем, находишь себя гораздо добрее, готовее на все прекрасное и необыкновенное. Вспоминаешь о прошедшем с некоторою сладкою меланхолией (13, 14).

В лирике эпохи эстетических манифестов 1815–1824 гг. этот образ-мотив обретает статус концепта:

Даль озарялась и светлела;
Туда, туда душа летела:
Казалось сердцу и очам –
Всё там!.. (2, 36).

Горé душа летит <...> (2, 130).

Вырвав Гоголя из суеты буден, из хандры и состояния распутья (не случайно в эти дни на вопрос о здоровье Гоголь бодро отвечает: «О

⁴ *Самовер Н.В.* Графика В.А. Жуковского // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. 1998. М., 1998. С. 370.

здоровье моем я теперь не думаю вовсе, право, наскучило. – Я же так теперь счастлив приездом Жуковского, что это одно наполняет меня всего <...> – XI, 195). Жуковский обратил его взор к сути бытия и наметил его творческие горизонты. На всех рисунках Гоголь, совершенствующий свое внутреннее зрение, открыт панорамам Рима-мира. С балкона Сан Джованни ди Латерано, с балюстрады собора Святого Петра, с террасы Сант Онофрио, через арку виллы Милье, с высот Колизея и Форума душа Гоголя распространяется, говоря любимыми словами Жуковского, и растворяется в римских далях.

На рисунках Жуковского Гоголь нередко изображен с книгой или записной книжкой, но, застыв на неопределенное время под прицелом карандаша Жуковского, он не просто в четвертый раз «читает Рим» – он впервые открывает его душой и через него пристальнее всматривается в себя.

Позднее, в цитированном выше письме к Жуковскому от конца 1847 г., Гоголь говорит о том, что «искусство есть примиренье с жизнью», «искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства», когда «устремляешься <...> на созерцанье самого себя» (XIV, 37). И эта уже почти отшлифованная в слове концепция искусства накануне 30-летия Гоголя была подсказана ему Жуковским. В письме к своему другу и ровеснику А.С. Данилевскому Гоголь заметил:

Мы приближаемся с тобою (высшие силы! какая это тоска!) к тем летам, когда уходят на дно глубже наши живые впечатления <...>. Мы ежеминутно должны бояться, чтобы кора, нас облекающая, не окрепла и не обратилась, наконец, в такую толщу, сквозь которую им в самом деле никак нельзя будет пробиться <...> роковые 30 лет <...> (XI, 96).

Ю.В. Манн в своей замечательной книге о трудах и днях Гоголя раскрыл «болезненное переживание» именно тридцатилетнего рубежа не только Гоголем, но и многими его современниками. «Может быть, – заключает исследователь, – они помнили фразу из “Евгения Онегина”: “Ужель мне скоро тридцать лет?”...»⁵. Может быть, не случайно Гоголь отметил свое тридцатилетие 18 (30) января 1839 г., т.е. за три месяца до реального, словно пытаясь побыстрее его отогнать – и в присутствии Жуковского. На этом дне рождения ему была подарена сценическая маска, а в стихотворении, посвященном этому событию, С. Шевырев, называя его наследником Гольдони, призывал на «пир Талии», опираясь

⁵ См.: Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М., 2004. С. 521-522.

на слухи о замысле комедии «Женихи»⁶. А 56-летнему Жуковскому, пережившему в свои тридцать лет жизненную трагедию любви и творческое возрождение Долбинской осени 1814 г., было что сказать своему молодому другу.

В том же письме к Данилевскому, оплакивая свою молодость, Гоголь, говоря о своем новом чтении Рима, восклицает:

Я начинаю теперь вновь чтение Рима, и, боже, сколько нового для меня, который уже в четвертый раз читает его. Это чтение теперь имеет двойное наслаждение оттого, что у меня теперь прекрасный товарищ. Мы ездим каждый день с Жуковским, который весь влюбился в него и который, увы, через два дни должен уже оставить его. Пусто мне делается без него. Это был какой-то небесный посланник ко мне, как тот мотылек, им описанный, влетевший к узнику. Хотя Рим ни в какую минуту горя нельзя назвать темницею <...> (XI, 197).

Обычно комментаторы этого фрагмента письма ограничиваются указанием на то, что речь идет о стихотворении Жуковского «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу» (1813). Это раннее стихотворение Жуковского, кстати написанное в год 30-летия поэта, возникло в памяти и творческом сознании Гоголя далеко не случайно. «Нежданный гость небес» принес узнику прежде всего идею свободы в полете, в устремленности к новым высотам:

Сколь сладостно твое явленье!
Знать, милый гость мой, с высоты
Страдальца вздох услышал ты –
Тебя примчало сожаленье;
Увы! убитая тоской
Душа весь мир в тебе узрела,
Надежда ясная влетела
В темницу к узнику с тобой. <...>
Дай весть услышать о свободе;
Слыхал ли песнь ее в горах?.. (I, 255).

Можно сказать, что Гоголь отправился с Жуковским в двухмесячное путешествие по Риму для обретения внутренней свободы и духовной сосредоточенности. Он путешествовал не столько ногами, сколько духовным зрением, он обретал крылья творчества, чтобы от «Миргорода», «Арабесок», «Ревизора», созданных в 1835 г., подняться в 1842 г. до первого тома «Мертвых душ» и повестей третьего тома, включив-

⁶ Под заглавием «К Г. При поднесении ему от друзей нарисованной сценической маски в Риме, в день его рождения» это стихотворение было напечатано позднее в журнале «Москвитянин» (1842. Т. 2, № 1. С. 16-17).

шего вместе с петербургскими повестями отрывок «Рим». И в этом смысле римская встреча и римское путешествие двух писателей на рубеже 1838–1839 гг. поистине стали судьбоносными.

В системе символического мышления Жуковского одна деталь контурного очерка гоголевской фигуры в римских рисунках кажется совсем не случайной: это акцентуация вытянутой ноги портретируемого. А на рисунке «La Ripetta» [Рипетта], где Гоголь едва ли не единственный раз изображен среди простолюдинов-рыбаков, он, устремив взор вдаль, демонстративно ставит на парапет ногу в заплатанных панталонах. Контраст духовного и телесного, неба и земли, дали и близкого окружения рождает поэтику недвижимого движения и, думается, отчетливо реализован (с присущим Жуковскому юмором) в рисунке от 11 (23) января 1839 г. под названием: «Vue prise du haut de S^t Pierre» (Вид с высоты Св. Петра, ср. запись в дневнике этого же дня: «В Ватикан, рисовал в галерее, сверху и снизу» – 14, 150). Фигура ангела на колоннаде собора воссоздана лишь в двух деталях: это кончик крыла и нога от колена, явно одетая в кюлоты, как нога Гоголя на рисунке «La Ripetta», и с достаточно натуралистически изображенной, да еще и трехпалой ступней: это символика полета души и вместе с тем аллегория земного притяжения, телесности.

Символична и фигура Гоголя на рисунке под названием «Aqua Paulina»: писатель изображен погруженным в созерцание панорамы Рима на фоне химеры фонтана, венчающего вершину Яникульского холма. Этот рисунок заслуживает нашего особенного внимания. Прежде всего, он является «типично романтическим рисунком-экспериментом»⁷, – для Жуковского это символ борения души, внутреннего зрения, с химерами житейской суеты и минутных радостей – то, что с такой силой поэт выразил в известном стихотворении «Теон и Эсхин»:

О друг мой, искав изменяющих благ,
Искав наслаждений минутных,
Ты верные блага утратил свои –
Ты жизнь презирать научился... (1, 383).

Образ химеры в этой метафорически-аллегорической функции достаточно устойчив в дневниковой прозе и эпистолярной Жуковского как выражение суетности и бесцельности существования. Так, в письме к Ф.Г. Вендриху от 19 декабря 1805 г., определяя свою этико-философскую позицию периода самоусовершенствования, Жуковский замечает:

⁷ *Самовер Н.В.* Указ. соч. С. 371.

В свете обыкновенно смеются мечтам и чувствам пылких молодых людей; называют их понятия о добродетели химерами; в самом деле, они химеры в большом свете, для которого они существуют и который привык обращать все в смешное; но они не химеры для того человека, который заключает свое счастье меньше в грубой чувственности, нежели в наслаждениях духовных⁸.

И далее читатель философского романа-трактата немецкого писателя Виланда «Агатон» размышляет о путях согласия двух противоположностей в человеке: мечтательности и грубой телесности, чувственности, житейского опыта.

Но сам сюжет этого рисунка в контексте отзвуков римского паломничества двух русских писателей в творчестве Гоголя неожиданно делает его (рисунок) документальным свидетельством, которое позволяет пролить новый свет на одно доселе темное место в гоголевских текстах, созданных в Риме, – но об этом несколько ниже.

Рисунки Жуковского стали материализацией римских уроков, которые он неназойливо, но настойчиво внушал Гогольку. Как и Пушкина, он учил его внутренней сосредоточенности, самостоянию, умению видеть творческую даль сквозь призму буден и житейской суеты. Это были 60 дней Гоголя вокруг и внутри себя, которые открыли ему новые горизонты творчества. От 1835 г., времени творческого взрыва, он шел к 1842 г., к новому творческому подъему. И в этом смысле римская встреча с Жуковским стала неким Рубиконом его жизни и художественной биографии.

О времени рождения замысла романа из римской жизни под условным заглавием «Аннунциата» нет единого мнения. Не вдаваясь в прератности его творческой истории, констатируем, что «отрывок» под названием «Рим» был опубликован в журнале «Москвитянин» (1842. Ч. 2, № 3. С. 22–67), а в июне 1842 г. Гоголь послал Жуковскому «<...> статью мою “Рим”, помещенную в “Москвитянин”, которую я для вас отпечатал отдельно брошюрой» (XII, 70). Эта брошюра сохранилась в библиотеке Жуковского с карандашной надписью: «В.А. Жуковскому»⁹. Лаконизм инскрипта, видимо, подчеркивает то, что было понятно и без слов: возможно, эта акция Гоголя была своего рода посвящением повести Жуковскому, воспоминанием об их совместном «чтении» Рима, а раз так – ее творческая история тесно связана с пребыванием Жуковского в Риме, и документы этого пребывания – римские рисунки

⁸ Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 560.

⁹ Библиотека В.А. Жуковского: (Описание) / Сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. С. 340. № 2503.

поэта, запечатлевшие Гоголя на фоне римских панорам, являются своего рода невербальными комментариями к ее тексту.

Отрывок «Рим» – произведение не автобиографическое, как «Ночи на вилле», а автопсихологическое. В истории 25-летнего римского князя, возвратившегося из Парижа, погнавшего за призраком и обретшего свою духовную родину, отчетливо просматривается духовный путь 30-летнего русского писателя, бежавшего из России, возвратившегося из Парижа и обретшего в Риме идею утраченного творческого Всемира. Не случайно именно «Рим» заключает третий том гоголевских повестей, его книгу об Антимире Петербурга, и как итог всего повествовательного творчества Гоголя корреспондирует с первой повестью гоголевских «Вечеров» – «Сорочинской ярмаркой» с ее концепцией народного карнавала и пространством Всемира. В палиндромной поэтике Гоголя Рим-мир образует рамочное обрамление всего повествовательного гоголевского ансамбля.

«Сорочинская ярмарка» – «Невский проспект» – «Рим» – три звена одной цепи гоголевского Всемира. Неизвестно, чем бы закончилась погоня князя за прекрасной Аннунциатой; в «Невском проспекте» его ровесник художник Пискарев заплатил жизнью за утраченные иллюзии, воплощенные в образе таинственной незнакомки, Перуджиновой Бианки, оказавшейся падшей женщиной. Римского князя спас вид вечного города:

Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё, что ни есть на свете (III, 259).

Чудная сияющая панорама вечного города столь масштабна, всеохватна, почти космична, что позволяет вспомнить все панорамы Рима, на фоне которых Жуковский изобразил погруженного в их созерцание Гоголя на своих римских рисунках. Разглядывание Рима в процессе создания этих рисунков открыло Гоголю «небесный воздух» Рима-мира и горизонты собственного творчества.

Особенного внимания заслуживает в этом отношении заключительный эпизод повести: тот самый, в котором римский князь погружается в созерцание панорамы Рима, открывшейся ему – в повести Гоголя – с площадки перед церковью S. Pietro in Montorio:

<...> там плоский купол Пантеона; там убранная верхушка Антониновской колонны с капителью и статуей апостола Павла; еще правее возносили верхи капитолийские здания с конями, статуями; еще правее, над

блещущей толпой домов и крыш величественно и строго поднималась темная ширина Колизейской громады; <...> (III, 258).

Как хорошо известно, описание Гоголя не соответствует тому, что в реальности можно увидеть с этого обзорного пункта, даже учитывая то обстоятельство, что 160 лет назад общая композиция римского пространства, при неизменности перечисленных Гоголем опорных пунктов, могла измениться за счет разросшихся деревьев и новых сравнительно высоких зданий, заслонивших отдельные секторы панорамы. От San Pietro in Montorio невозможно одновременно увидеть Пантеон, Капитолий и Колизей, поэтому считается, что панорама Рима, описанная Гоголем в отрывке, или создана им по памяти, или имеет идеальный характер, соединяя в себе знаковые точки римского урбанистического ландшафта. Однако же здесь-то и уместно вспомнить рисунок Жуковского, изображающий Гоголя рядом с химерой, венчающей высокое здание фонтана «Aqua Paolina».

Мало того, что фонтан расположен на одной из самых высоких площадок Яникульского холма – он и сам по себе очень высок (не менее 8 метров), и карнизы с химерами высоко подняты даже над шпилем церкви S. Pietro in Montorio, что хорошо видно на рисунке Жуковского. В целом над уровнем обзорной площадки у церкви химеры возвышаются метров на 15–20, что существенно расширяет горизонт обзора, сглаживая выступающий изгиб Яникула, на котором расположена церковь и который не позволяет охватить всю панораму города одним взглядом, как это происходит в повести Гоголя с ее героем; однако вполне возможно, что всеохватная панорама Рима, описанная в отрывке, была увидена Гоголем именно с этой, высочайшей на Яникуле, обзорной точки. Ср. современный вид фонтана:



Таким образом, рисунок Жуковского становится своего рода невербальным комментарием к отрывку «Рим», удостоверяя топографическую точность и объективность гоголевского видения «вечного города».

В недрах 60-дневного путешествия Жуковского и Гоголя по Риму вызревали их эстетические манифесты – драматическая поэма «Камознс» и вторая редакция повести «Портрет». Оба произведения – размышления о природе творчества, о миссии художника, об ответственности за талант. История великого испанского поэта, автора «Лузиады», прежде всего исповедь гонимого гения, история его конфликта с меркантильным миром купли-продажи. Его слушатель, его сочувственник, а затем преемник, молодой поэт Васко Квеведо, вбирает в свою душу великие заповеди своего кумира и учителя: «Страданием душа поэта зреет // Страдание – святая благодать»; «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли»¹⁰. Знаменитый монолог Васко о долге поэта и его призвании: «Нет, нет! не счастья, не славы здесь // Ищу я: быть хочу крылом могучим, // Подъемлющим родные мне сердца // На высоту <...> великих дум, // Воспламенителем, глаголом правды, // Лекарством душ, безверием крушимых...»¹¹ отзовется в речи старого художника, создателя дьявольского портрета, обращенной к молодому художнику, своему сыну: «<...> талант есть драгоценнейший дар Бога», «ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу» (III, 135). Усилившиеся во второй редакции «Портрета» «римские элементы», связанные, как убедительно показала Рита Джулиани, с погружением Гоголя в эстетику и философию религиозной живописи, прежде всего творчества назарейцев¹², одновременно являются и следствием двухмесячного римского общения с Жуковским, его калокагатийной эстетики, столь отчетливо проявившейся в «Камознсе».

Как зафиксировано в дневнике Жуковского, он четыре раза слушал в Риме чтение Гоголем «Мертвых душ»: 17 (29) декабря 1838 г., 30 декабря 1838 г. (11 января 1839 г.), 6 (18) января и 17 (29) января 1839 г. (14, 145, 148, 149, 151). Записи лаконичны, но известно, что в первый раз было «неудачное чтение» у великого князя, а в последний раз это была глава «Коробочка». Известна и реакция Жуковского во время третьего чтения: «Забавно и больно», относящаяся неизвестно к какой главе.

¹⁰ Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 429, 430.

¹¹ Там же. С. 425.

¹² См.: Джулиани Р. Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна. М., 2001. С. 127-147.

Так или иначе, «Мертвые души» вошли в историю римской встречи: на протяжении целого месяца они были объектом внимания Жуковского и предметом разговоров двух писателей. Е.А. Смирнова убедительно раскрыла поэтический подтекст Жуковского в тексте шестой, плюшкинской главы поэмы Гоголя. Знаменитая «Песнь» Жуковского 1820 г. («Отымают наши радости...») звучит в ней «как голос Жуковского». По замечанию исследователя, «озаренный светом поэзии Жуковского рассказ о самом отгалкивающем из героев “Мертвых душ” стал у Гоголя подлинным “перлом создання”»¹³. Вряд ли Гоголь написал к этому времени шестую главу; скорее всего, она была создана сразу же после отъезда Жуковского как отзвук памяти об их встрече. «Песнь» Жуковского – история охладевшей и запустевшей души – соотносилась не только с лирической мелодией шестой главы, но и была автопсихологическим подтекстом рокового тридцатилетия ее автора. Заключительная октава песни воспринималась как заклинание:

Оживите сердце вялое,
 Дайте быть по старине;
 Иль оплакивать *бывалое*
 Слез *бывалых* дайте мне.
 Сладко, сладко появление
 Ручейка в пустой глуши;
 Так и слезы – освежение
 Запустевших души (2, 207).

Весь пафос шестой главы – история воскресения и возрождения души, страстный призыв ее автора, обращенный к пламенным юношам:

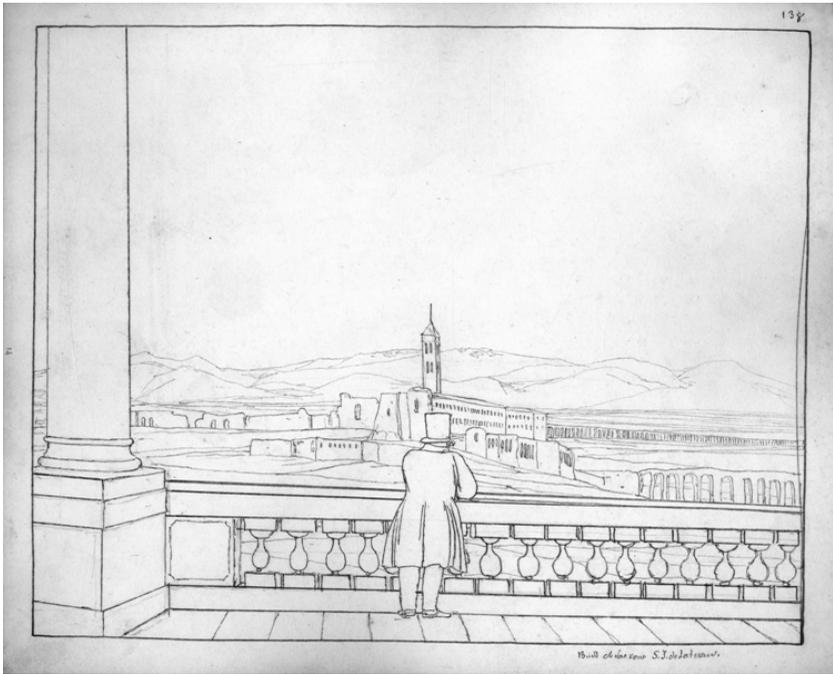
Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! (VI, 127) –

вполне корреспондировал с духом римской встречи, атмосферой 60 дней, которые потрясли душу автора «Мертвых душ» и пробудили его к творчеству.

В 1843 г. Гоголь поселится рядом с Жуковским в Дюссельдорфе и проживет с ним под одной крышей около 70 дней; в 1844 г. в загородном домике Жуковского во Франкфурте-на-Майне он с небольшими перерывами пробудет почти полгода; в 1845 г. – четыре месяца. Это были непростые, часто кризисные периоды в творческой судьбе Гоголя,

¹³ Смирнова Е.А. Жуковский и Гоголь: К вопросу о творческой преемственности // Жуковский и русская культура: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 253.

драматические – в личной жизни Жуковского, так поздно обзаведшегося семьей, творившего свою «лебединую песню» – перевод «Одиссеи». И здесь открывается огромное поле для разысканий, гипотез, историко-литературных размышлений. Но свет римской встречи Жуковского и Гоголя вряд ли померкнет в отблеске этих последующих событий. Более того, такое уже не повторится, ибо Рим для них был больше чем город; он стал их духовной родиной на переломе творческих и жизненных судеб.



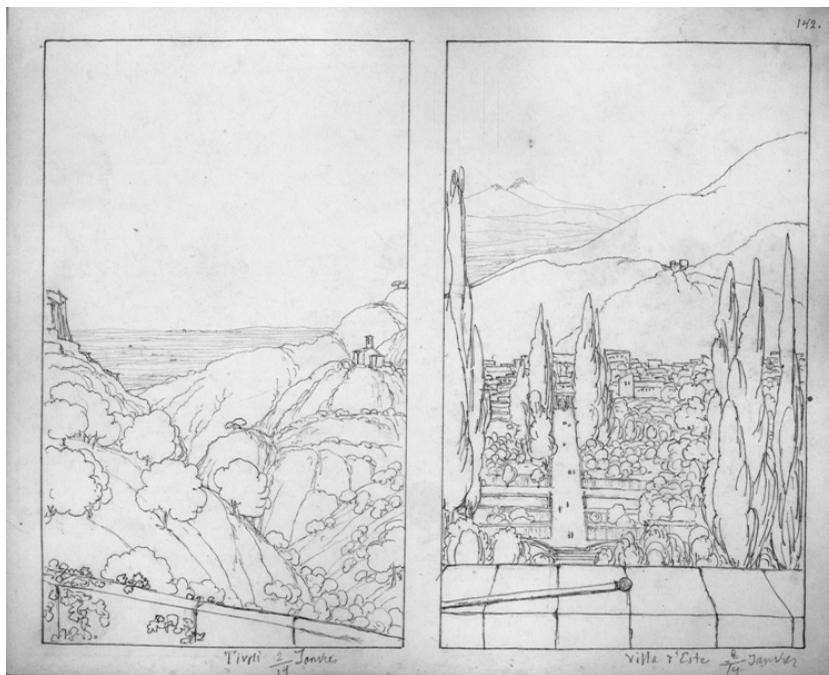
Вид с балкона S^{an} G^{iovanni} di Laterano



Vue des montagnes Latines vers Frascati [Вид на Фраскати с Латинских гор]



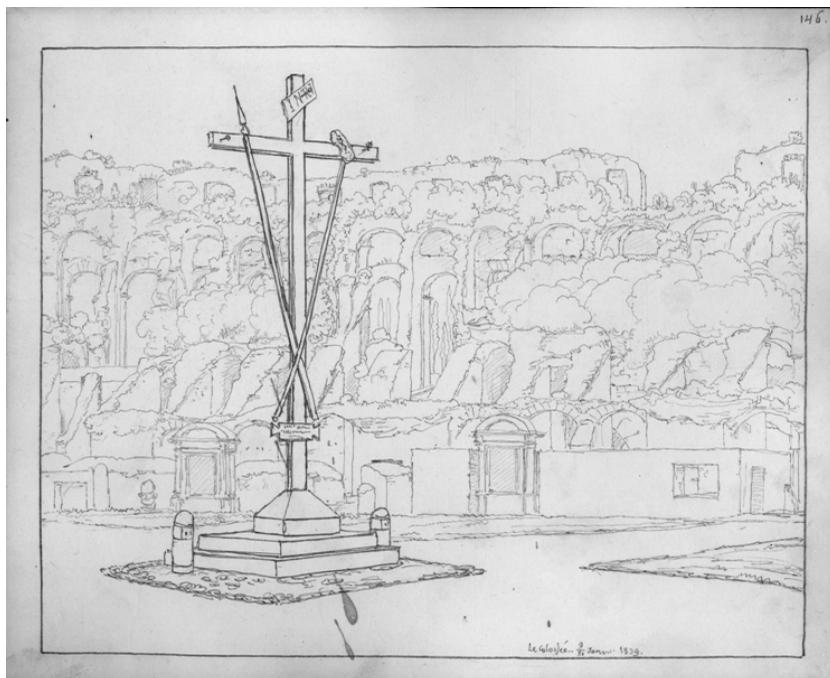
а – Каноб. Villa Adriana [Канопус. Вилла Адриана];
б – Россиле. Villa Adriana [Поцилле. Вилла Адриана]



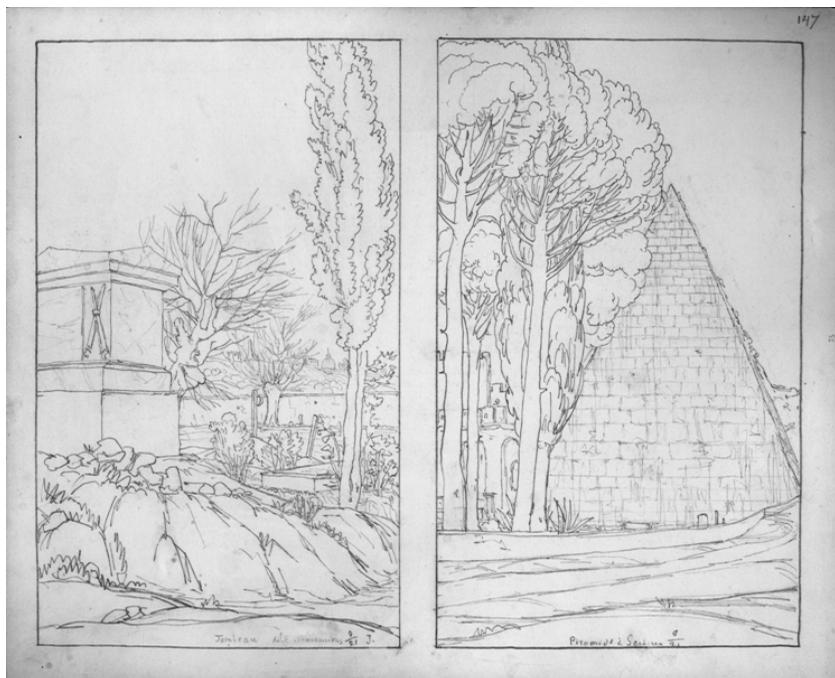
а

б

а – Tivoli [Тиволи];
б – Villa D'Este [Вилла Д'Эсте]



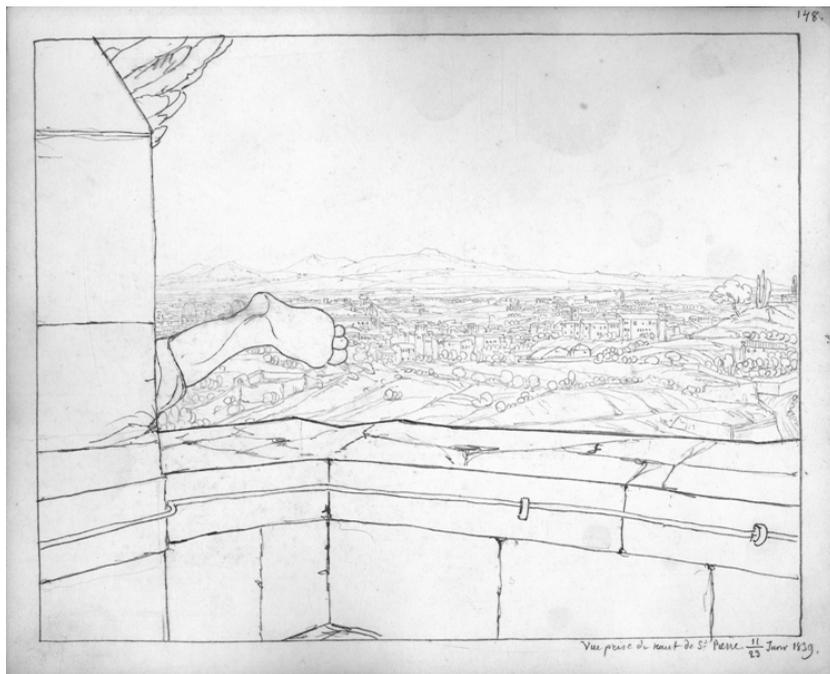
Le Colossée [Колизей]



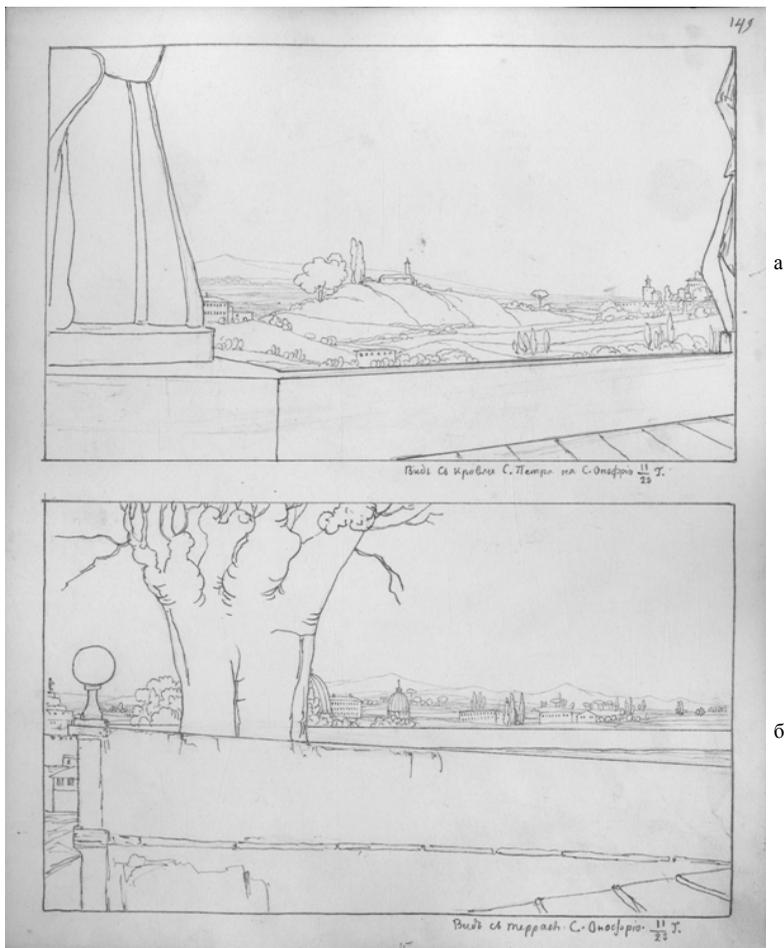
а

б

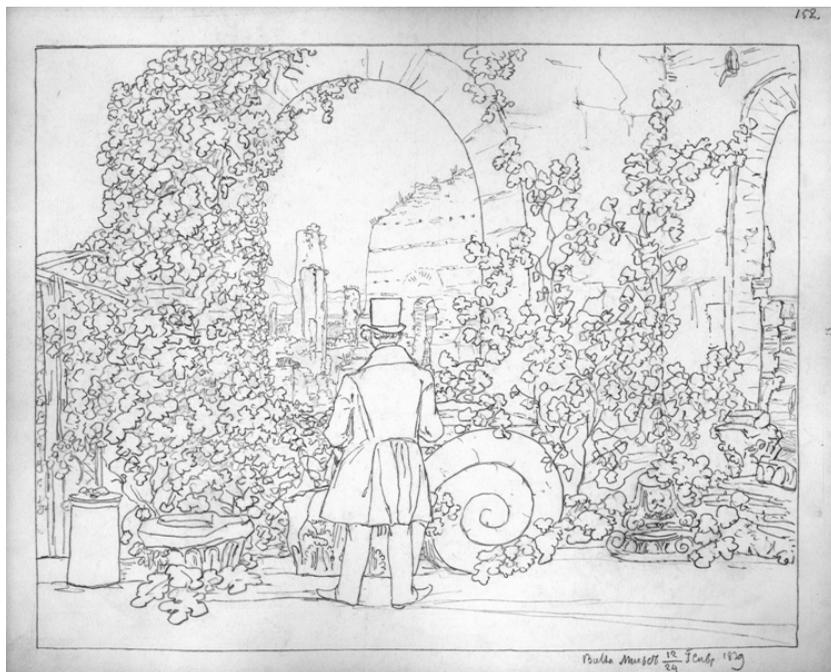
а – Tombeau de P.<auline> Viazemsky [Надгробие Полины Вяземской];
б – Piramide de Sestio [Пирамида Цестия]



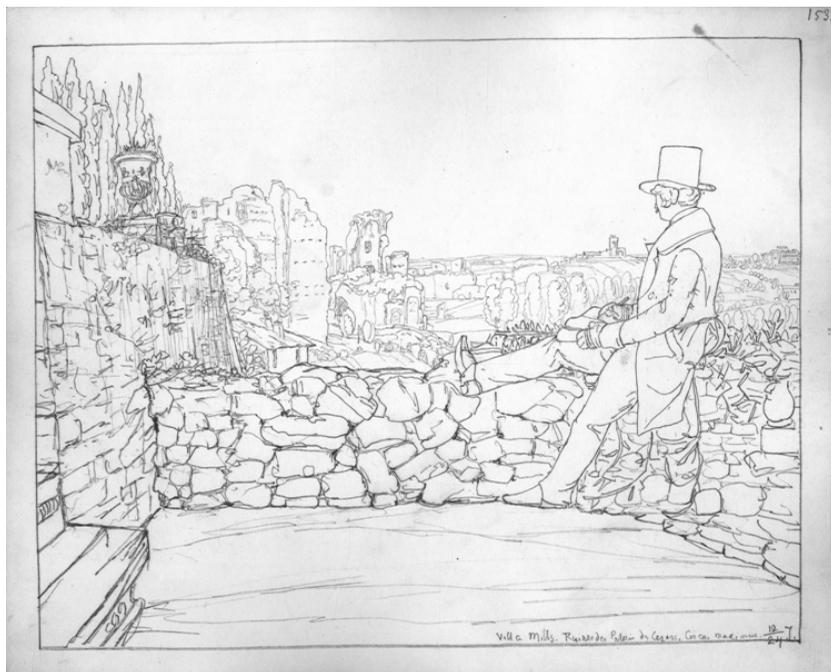
Vue prise du haut de St. Pierre [Вид с кровли собора Святого Петра]



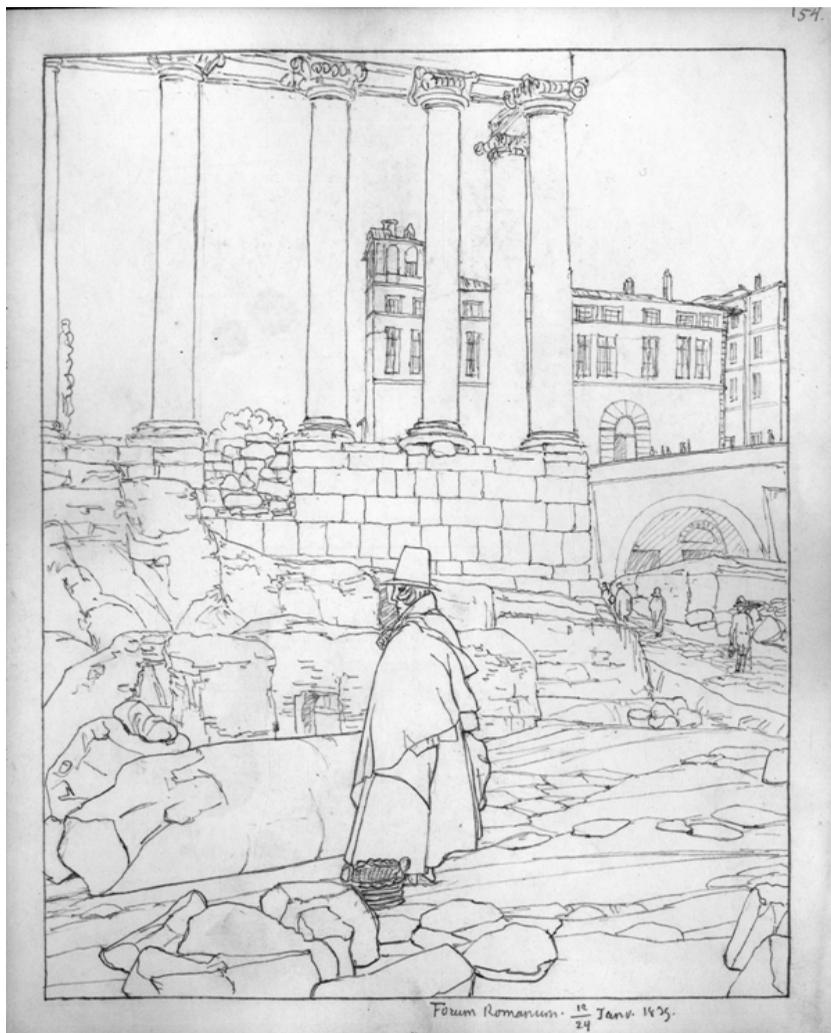
а – Вид с кровли Св. Петра на С. Онофрио; б – Вид с террасы С. Онофрио



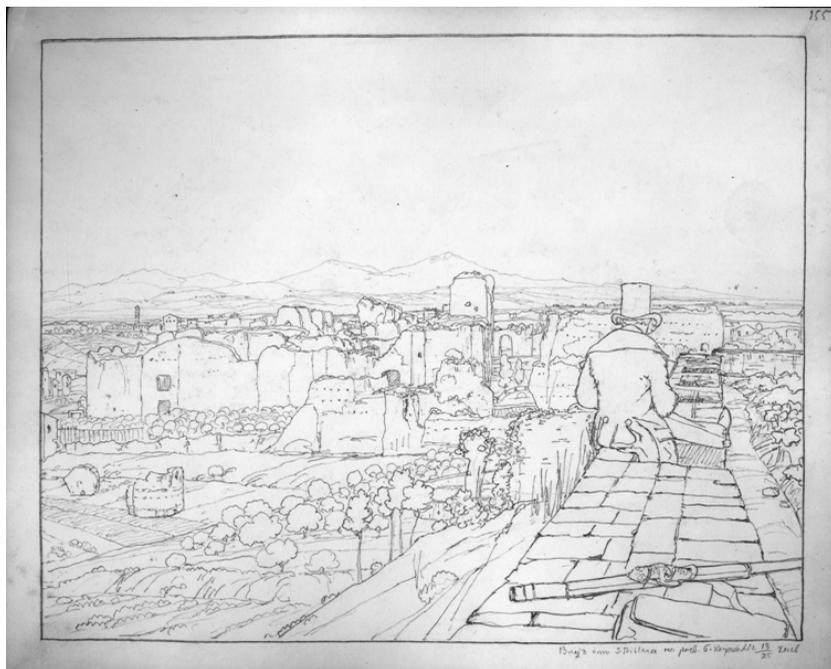
Вилла Мильс



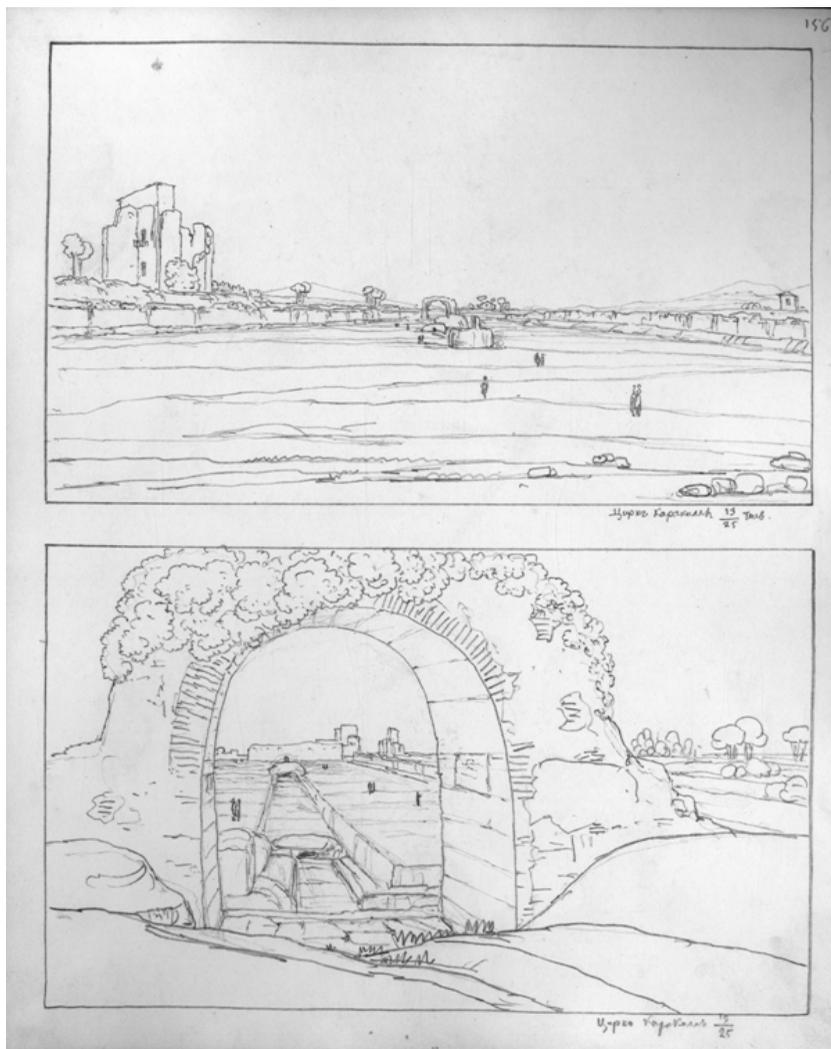
Villa Mills. Ruines du Palais des Césars, Circus Maximus
[Вилла Милльс. Руины дворца Цезарей, Циркус Максимус]



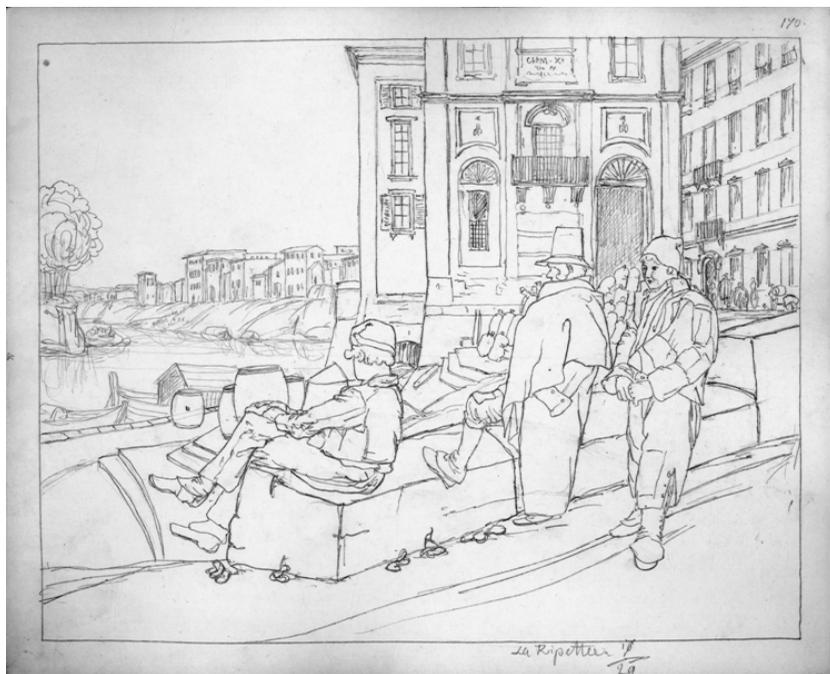
Forum Romanum [Римский Форум]



Вид от S. Bibiana на развалины Бани Каракаллы



Цирк Каракалы



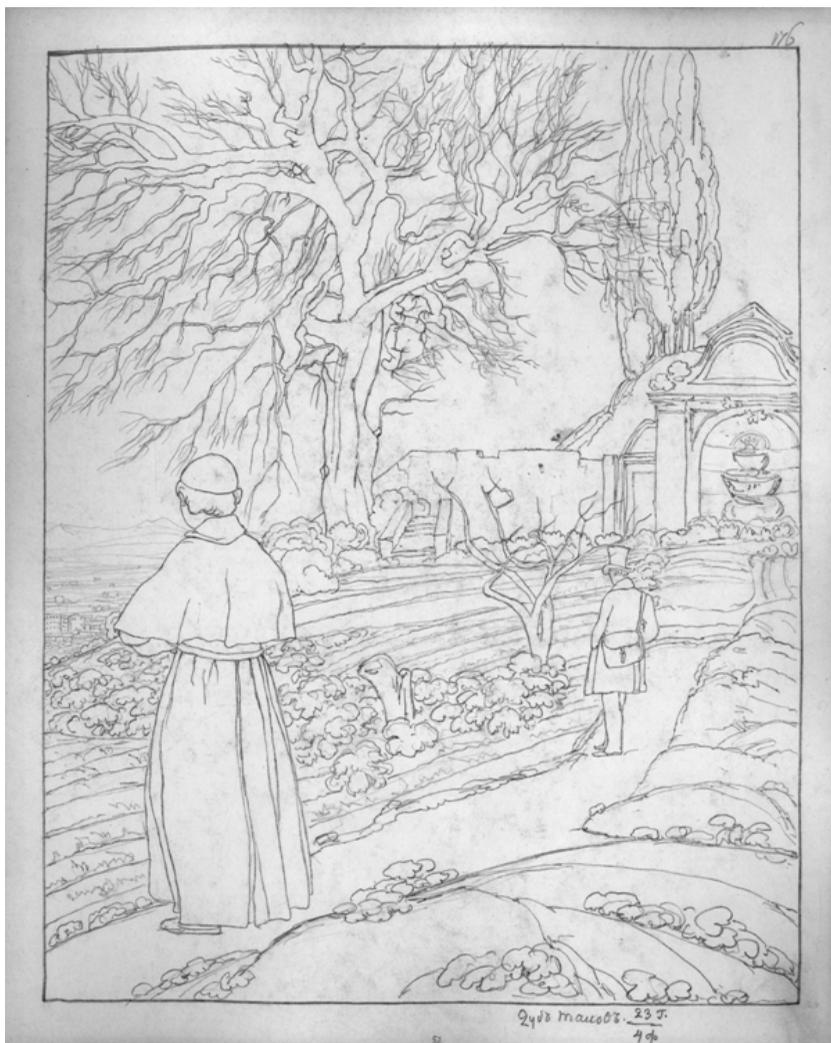
La Ripetta [Ла Рипетта]



Vue prise de la Villa Volchonsky [Вид с виллы Волконской]



Vue prise du haut du Colysée [Вид с высоты Колизея]



Дуб Тассов



Villa Wolchonsky [Вилла Волконской]



Aqua Paulina [Аква Паулина]



Piazza Minerva. Palazzo Conti [Пьяцца Минерва. Палаццо Конти]

Рита Джулиани
Римский университет «Ла Сапиенца» (Италия)

ГОГОЛЬ И АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ*

Имя Александра Андреевича Иванова связано с Римом, как и имя Гоголя, причем куда более тесными узами. Его творческий путь почти целиком умещается в отрезок, ограниченный годами пребывания в Вечном городе – с конца 1830 г. по апрель 1858 г. Как и в случае с Гоголем, жизнь и творчество Иванова нередко рассматривались вне римского контекста, вследствие чего дошедший до нас образ художника кажется несколько блеклым и однобоким. Часть вины за это лежит на великом писателе: в «Выбранных местах из переписки с друзьями» он нарисовал портрет Иванова, который, учитывая непререкаемый авторитет автора этой книги, с годами не просто стал восприниматься как достоверный, но превратился в неподвижную, застывшую маску¹.

Не углубляясь в искусствоведческую проблематику, нам бы хотелось поделиться некоторыми соображениями, касающимися Иванова, рассказать о любопытных фактах, обнаруженных за долгие годы работы по исследованию римского периода жизни Гоголя, предполагавшей подробное изучение культуры Рима первой половины XIX в. и русской колонии тех лет. На этом фоне фигура Иванова вырисовывалась все ярче и выпуклее, больше узнать о художнике помогали его письма, воспоминания современников и другие исторические источники.

К двухсотлетию со дня рождения Иванова, отмечавшегося в 2006 г., были опубликованы новые материалы его биографии, кроме того, после более чем столетнего перерыва были переизданы некоторые уже известные документы, например часть эпистолярного наследия, ставшего до-

* В примечаниях приняты следующие сокращения:

АИИ – Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806-1858 гг. / Изд. М. Боткин. СПб., 1880; *Виноградов 2001* – Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И.А. Виноградов. М., 2001; *Иванов 2006* – Александр Андреевич Иванов. 1806-1858: К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. М., 2006.

¹ См.: *Шведова С.О.* Исторический живописец Иванов в перспективе двойного зрения: Гоголь и Герцен // *Восьмые Гоголевские чтения*: Н.В. Гоголь и его литературное окружение / Под общ. ред. В.П. Видуловой. М., 2009. С. 136-139.

стоянием общественности в 1880 г. (ААИ)². Все это позволило лучше узнать великого мастера. Однако до сих пор в разговоре об Иванове остаются общие места, утверждения, которые все привыкли слепо принимать на веру и которые мешают составить представление об Иванове художнике и человеке. На них мы и сосредоточим наше внимание.

Первое заблуждение касается даты знакомства Гоголя и Иванова. В последнее время исследователи проявляют осторожность и, как правило, не называют точный год (1837 г. или 1838 г.)³, хотя до недавнего времени принято было считать, что знакомство писателя и художника состоялось в 1838 г.⁴ В свете новейших данных это предположение выглядит не очень убедительным. К сожалению, в переписке Иванова есть досадная лакуна продолжительностью почти в год: это как раз 1838 г., оказавшийся «темным пятном» и в биографии Гоголя⁵.

Первые документальные свидетельства их знакомства действительно относятся к 1838 г., но это вовсе не означает, что они не могли встретиться раньше. В.И. Шенрок был уверен, что они познакомились в 1837 г.: в том числе и потому, что близкий друг Гоголя А.С. Данилевский, проживший часть этого года в Риме, рассказывал ему о встречах с Ивановым⁶. В пользу 1837 г. говорят и два следующих факта: еще до отъезда Гоголя в Рим В.А. Жуковский вполне мог порекомендовать ему своих знакомых, проживавших в то время в Вечном городе. Жуковский останавливался в Риме в мае 1833 г., его недолгое пребывание было отмечено множеством встреч, а среди его знакомых деятелей искусств был и молодой Иванов⁷. Нам также достоверно известно, что еще в апреле 1837 г., через несколько недель после приезда в Рим (25 марта н.с.), Гоголь познакомился с пенсионерами петербургской Академии художеств и другими русскими художниками – архитекторами Н.Е. Ефимовым, А.Т. Дурновым, А.М. Горностаевым, живописцем И.И. Габерцетелем⁸. Круг русских художников был тесным и сплоченным, жили они

² См.: *Виноградов 2001*; *Степанова С.С.* Александр Иванов. М., 2005; *Иванов 2006*.

³ См.: *Виноградов 2001*. С. 181, 673; *Иванов 2006*. С. 229-230; *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М., 2004. С. 497. Не ссылаясь на новые данные, Л. Анисов пишет: «Сойдутся и подружатся они весной 1838 года» (*Анисов Л.* Александр Иванов. М., 2004. С. 154).

⁴ *Боткин М.П.* Биография А.А. Иванова // *ААИ*. С. IX; *Машковцев Н.Г.* Гоголь в кругу художников. М., 1955. С. 89; *Аллатов М.* Александр Иванов: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 212; *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М., 1990. С. 225.

⁵ Ср.: «1838 г., пожалуй, самый темный, неизвестный в жизни Гоголя» (*Чижевский Д.И.* Неизвестный Гоголь // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 214).

⁶ См.: *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя: В 4 т. М., 1895. Т. 3. С. 245-247.

⁷ См.: *Жуковский В.А.* Дневники. Письма-дневники. Записные книжки // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Под ред. А.С. Янушкевича. М., 2004. Т. 13. С. 373.

⁸ См.: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования. М., 2009. С. 16.

дружной общиной. Маловероятно, что за полтора года, снимая квартиры в одном районе, бывая в одних и тех же местах, имея общих знакомых, Гоголь и Иванов так и не встретились.

Литературоведы традиционно видят в Иванове прототип образа художника из повести «Портрет», отправляющегося в Рим совершенствовать свое мастерство⁹. Это еще одно распространенное заблуждение, которое мы постараемся развеять. Нередко забывают, что в первой редакции повести, относящейся к 1835 г. и созданной еще до знакомства с Ивановым, образ художника уже полностью сформирован:

Этот художник был один из прежних его товарищей, который от ранних лет носил в себе страсть к искусству; с пламенной силою труженика погруз в нем всю душою своею и для него, оторвавшись от друзей, от родных, от милых привычек, бросился без всяких пособий в неизвестную землю; терпел бедность, унижение, даже голод, но с редким самоотвержением, презревши все, был бесчувствен ко всему, кроме своего милого искусства (III, 421).

Во второй редакции «Портрета» образ учившегося в Италии художника не изменился, к нему лишь добавились некоторые детали: ясно указано место действия – Рим; подробно обрисованы его характер и привычки, которые, судя по всему, действительно списаны с Иванова:

Этот художник был один из прежних его товарищей, который от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной душой труженика погрузился в него всей душою своею, оторвался от друзей, от родных, от милых привычек, и помчался туда, где в виду прекрасных небес сплет величавый рассадник искусств, в тот чудный Рим, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника. Там как отшельник погрузился он в труд и в неразвлекаемые ничем занятия. Ему не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий, о унижении, которое он причинял званию художника своим скудным, нешегольским нарядом. Ему не было нужды, сердилась ли или нет на него его братья. Всем пренебрегал он, все отдал искусству¹⁰ (III, 110–111; курсив мой. – Р. Дж.).

Как видим, уже и в первой редакции «Портрета» обрисован идеал художника, презирающего светскую славу и преданного своему чудесному искусству. Гоголь, как и многие современники, позаимствовал его из знаменитой книги Вакенродера-Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного...» («Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder» 1814, первый русский пе-

⁹ См.: Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А. Воропаева и И.А. Виноградова. М., 1994. Т. 3-4. С. 492.

¹⁰ Курсивом выделен текст, совпадающий в первой и второй редакциях.

ревод 1826 г.). Следовательно, этот идеал сформировался у Гоголя задолго до знакомства с Ивановым: например, уже 28 ноября 1836 г. он заканчивает письмо Погодину такими словами:

Не дело поэта втираться в мирской рынок. Как молчаливый монах, живет он в мире, не принадлежа к нему, и его чистая, непорочная душа умеет только беседовать с богом. – Прощай! Обнимаю тебя! (XI, 78).

По мнению И. Золотусского, картина, о которой идет речь во второй редакции повести «Портрет» (1842), «божественное произведение» художника, сформировавшегося в Италии, – это «Явление Мессии» Иванова¹¹. Но ведь уже в первой редакции полотно художника, оттачивавшего свое мастерство в Италии, описано как выдающееся произведение, дышащее святостью, речь уже идет о «божественном произведении», а Иванов приступил к работе над своим шедевром лишь в 1836 г.!

Вспомним, как описана картина в первой редакции «Портрета»:

Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника. И хоть бы какое-нибудь видно было в нем желание блеснуть, хотя бы даже извинительное тщеславие, хотя бы мысль о том, чтобы показаться черни, – никакой, никаких! Оно вознеслось скромно. Оно было просто, невинно, божественно, как талант, как гений. Изумительно прекрасные фигуры группировались непринужденно, свободно, не касаясь полотна и, изумленные столькими устремленными на них взорами, казалось, стыдливо опустили прекрасные ресницы. В чертах божественных лиц дышали те тайные явления, которых душа не умеет, не знает пересказать другому; невыразимо выразимое покоилось на них; – и все это было наброшено так легко, так скромно-свободно, что, казалось, было плодом минутного вдохновения художника, вдруг осенившей его мысли. Вся картина была – мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая – есть одно приготовление. Невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей, окруживших картину. Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению (III, 421)¹².

¹¹ Gogol' N. Opere. A cura di S. Prina. Milano, 1994. T. 1. P. XCV.

¹² Курсивом отмечен текст, совпадающий с приведенным ниже текстом второй редакции:

Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло пред ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто как гений вознеслось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. С чувством невольного изумления созерцали знатоки новую, невиданную кисть. Все тут казалось соединилось вместе: изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила создателя, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила.

Идеал художника-отшельника становится для Гоголя все ближе и начинает определять его взгляды на мир в первый римский период. Гоголь сравнивает с ним литературных героев и художников, на него равняется сам. Будучи носителем истинных человеческих и художественных ценностей, теперь и этот персонаж «Портрета» всей душой стремится к монашескому идеалу – идеалу самого Гоголя, художников-назарейцев и Вакенродера: «Там [в Риме. – Р. Дж.], как отшельник, погрузился он в труд ...».

Однако в то время, когда Гоголь работал над второй редакцией «Портрета», Иванов вовсе не жил, как отшельник. Это еще одно общее место, касающееся великого мастера; о том, что это не так, уже писали¹³, но расставаться с привычными штампами непросто. Когда Гоголь только начал приезжать в Рим (1837–1841), Иванов был талантливым молодым живописцем (ему едва пошел четвертый десяток), неутомимым тружеником, жизнелюбом и бессребреником. Слава еще не нашла его. Даже Гоголь, который позже станет его горячим поклонником, в июне 1839 г. писал о Федоре Моллере: «Это решительно наш первый ныне художник» (XI, 240). Моллер, а не Иванов!

Со временем Гоголь начал воспринимать Иванова как художника, отвечающего его идеалу. Вот как он описывает его в 1841 г., обращаясь к Жуковскому с просьбой поддержать прошение Иванова о продлении стипендии еще на три года:

<...> жаркою любовью к искусству, простирающейся до самоотвержения, мудрою скромностью и смирением украшен художник, вполне заслуживающий всякого внимания и покровительства (XI, 348).

Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста. Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнею. И стало ясно даже несповсященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы. Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объаты все, вперившие глаза на картину, – ни шелеста, ни звука; а картина между тем ежеминутно казалась выше и выше, светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление. Невольные слезы готовы были покатыться по лицам посетителей, окруживших картину. Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению (III, 111).

¹³ В 1955 г. Н.Г. Машковцев писал: «Нам мало известна бытовая сторона жизни Иванова в Италии. Но, конечно, неверно было представлять Иванова монахом, отречьшимся от мира, его страстей и радостей» (*Машковцев Н.Г.* Гоголь в кругу художников. М., 1955. С. 116).

Еще убедительнее Гоголь изложит эти мысли в статье из «Выбранных мест...» «Исторический живописец Иванов» (1846), канонизировавшей в русской культуре образ Иванова-отшельника. Портрет Иванова, написанный рукой Гоголя, на самом деле мало отличается от идеального образа художника из первой и второй редакций повести «Портрет». Гоголь акцентирует в человеке и литературном образе одни и те же черты, говорит одними словами:

Художники наши благородны, и если бы они узнали все то, что вытерпел бедный Иванов из-за своего беспримерного самоотверженья и любви к труду, рискуя действительно умереть с голоду, они бы с ним поделились братски своими собственными деньгами, а не то, чтобы внушать другим такое жестокое дело. Да и чего им опасаться Иванова? Он идет своей собственной дорогой и никому не помеха. Он не только не ищет профессорского места и житейских выгод, но даже просто ничего не ищет, потому что уже давно умер для всего в мире, кроме своей работы. Он молит о нищенском содержании, о том содержании, которое дается только начинающему работать ученику, а не о том, которое следует ему, как мастеру, сидящему над таким колоссальным делом, которого не затевал доселе никто. И этого нищенского содержания, о котором все стараются и хлопочут, не может он допроситься, несмотря на хлопоты всех. Воля ваша, я вижу во всем этом волю провиденья, уже так определившую, чтобы Иванов вытерпел, выстрадал и вынес все, другому ничему не могу приписать... (VIII, 328).

Сам Иванов не узнал себя в написанном Гоголем портрете и, несмотря на застенчивость, высказал другу решительные возражения:

Одно мне позвольте возразить против следующих слов вашей статьи: «Иванов ведет жизнь истинно монашескую». И очень бы не отказался иметь женой монахиню-женщину, занятую преследованием собственных своих пороков! (ААИ, 247).

Год спустя, в 1848 г., Иванов пишет Ф.В. Чижову по поводу «Выбранных мест»:

Там есть превосходные места. Жаль, однако ж, что он [Гоголь] там написал обо мне и Иордане. – Эти места не верны¹⁴.

Сам Иванов тоже испытал сильное влияние книги Вакенродера и Тика и был точно так же привержен идеалу художника-монаха. Это объясняет его восхищение Фридрихом Овербеком – главой назарейцев, а затем и римских пуристов, который пытался воплотить этот идеал в

¹⁴ Цит. по: Степанова С.С. Хроника жизни и творчества А.А. Иванова // Иванов 2006. С. 240.

жизнь. Как казалось Иванову, Овербеку это полностью удалось. В мае 1835 г. в одном из писем, которое издатель переписки Иванова датировал 1834 г., но которое на самом деле было написано годом позже¹⁵, он сообщает отцу:

Отшельник Овербек молится, молится в своих картинах. Он отказался от всех почестей, и тем менее в зависти у других. <...> Большая половина их кричит, что не в наш век работать из Св. Писания, что за охота повторять! Они держат себя в границах холодного подражания живописного лучшего времени!» (ААИ, 46).

Гоголь до последних дней оставался верен идеалу художника-отшельника. В последнем письме Иванову (1851 г.) он признается:

Ни о чем говорить не хочется. Все, что ни есть в мире, так ниже того, что творится в уединенной келье художника, что я сам не гляжу ни на что, и мир кажется вовсе не для меня. Я даже не слышу его шума. Христос с вами (XIV, 264).

Представление о том, что Иванов вел в Риме аскетическую жизнь, – это еще одно заблуждение, частично восходящее к статье Гоголя. Художник провел в Италии почти тридцать лет, и за эти годы его образ жизни и даже его характер значительно изменились. Хотя жил он всегда небогато, поначалу он был человеком общительным, веселым и весьма чувствительным к женской красоте. Серьезные трудности начались около 1843 г., когда обострилась тяжелая болезнь глаз, когда умерла его матушка, когда бедность обернулась крайней нуждой. Впрочем, в 1845–1846 гг. он заслужил похвалу императора Николая I, министра двора П.М. Волконского и других вельмож¹⁶. Трудности и лишения, одиночество и мизантропия придут позднее, около 1848 г. Но чем горше ему жилось, тем ярче расцветал его талант: «С 1848 годом биографы художника связывают переворот столь же глубокий, как и переворот 1834 года, но еще более удивительный. Из трудолюбивого Сальери, ревниво хранящего немногие дары Аполлона, Иванов превращается в светлого Моцарта. Его воистину осеняет крылатый дух композиции»¹⁷.

¹⁵ Хотя это письмо (№ XXX) относят к осени 1834 г., следует датировать его маем 1835 г., поскольку в нем упоминается научно-художественная экспедиция в Средиземное море, организованная В.П. Давыдовым и начатая в мае 1835 г.

¹⁶ См.: Гусева Е.Н. О дагерротипе «А.А. Иванов в группе русских художников в Риме» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1995. М., 1996. С. 258-259.

¹⁷ Машковцев Н. Творческий путь Александра Иванова // Аполлон. 1916. № 6-7. С. 16.

В 1830-е гг. Иванова трудно было назвать отшельником: он вращался среди римской художественной богемы, бывал в любимых художниками кафе и трапториях, поддерживал тесные дружеские и профессиональные отношения с немецкими и скандинавскими мастерами – со скульптором Бертелем Торвальдсеном, с назарейцами Овербеком и Петером фон Корнелиусом. Иванов часто ездил в Каstellи Романи, особенно в Альбано, где обычно останавливался на ночлег в доме крестьянского семейства Кальдони. Дочь Кальдони Виттория была знаменитой натурщицей. В конце 1830-х гг. она вышла замуж за украинского художника Г.И. Лапченко, самого близкого друга Иванова в первые годы его жизни в Риме¹⁸.

Иванова можно было встретить на разных праздниках, включая осенние праздники в честь окончания сбора винограда. В 1842 г. он изобразил их на трех акварелях, названных «Октябрьские праздники в Риме» и предназначенных для великой княгини Марии Николаевны. В письме к своей сестре Екатерине, написанном осенью 1840 г., художник подробно рассказывает о том, как весело проводил время в городке Субиако, неподалеку от Рима. Вместе с художниками из других стран он пел песни, танцевал и наслаждался обществом красавиц-итальянок:

<...> После трудов, мы предаемся веселью каждый раз. Поем хором швейцарские, итальянские, французские, немецкие сентиментальные песни, пляшем по-итальянски под звуки барабана и бубнов, представляем комедии, играем в солдаты, при всех на улице после ужина <...> швыряем пряники мальчишкам на драку, коих всегда собирается без счету, чтобы видеть все наши сумасшествия. Наши комнаты, а особенно столовая, расписаны карриатурами¹⁹ всех известных художников.

Но далее (возможно, чтобы успокоить сестру) Иванов добавляет: «Я меньше всех участвовал в этих весельях, я делал это, чтобы только не казаться странным...» (ААИ, 130).

Не избегал Иванов и светского общества: в 1835 г. он присутствует на вилле Медичи, на грандиозном празднике, который французы устроили в честь отъезда Корнелиуса из Рима (на обед были приглашены две сотни художников, работавших в то время в Риме, включая таких знаменитостей, как Энгр, Торвальдсен, Овербек, Катель, Рейнхарт – ААИ, 80–82). Иванов рассказывал о нем с воодушевлением:

Праздник окончился в три часа полуночи. Не правда-ли, что приятно в Риме? – этого у нас никогда не бывает (ААИ, 82).

¹⁸ См.: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. С. 75-93.

¹⁹ В 1836 г. Иванов нарисовал карикатурный портрет одной из своих сестер (ААИ, 91) – и это при том, что он терпеть не мог карикатуры!

Из письма к отцу, в котором он подробно описывает торжество, понятно, что Иванов побывал и на прощальном обеде, который немцы устроили в честь Ораса Верне, оставившего пост директора Французской академии (ААИ, 80).

В 1841 г. Павел Анненков писал своим братьям о веселой римской жизни:

Прожил я здесь три месяца, более чем хотел, и долго буду помнить об этом городе. Причиной этому – славный Гоголь, а потом и несколько русских художников, с которыми я познакомился, и жили мы, таким образом, весело, осматривая все, что есть лучшего. <...> Общество наше состояло из живописца Иванова, который рисует чудную картину – «Иоанна Крестителя» <...> из гравера Иордана <...> из скульптора Лугановского²⁰.

Из воспоминаний о жизни немецкой колонии в Риме и других документов удалось узнать, что 1 мая 1839 г. Гоголь принял участие в широко известном и популярном римском празднике – так называемом «немецком карнавале», на котором вместе с французским писателем Франсуа Сабатье он был почетным гостем²¹.

По традиции немецкие художники устраивали весной большой праздник, который римляне называли «немецкий карнавал». Проходил он в Черваре, предместье Рима, знаменитом своими туфовыми гротами. Праздновали целый день. Рано утром участники веселого предприятия собирались у собора Санта-Мария-Маджоре. У Порта Маджоре наряжались в забавные костюмы:

Собирали всяческое старье, которое только можно было отыскать в мастерских художников, в театрах или лавках, дающих карнавальные костюмы напрокат. Индийцы и китайцы, античные воины и средневековые герои, национальные гвардейцы и Пульчинелла, генералы в огромных сапожниках, доктора в гигантских париках, громоздкие деревянные сабли с устрашающими надписями, невероятные шляпы с сорняками вместо плюмажа <...> Длинный кортеж выезжал из города²².

Участники празднества под командованием председателя прибывали в Червару. В гроте нимфы Эгерии вызывали Сивиллу и внимали ее предсказаниям, как правило малосерьезным и малоприличным. Затем начинался пышный банкет, за которым следовали разные соревнования

²⁰ Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952. Т. 58. С. 605. (Литературное наследство).

²¹ См.: Haertel E. N.V. Gogol' a Roma come pittore e come amante delle arti // Rivista di letterature slave. 1932. Т. 7, № 3-4. P. 264-265.

²² Grassi P., Zangarini L. La festa degli artisti a Tor Cervara. Roma, 1989. P. 10. См. также: De Sanctis G. Tommaso Minardi e il suo tempo. Roma, 1900. P. 16-18.

с шутивными церемониями награждения, пародировавшими торжественные академические церемонии. В 1832 г. в Червару начали приглашать художников из других стран. Со временем в празднике стали принимать участие не только немцы, но и «все художники всех национальностей, находящиеся в Риме и желающие к ним присоединиться»²³.

В немецких источниках мы смогли найти сведения и о других русских гостях. Оказалось, что Гоголь был не единственным русским, принимавшим участие в празднике в Черваре. Годом раньше на немецком карнавале побывал гравер Ф.И. Иордан, а 28 апреля 1842 г. здесь присутствовал Иванов, исполнявший обязанности «великого кравчего»²⁴. Любопытно, что и скрытный Гоголь, и Иванов, подробно рассказывавший в письмах о своей жизни, обходят этот факт молчанием²⁵. Иванову и прежде доводилось участвовать в карнавале, надев костюм и маску: совсем недавно А.С. Янушкевич установил, что на картине А.П. Мясоедова «Карнавал в Риме», на которой изображен карнавал 1839 г., среди толпы ряженных на Виа дель Корсо есть и великий русский художник, одетый мужиком²⁶.

В скромной и уединенной жизни Иванова находилось место для радостей и развлечений еще в начале 1840-х гг. Говорить об аскетизме здесь вряд ли уместно, особенно если учесть, с каким восторгом художник глядел на слабый пол. Застенчивый Иванов был неравнодушен к женским прелестям: мы знаем, что в начале 1830-х гг. он был влюблен в Витторию Кальдони, широко известно о его увлечении графиней Марией Владимировной Апраксиной, на которой он даже мечтал жениться. Он высоко ценил женскую красоту, особенно красоту итальянок, о которых писал отцу: «Вы не знаете, что значат итальянки! Описывать их невозможно, это дочери чистаго неба» (*АИИ*, 103).

Гоголь, живший холостяцкой жизнью, без романтических привязанностей, также не уставал любоваться красотой итальянок. Вот что вспоминает по этому поводу П.В. Анненков:

²³ *Gigli O.* La festa artistica alla Cervara // *Il Tiberino*. 1842. № 10. P. 75.

²⁴ Впервые об этом было написано в 1995 г. (см.: *Джулиани Р.* Гоголь в Риме // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология*. 1997. № 5. С. 28). В *Иванов 2006*. С. 233 также упоминается этот факт, однако в текст закралась досадная ошибка: дата и название местечка, где проходил праздник, указаны неправильно, кроме того, Иванов был не почетным гостем, а таким же участником праздника, как и все остальные.

²⁵ В 1843 г. на празднике в Черваре присутствовали архитектор А.И. Резанов и художник В.И. Штернберг, а в 1844 г. – скульптор Н.А. Рамазанов, наряженный сатиром. Штернберг участвовал в «немецком карнавале» и в 1842 и 1844 гг. О празднике см. подробнее: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. С. 47-49.

²⁶ См. в наст. изд.: *Янушкевич А.С.* Рецептивные модели римского карнавала в русском травелогe 1820-1840-х гг.

Никогда не забывал Гоголь, при разговоре о римских женщинах или даже при встрече с замечательной женской фигурой, каких много в этой стране, сказать: – а если бы посмотреть на нее в одном только одеянии целомудрия, так скажешь: женщина эта с неба сошла. – Не нужно, полагаю, толковать, что поводом ко всем словам такого рода было одно артистическое чувство его: жизнь он вел всегда целомудренную, близкую даже к суровости и, если исключить маленькие гастрономические прихоти, более исполненной лишений, чем довольства²⁷.

Родные Иванова были весьма обеспокоены тем, что он, как и другие художники, может влюбиться в итальянку. Около 1833 г. младшая сестра Мария умоляла его в письме:

Не следуй примеру Лапченко, итальянки вскружили голову ему своими прелестями. Бог наказал его, лишив зрения²⁸.

Во время путешествия по Северной и Центральной Италии в 1834 г. Иванов вел путевые заметки, в которых подробно описывал особенности внешности женщин разных городов, в которых он бывал, и их наряды (*АИИ*, 67, 69, 76). И только увещания Лапченко помогли ему устоять перед очарованием итальянок:

В Фоссомброне я чуть было не соблазнился: прислужницы трактира весьма имели правильное расположение лиц и стана; но заповедь моего друга Лапченки победила родившуюся страсть. <...> Ужин наш оживила девица национальной красоты – она пела и играла на гитаре. Я был в восхищении от ее зорких взглядов и прекрасных зубов, показывающихся из полупотверстых уст, прекрасно сотворенных. Но я опять под заповедью друга – я не домогался поцелуев (*АИИ*, 58–59).

В цитированном выше письме к сестре Екатерине, написанном в 1840 г., Иванов признается:

Меня занимали дочери хозяина. Я не знаю до сих пор, которую из них предпочесть: Бенедетту ли Анунциате или Анунциату Бенедетте... (*АИИ*, 130).

Иванов, как, впрочем, и Гоголь, принимал деятельное участие в жизни своих друзей-художников (вспомним историю любви Ф. Моллера к его натурщице Амалии Лаваньини, имевшую трагический финал), он был знаком со многими римскими натурщицами и, кстати, как отметил М. Алпатов, одним из первых русских художников стал изображать

²⁷ Цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. С. 297-298.

²⁸ *Алпатов М.* Александр Иванов. Т. 1. С. 76.

обнаженное женское тело: «Вместе с Ф. Бруни и К. Брюлловым Иванов был одним из первых русских живописцев, который мотив обнаженной женской фигуры сделал предметом искусства»²⁹.

На закате дней Иванов нередко сожалел о том, что пожертвовал искусству личной жизнью и семьей. В 1848 г. он писал Ф.В. Чижову:

Не думайте, что я стал нападать на вас за вашу привязанность к женщине. Это правда, я до сих пор это чувство прятал и от себя, и от других, видя в нем страшное препятствие для занятий, но теперь, теперь, – ну об этом уже в следующем письме... (ААИ, 251).

Однако продолжения не последовало. В феврале 1858 г. он признался И.М. Сеченову в том, что не может себе представить римский карнавал без красавиц: «Впрочем, карнавал не может быть и для меня без молодых девиц» (ААИ, 294).

Эти стороны характера ничуть не умаляют величия Иванова, совершившего настоящий подвиг и претерпевшего лишения и муки ради того, чтобы создать свою великую картину. Но если учесть все вышесказанное, образ великого мастера приобретет новые краски, в него вернется радость жизни, в которой не было недостатка в первые римские годы и которая никак не вяжется с односторонним, «агиографическим» прочтением его биографии.

Гоголя и Иванова связывало множество нитей – в искусстве, в духовной и в повседневной жизни. Не последнюю роль сыграла их общая любовь к Риму, счастье и радость, которые этот город подарил им, скрасив суровое и не всегда безоблачное существование. Эту радость Гоголь не забудет до конца своих дней: в письме к Иванову, написанному в марте 1851 г., он просит рассказать

<...> хоть что-нибудь о вашем житье-бытье, не о том, которое проходит взаперти, в студии, но о движемся на улице, в прекрасных окрестностях Рима, под благодатным воздухом и небом! Где вы обедаете, куда ходите, на что смотрите, о чем говорите? В иной раз много бы дал за то, чтобы побеседовать вновь так же радушно, как беседовали мы некогда у Фалькона (XIV, 226).

Как и в случае с Гоголем, изучение того, как римская художественная среда повлияла на Иванова, может пролить новый свет на его жизнь и творчество. На этом пути нас ждет немало интересных открытий.

(Перевод А. Ямпольской)

²⁹ Аллатов М. Александр Иванов. Т. 1. С. 168.

Т.Л. Владимирова

Томский политехнический университет (Россия)

ОБРАЗ «РОДИНЫ ДУШИ» В ПИСЬМАХ Н.В. ГОГОЛЯ ИЗ РИМА

Украина, Россия, Италия – с этими странами связана жизнь Н.В. Гоголя. Они становились родиной писателя на определенное время. Родившись на Украине, Гоголь стал писателем в России. В Италии писатель провел шесть лет, там он обрел свою вторую родину, где возродились его творческие силы, произошел нравственный переворот.

Гоголь в своей жизни познал «весь спектр значений и мотивов, связанных с романтическим странствием: бегство, изгнаннычество, одиночество, скитальчество, паломничество, вольное странствие, странствие безотчетное и целенаправленное, избранничество, утрата и обретение родины, очарование “далекой, далекой дороги”, в которой рождается столько “чудных замыслов” и “поэтических грёз”»¹.

Жизнь Гоголя – постоянное путешествие, бесконечные переезды из одного места в другое: Васильевка – Нежин – Петербург – Любек – Москва – Германия – Швейцария – Франция – Италия – Иерусалим – Оптина пустынь. Путешествие длиною в жизнь. Гоголь многократно от мечал в своих письмах, что не может без дороги, движения. В письме к матери в 1829 г. (после критики «Ганца Кюхельгартена») двадцатилетний Гоголь сообщает о своем желании покинуть Петербург, который не оправдал его надежды на поэтическое будущее, и поехать за границу:

Я увидел, что мне нужно бежать от самого себя, если я хотел сохранить жизнь, водворить хотя тень покоя в истерзанную душу <...>. Этот перелом для меня необходим <...> Нет, мне нужно переделать себя, переродиться, оживиться новою жизнью, расцвести силою души в вечном труде и деятельности, и если я не могу быть счастлив <...> всю жизнь посвящу для счастья и блага себе подобных (X, 148–149).

Как видно из этого юношеского письма, дорога (в широком символическом смысле – путь) в сознании Гоголя окружена идеями движения, развития, обновления. С дорогой будет связана вся дальнейшая жизнь

¹ *Карташова И.В.* Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий // Гоголь и Италия: Материалы Междунар. конф. «Николай Гоголь: между Италией и Россией», Рим, 30 сентября – 1 октября 2002 г. М., 2004. С. 237.

писателя, именно она спасала его всякий раз от душевного кризиса и способствовала выздоровлению – «<...> дорога и путешествие: они одни, как я уже говорил, восстанавливают меня» (XI, 330), это «мое единственное лекарство» (XI, 315). В тяжелые моменты у писателя всегда возникала одна и та же мысль: «<...> мне бы дорога теперь, да дорога, в дождь, слякоть, через леса, через степи, на край света» (Там же), «лето <...> мне непременно нужно провести в дороге» (XI, 323), «я сильно надеюсь на дорогу» (XI, 332).

В своих письмах Гоголь неоднократно отмечал, что все его путешествия практически всегда продиктованы божественным провидением, связаны с выполнением определенной миссии:

Он [Бог] указал мне путь в землю чуждую, чтобы там воспитал свои страсти в тишине, в уединении, в шуме вечного труда и деятельности, чтобы я сам по скольким ступеням поднялся на высшую, откуда бы был в состоянии расевать благо и работать на пользу мира (X, 146);

<...> в умилении я признал невидимую десницу, пекущуюся о мне, и благословил так дивно назначаемый путь мне (X, 148),

<...> нынешнее мое удаление из отечества, оно послано свыше <...> это великий перелом, великая эпоха моей жизни (XI, 49).

Писатель неоднократно высказывает мысль о свершении «великих дел»:

<...> создание чудное творится и совершается в душе моей <...> Здесь явно видна мне святая воля бога: подобное внушение не происходит от человека; никогда не выдумать ему такого сюжета! (XI, 330),

<...> труд мой велик, мой подвиг спасителен. Я умер теперь для всего мелочного... (XI, 332),

<...> все было дивно и мудро расположено высшею волею: и мой приезд в Москву, и мое нынешнее путешествие в Рим – все было благо (XI, 331).

Маршрут следования Гоголя в 1836 г.: Германия – Швейцария – Франция – Италия. Писатель совершает путешествие, ставшее традиционным для той эпохи. Проехав практически через всю Европу, посетив многочисленные города, Гоголь останавливается в Риме. Италия, а точнее Рим, станет второй родиной писателя. Метод сравнительной дескрипции в анализе эпистолярного наследия позволяет увидеть, что Рим является воплощением идеального пространства для Гоголя.

Швейцария поразила писателя своей живописностью: «все виды да виды», от которых «наконец становится тошно» (XI, 61). Швейцарская архитектура – «готическая с углообразными сводами, летящими в небо остроконечными шпицами, величавая, вдыхающая беспредельные мысли» (XI, 105), природа – «сумрачная», действующая «на мысль и прочие пустяки», а итальянская – «на чувство» (XI, 105). Швейцарские

города «мало для меня были занимательны. Ни Базель, ни Берн, ни Лозанна не поразили» (XI, 63). Женева – город «велик и хорош», в нем можно провести «время веселее нежели в других окружающих местах», однако климат «не понравился Гоголю – «ветры здесь грознее петербургских. Совершенный Тобольск» (XI, 63), «слишком ощутительна сырость в воздухе» (XI, 67).

Следующей европейской столицей, которую посетил Гоголь, был Париж, на первый взгляд оказавшийся «не так дурен» (XI, 74). Однако писатель приходит к выводу, что Париж «хорош для того, кто именно едет для Парижа, чтобы погрузиться во всю жизнь его» (XI, 81). «К удобствам здешним приглядишься <...> их более, нежели сколько нужно», «люди легки», «нет того, что бы могло привязать к нему мою жизнь» (Там же).

Характерной чертой Франции является «противоположная смиренной художнической» активная политическая жизнь, от которой Гоголь всегда находился в стороне:

Здесь все политика, в каждом переулке и переулочке библиотека с журналами. Остановишься на улице чистить сапоги, тебе суют в руки журнал, в нужнике дают журнал (Там же).

В Париже «природы, в которой всегда находишь ресурс и утешение, когда все приестся, – нет» (Там же).

В письмах возникает образ «пустынно-многолюдного» города:

Одиночество в этом *пустынно-многолюдном* Париже и притом еще в это время года, время томительных жаров, которые везде томительны, кроме Италии (XI, 234; курсив мой. – Т.В.).

Особое неприятие у Гоголя вызывала Германия – «подлая», «гадкая», «запачканная и закопченная табачищем...» (XI, 229). Более того, писатель не церемонится в выражениях, характеризуя эту страну как «самую неблаговонную отрыжку гадчайшего табаку и мерзейшего пива» (XI, 229). В этой характеристике отчетливо проявляется «речевая культура» Гоголя с ее «риторичностью» и «вульгарностью», допускающая «порою заведомые нарушения общепринятых правил (когда пишущий желает загнуть что-то сногшибательное, прекрасно сознавая притом, что здесь, как подобает в письменной речи, он опять-таки перебарщивает, уснащая тугую цидулу каким-нибудь отборным словом)»².

² Терц А. В тени Гоголя. М.: Аграф, 2001. С. 243.

Подводя итог своему европейскому вояжу, Гоголь отмечает, что Европа

<...> поразит с первого раза, когда въедешь в ворота, в первый город <...> Живописные домики <...> синие горы <...> развесистые липы <...> плещ, устилающий вместе с виноградом стены и ограды <...> все это хорошо, и нравится, и ново, потому что все пространство Руси нашей не имеет этого, но после как увидишь далее то же да то же, привыкнешь и позабудешь, что это хорошо (XI, 62).

В Италии Гоголь посетил несколько городов – Геную, Флоренцию, Венецию, Неаполь, Турин, Милан, однако только к Риму писатель испытывал особую любовь. Северные города, с точки зрения Гоголя, не имеют особой «итальянской» специфики – это «переход от Италии к Швейцарии»: Турин – «столица короля Сардинского», которая «не уступает в великолепии прочим», «славится правильностью своих улиц, опрятностью, регулярностью и чистотою домов», природа не имеет «чисто италийского характера»: вместо римских кипарисов «тополи», вместо «кактусов, маслиничных деревьев, миндальных и лимонных чаще попадаетея более обыкновенных деревьев» (XI, 104). Милан «велик, может быть, больше всех других в Италии по населенности. Похож несколько на Париж» (XI, 118).

Неаполь более привлек внимание писателя: «вид удивительный», море, «голубое как небо», «лиловые и розовые горы», Везувий – «огромнейший феерверк, который не перестает ни на минуту» (XI, 163). Воздух «чист и тонок», небо «ясно и светло-голубого цвета, но такого яркого, что нельзя найти краски, чтобы нарисовать его» (XI, 164), в нем есть «хрустальность, воздушность» (XI, 167). Впрочем, в описании неаполитанского неба появляются те же негативные ноты: «Я думал его [небо] найти темным, по крайней мере не светлее римского, но римское против него кажется синим» (XI, 167). Гоголь признается, что Рим «лучше», «жизнь в Риме нравится лучше», чем в Неаполе (XI, 164). Неаполь «не тот, каким я думал найти его» (XI, 167). «Прелестная» природа южного города отличается от римской, привычной для Гоголя: «сосен этих нет, кипарисов тоже», здесь растут «низенькие деревья»: «виноград», «уродливые мелкие тополи», «фиги», «зелень, белая от пыли» (XI, 167), «здесь душно, пыльно, нечисто» (XI, 164). Даже народ здесь совсем другой: «Итальянцев здесь нельзя узнать; нужно прибегать к палке, – хуже, чем у нас на Руси» (XI, 167). «Мне все кажется, как будто я не в Италии» (XI, 167), – подводит Гоголь итог своего пребывания в Неаполе.

Таким образом, на пути к Риму определяются гоголевские особенности восприятия и описания городского пространства, отраженные в письмах писателя.

Из Италии Гоголь много и охотно пишет. Его адресаты многочисленны: мать и сестры, А.С. Данилевский, В.А. Жуковский, П.А. Плетнев, М.П. Погодин, Н.Я. Прокопович, П.А. Вяземский, мать и дочь Бабабины, С.Т. Аксаков, Н.М. Языков, М.С. Щепкин и др. Письма 1836–1841 гг. полны впечатлений, переживаемых по поводу пребывания в Риме.

Письма Гоголя из Италии содержат как богатый фактический материал об Италии, Риме, итальянской культуре, так и размышления об искусстве, истории, религии. Писатель подробно описывает окрестности Рима, его достопримечательности, праздники, гулянья, римский карнавал. В последнее время становится популярным «понятие “ментальных карт”, или “воображаемой географии”»; <...> всякое изображение путешественником чужой страны есть не что иное, как конструкция, плод тенденциозной концептуализации, зависящей от множества факторов: личных убеждений пишущего, идеологической моды, исторической ситуации...»³. В восприятии Рима Гоголь конструировал свою модель идеального пространства. Этот вывод можно сделать на основе прочитанных писем, в которых Рим осознается как «родина души».

Феномен Рима как города определяет его материально-культурная сфера: церкви, живописные «исполины-развалины», покрытые «плющом и цветами» (XI, 252); «картинные галереи, наполненные произведениями лучших мастеров» (XI, 138), «арки Колисея» (XI, 141), Академия художеств, виллы, гроты. Своеобразие Рима выявляется через сравнение с другими городами: Парижем, в котором много «отелей и магазинов» (XI, 194), Неаполем – «кафе римские, магазины великолепны против неаполитанских», «Рим кажется Парижем против Неаполя, кажется щеголем» (XI, 167).

Доминантой римского пространства становятся церкви: «ни в каком городе в мире нет столько церквей», внутри они «так украшены, как не бывает ни в одном дворце» (XI, 138). До приезда в Рим в статье «Арабесок» «Об архитектуре нынешнего времени» (1831 г.) Гоголь описывает место купола в городском пейзаже: купол – это «лучшее, прелестнейшее творение вкуса», «сладострастный», «воздушно-выпуклый», «прекрасный, огромный, легко-выпуклый», «ничто не может так сладострастно, так пленительно украсить массу домов, как такой купол» (VIII, 59–60). Римский ландшафт представлен многочисленными ку-

³ Мильчина В.А. Жермена де Сталь и ее «философическая география» // Сталь Ж. де. Десять лет в изгнании. М., 2003. С. 22.

полами церквей. Собор Святого Петра является маркирующей город точкой: «беспредельный Петр», который «все казалось пуст, как ни много в нем было народу», «в длину около полверсты» (XI, 96), его купол «бессмертный» (XI, 317), «вечный», «величественно круглящийся в воздухе» (XI, 141).

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь обозначил свой идеал городского архитектурного пространства:

Город нужно строить таким образом, чтобы каждая часть пейзажа, каждая отдельно взятая масса домов представляла живой пейзаж. Нужно толпе домов придать игру, чтобы она, если можно так выразиться, заиграла резкостями, чтобы она вдруг врезалась в память и преследовала бы воображение (VIII, 72).

Этим «условиям» соответствуют особенности планировки, характер застройки, дома, улицы Рима: «великолепные дворцы» (XI, 176), «в новый дом вделана часть развалины, кусок стены, или колонна, или рельеф» (XI, 90); двери «дряхлые» (XI, 95); стены «совсем темные», «иногда возле нового дома стоит такой, которому тысяча лет», «колонна, которая еще была сделана при римском императоре Августе, вся почерневшая от времени»⁴ (XI, 137); в Риме «нечистые улицы» (XI, 141); дома «почерневшие», «запачканные», «неровные между собою» (XI, 176). Здесь «нет отелей и магазинов, таких как в Париже» (XI, 194). Римские фонтаны являются неотъемлемой частью городского пейзажа: «<...> покрытые мхом безносые тритоны, как обычно, извергают все время вверх воду» (XI, 130).

В письмах Гоголя Рим представлен как город, в котором история и современность слились в единое целое. Старое и новое, историческое и современное существуют неразделимо. Рим является своеобразной иллюстрацией многовековой истории человечества: среди материальных свидетельств истории (Колизей, Форум, Пантеон, собор Святого Петра и др.) человек ощущает себя частью целого, мировой истории. В письмах Гоголя часто возникает идея вечного – «вечных древностей», «вечного города». Рим осознается Гоголем как город, органично соединяющий в себе эпохи, религии, культуры:

<...> Ему 2588-й год <...> на одной половине его дышит век языческий, на другой христианский, и тот и другой – огромнейшие две мысли в мире (XI, 144).

⁴ Эту же особенность внешнего облика Рима отмечает С.П. Шевырев в «Отрывках из писем русского путешественника по Италии»: «Нередко стену новейшего дома поддерживает древняя колонна или памятник; нередко между домов возвышается старинная гробница или часть прежней стены, увитая плющом и травой» (Московский вестник. 1830. Ч. 2, № 5. С. 84).

Тема вечности соотносится с темой смерти и бессмертия. В одном из писем Гоголь высказывает мысль, что «нет лучшей участи, как умереть в Риме» (XI, 114), заявляя тем самым о своем желании приобщиться к вечности и бессмертию. По справедливому замечанию А.А. Кара-Мурзы, Рим «<...> тем и велик, что в нем оказывается возможным и органичным диалог сразу нескольких эпох и культур, каждая из которых по-своему взывает к Вечности и претендует на Вечность. А потому – вечен сам римский межкультурный диалог о Вечности»⁵.

Архитектура – тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе (VIII, 73).

В Вечном городе время запечатлено в пространстве. В римской архитектуре отражены разные культурные периоды: язычество, принятие христианства, эпоха Возрождения. В римской панораме представляют единое целое капитолийские здания с коньями и статуями, Пантеон, Коллизей, собор Святого Петра и примыкающая к нему площадь, многочисленные купола и колокольни церквей.

Большое внимание в письмах уделяется описанию римской природы. Так, например, небо представлено как воплощение абсолютного верха, символ величия и непостижимости – «Что за небо!» (XI, 121); «о боже, как прекрасно небо!», «оно ясно, ясно – как глаза» (XI, 129). Особое внимание уделяется цветовой гамме римского неба: «в небе и облаках виден какой-то серебряный блеск» (XI, 93); оно то «безоблачное» (XI, 129); «то все серебряное, одетое в какое-то атласное сверкание, то синее» (XI, 141). Солнце и звезды своим светом заполняют пространство города настолько, что Рим без солнца кажется «ослепшей красавицей» (XI, 135).

«В городе дерево – драгоценность» (VIII, 68), поэтому деревья, «вечно зеленеющие» (XI, 90), куполовидные сосны, кипарисы, как «зеленые обелиски» (XI, 141), «темные, как воронье крыло» (XI, 144), являются неотъемлемой частью римского пейзажа, как и «голубые, матовые, как бирюза, горы Фраскати и Албанские, и Тиволи» (XI, 144).

Особое внимание в письмах Гоголь уделяет описанию воздуха, которое в данном случае совпадает с мифологической трактовкой воздуха как одухотворяющего, животворящего начала: «что за воздух!» (XI, 121), «божественный» (XI, 113), «благословенный» (XI, 118), «благодетельный» (XI, 119), «целительный» (XI, 129), «чистый» (XI, 141), «прозрачный» (XI, 245), «чудный, светлый» (XI, 323), «вливает в нервы такое

⁵ Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Риме. М.: Независимая газета, 2001. С. 17.

освежительное здоровье» (XI, 113), «действует спасительно» (XI, 119). Гоголь «пьет» чудесный римский воздух, который «нежнее *писа-помилански*» (XI, 129), «до боли в горле» (XI, 129): «пью не напьюсь, гляжу не нагложусь»⁶ (XI, 121).

С воздухом связана «носологическая» тема, характерная для творчества Гоголя. Писатель восклицает: «Что за воздух! Кажется, как потянешь носом, то по крайней мере 700 ангелов влетают в носовые ноздри», он пишет о своем «неистовом желании»

<...> превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше – ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны (XI, 144).

Римский воздух помогает «освежиться и возобновить свои силы» (XI, 92). И действительно, он оказывал благотворное влияние на Гоголя и его творчество. Как отмечает Е.Г. Падерина, воздух в письмах писателя «оказывается естественно-природным воплощением того фигурального значения, которым мы обозначаем некий грунт художественности, являющийся основой для воссоздания реальности и залогом итоговой целостности художественного образа. Словом, воздух Рима стал для Гоголя тем, что отличает действительное искусство от блестящего и изощренного ремесла»⁷.

В письмах возникает оппозиция Петербург – Рим. Противопоставление природы двух городов образует более сложную, бытийную, оппозицию: Север – Юг. В одном из писем возникает ассоциативный ряд: Россия – сон – небытие. «Какое странное мое существование в России! какой тяжелый сон! о, когда б скорее проснуться!» (XI, 268). Оппозиция Север – Юг, характерная для эпохи романтизма, по мнению Ю.М. Лотмана, является трансформацией противопоставления «небытие – бытие». Север – «сон», «постепенное замирание», Юг – это «жизнь», «движение», «интенсивность бытия», «родина»⁸.

Подобное противопоставление присутствует и в письмах Гоголя. В Петербурге «холодно и для тела и для души» (XI, 211), у жителей «душа

⁶ Е.А. Баратынский в одном из своих писем из Неаполя сообщает: «<...> упиваюсь животворительным воздухом» (*Баратынский Е.А. Сочинения*. М., 1869. С. 455).

⁷ Падерина Е.Г. Рим как роман (по письмам Гоголя второй половины 30-х – начала 40-х гг.) // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя / Под ред. Ю.В. Манна. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 225-226.

⁸ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллин, 1990. С. 125.

холодна» (XI, 129). В Риме Гоголь мечтает «вновь проснуться» «светлым, с оживленной душой» (XI, 270): «убитая душа моя воскреснет вновь, как воскресла прошлую зиму и весну» (XI, 271), «я почувствую вновь свежесть и силы» (XI, 272), «измученная душа моя найдет успокоение» (XI, 274). Только здесь «тревоги не властны и не касаются души», «страдания, горе, утраты и собственное бессилие может позабыться» (XI, 217). В Риме «спокойствие», о котором

<...> снились сны на севере во время поэтических грез, где в замену того бурного, сияющего вырваться из груди фонтана поэзии, который он носил в себе на севере и который иссох, он увидел поэзию не в себе, а вокруг себя, в небесах, солнце, в прозрачном воздухе и во всем тихую, несущую забвение мукам (XI, 245).

В описании римской природы подчеркивается идея вечной жизни, времена года не имеют принципиальных различий между собой: весна почти не заметна, потому что деревья «все почти вечно зеленеющие, не роняющие во время зимы листьев» (XI, 90); «лето не лето, весна не весна, но лучше и весны и лета, какие бывают в других углах мира» (XI, 121); весна «удивительная» (XI, 144), май «чудный, прекрасный» (XI, 225); дождь «прекрасный, проливной, летний, роскошный» (XI, 147), зима, «которая не существует в Италии» (XI, 113), «чудная» (XI, 129), «прекрасная, удивительная, лучше во сто раз петербургского лета» (XI, 141).

Особенности римского ландшафта позволяют выявить своеобразие города, его неповторимость:

Это город и деревня вместе. Обширнейший город – и, при всем том, в две минуты вы уже можете очутиться за городом (XI, 115);

<...> божественная, райская пустыня посреди города (XI, 144);

<...> прекрасный рай, вознесшийся на семи холмах, со всеми его чудесами, исполинами-развалинами и теми соснами куполообразными, теми кипарисами (XI, 252);

<...> города в окружности Рима с виллами прекрасны. Виллами называются дачи, загородные дворцы, которых здесь очень много, и почти все великолепны. Виды прекрасны (XI, 103):

<...> развалины все так же прекрасны, увиты плющом (XI, 103).

В письмах Гоголя возникает ряд устойчивых метафор: «Рим – бездонное море» (XI, 100), «Италия – небо» (XI, 105), которые актуализируют мотив бесконечности:

<...> это такое бездонное море, что не знаешь, откуда, с которого конца начать и о чем говорить. Я живу скоро три месяца, всякой день смотрю что-нибудь новое, и все еще бездна остается смотреть (XI, 100);

<...> кто был в Италии, тот скажи «прошай» другим землям. Кто был на небе, тот не захочет на землю. Мне кажется, уже душа не в силах будет наслаждаться прекрасным видом какого-нибудь места, – она будет помнить лучшее и уже ничто не в силах из нее выгнать его (XI, 105–106).

Гоголь отмечает существенную особенность Вечного города – постижение Рима, его притягательной силы происходит не сразу:

Она [Италия] менее поразит с первого раза, нежели после. Только всматриваясь более и более, видишь и чувствуешь ее тайную прелесть (XI, 93);

<...> влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу – и уж на всю жизнь (XI, 95).

Эта особенность восприятия Рима отмечена всеми, кому удалось посетить Вечный город⁹. В начале XX в. П.П. Муратов в своей книге «Образы Италии» скажет, что «<...> есть особое чувство Рима», которое «<...> с трудом поддается определению, потому что слагается из повседневных и часто мимолетных впечатлений жизни в Риме...»¹⁰.

Устойчивые метафоры «Рим – роман или эпопея» (XI, 114), «Рим – эпопея» (XI, 115), «Рим – роман» (XI, 156), «Рим – картина старинного автора» (XI, 156) подчеркивают бесконечность процесса постижения, открытия новых смыслов. Интересным представляется соотнесение Рима с книгой¹¹: в одном из писем Гоголь упоминает о П.А. Вяземском, который сравнивает Рим «с большим прекрасным романом или эпопеею» (XI, 114). Гоголь соглашается с ним, утверждая, что «перед Римом все другие города кажутся блестящими драмами, действие которых совершается шумно и быстро в глазах зрителя» (XI, 115). Для Гоголя важен и сам факт чтения – «я читаю этот роман каждый день с новым и новым наслаждением, и, как в картине старинного автора, я в нем отыскиваю каждый день новое...» (XI, 156), и процесс – «на каждом шагу встречаются новые и новые, вечно неожиданные красоты» (XI, 114), душа «приведена в такое спокойствие, в такое продолжительное наслаждение» (XI, 115). Процесс чтения для писателя безграничен во времени и пространстве: «я читаю ее, читаю... и до сих пор не могу добраться до конца; чтение мое бесконечно» (XI, 115).

Сравнение Вяземского, подхваченное и оформленное Гоголем в развернутую метафору, ведет свое начало от сложившейся в истории

⁹ См.: Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Риме. М.: Независимая газета, 2001.

¹⁰ Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. С. 210.

¹¹ К.Н. Батюшков в одном из своих писем из Рима также сравнивает его с книгой: «Рим – книга, кто прочитает ее? Рим похож на сии иероглифы, которыми исписаны его обелиски: можно угадать нечто, всего не прочитаешь» (*Батюшков К.Н. Сочинения* : В 3 т. Т. 3: Письма. СПб., 1886. С. 539).

культуры «традиции уподобления книге (включая конкретный литературный жанр и род) определенных явлений действительности, часто – человека и человеческой жизни»¹². Именно с этой точки зрения Гоголь в письме Н.Я. Прокоповичу из Парижа в начале 1837 г. разъясняет свое представление о романе, говоря о своих петербургских знакомых:

Не дурно также бы упомянуть несколько и об их частной жизни, о новых подвигах их на пользу отечества, а также и на собственную пользу, которая без сомнения, ни в каком случае не забывается <...> все это родственники, которые будут интересовать нас в продолжение всей нашей жизни. Второстепенные лица в этом романе также необходимы... (XI, 85).

Таким образом, гоголевское обозначение жизни как романа предполагает детализацию событий и протяженность во времени – бытийность. Чтение для Гоголя – «протяженность внутренней гармонии, но при этом активный процесс, а не данное или присвоенное на некоторый срок качество»¹³.

Кроме «чтения книги», подразумевающего знакомство с Римом, в письмах возникает описание «разговора с друзьями», за которыми скрываются римские памятники. Этот «разговор» является вариантом «очеловечивания города» (В.Н. Топоров), составляющим важный элемент духовно-культурной сферы. Гоголь, приехав в Рим во второй раз, отправляется «делать визиты всем своим друзьям» (XI, 141). Колизей, собор Святого Петра и другие римские памятники ведут с Гоголем неслышимый разговор:

[Колизей] <...> меня узнал, потому что он, по своему обыкновению, был величественно-мил и на этот раз особенно разговорчив. Я чувствовал, что во мне рождались такие прекрасные чувства. Стало быть, он со мною говорил; <...> все сделались на этот раз гораздо более со мною разговорчивы. В первый раз нашего знакомства они, казалось, были более молчаливы и считали меня за форестьера (XI, 141).

В письме к М.П. Балабиной Гоголь подробно пересказывает свой «разговор» с Колизеем: «он всегда спрашивает:

“Скажите мне, дорогой человечище (он всегда зовет меня так), что делает сейчас моя дама, синьора Мария? <...> Скажите, почему она меня больше не любит?” – и я отвечаю: “Вы слишком стары, синьор Колизей”. А он, услышав эти слова, хмурит брови, его лоб делается гневным и суровым, а его трещины – эти морщины старости – кажутся мне тогда мрачными и угрожающими, так что я испытываю страх и ухожу испуганный (XI, 130).

¹² Падерина Е.Г. Указ. соч. С. 218.

¹³ Там же. С. 224.

«Друзьями» Гоголя и его воспитанницы были также Сан-Пьетро, Монте-Пинчо, которые пребывают «в добром здравии» и «шлют привет», Пьяцца Барберини «нижайше кланяется» (XI, 130).

Субъективная оценка Рима выявляет внутреннее состояние, чувства, переживания, обусловленные окружающим пространством. В гоголевских описаниях Рима выделяются устойчивые предикаты: «всматриваюсь», «вижу», «смотрю», «гляжу», «чувствую», «помню», «читаю» и др. В письмах возникают константные мотивы «родины души» (XI, 141), «приюта» (XI, 255), «святыни» (XI, 343). Италия воспринимается Гоголем как родина души:

<...> душа не в силах будет наслаждаться прекрасным видом какого-нибудь места, – она будет помнить лучшее и уже ничто не в силах из нее выгнать его (XI, 106);

<...> я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это все не то, не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет (XI, 141);

<...> Рим как святыня, как свидетель чудных явлений (XI, 343).

В одном из писем писатель сообщает, что Рим «увлек и околдовал» его (XI, 159). Традиционно эти слова употребляются по отношению к женщине, способной очаровать мужчину. Римские письма дают основание предполагать, что для Гоголя Вечный город ассоциировался с женским началом:

<...> как грустно оставить на один месяц Рим и <...> мою красавицу, мою ненаглядную землю (XI, 229);

<...> как мне грустно покидать на два месяца Рим (XI, 234);

<...> несчастлив тот, кто на два месяца расстался с тобой и счастлив тот, для которого эти два месяца прошли (XI, 255).

Природу Рима Гоголь также описывает через сравнение с женщиной:

Она – итальянская красавица, больше я ни с чем не могу ее сравнить, итальянская пейзажная, смуглая, сверкающая, с черными, большими-большими глазами, в платье алого, нестерпимого для глаз цвета, в белом, как снег, покрывале (XI, 100).

Рита Джулиани справедливо отмечает, что «аллегорией и символом» Рима становится «образ пылкой и огненной южной женщины»¹⁴. Традиционная для русской культуры ассоциативная номинация – Моск-

¹⁴ Джулиани Р. Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // Мир романтизма. Вып. 5 (29). Тверь, 2001. С. 101.

ва-матушка, Петербург-отец – дополняется у Гоголя образом молодой женщины. Топоним «Рим» в итальянском языке женского рода – *la città di Roma, la bella Roma*.

Вечный город в сознании Гоголя – это мировой центр религии, в котором постоянно ощущается незримое присутствие Бога: «<...> целой верстой здесь человек ближе к божеству» (XI, 114), Рим воспринимается как единственное место, где «<...> молятся, в других местах показывают только вид, что молятся» (XI, 140), где «молитва на своем месте, то есть в храме. Молитва же в Париже, Лондоне и Петербурге все равно, что молитва на рынке» (XI, 146). Только здесь можно «наглядеться на монахов и аббатов, которыми, как маком, усеяны улицы» (XI, 96).

Рим осознается как центр католицизма, хотя до принятия христианства он был символом языческой культуры. Символами этих культурных эпох являются Пантеон (языческий храм всех богов) и собор Святого Петра. Именно благодаря Риму началось распространение христианства. Метафора «Рим – храм» подчеркивает значимость религии для Гоголя. Первый раз писатель приехал в Рим в 1837 г., накануне светлого праздника Пасхи. Будучи глубоко религиозным человеком, свое пребывание в Риме он начал с посещения службы в соборе Святого Петра, которую проводил сам папа (XI, 89).

Гоголь часто посещал церкви, в которых ощущается незримое присутствие Рафаэля, точнее – символики, связанной с его мифообразом: в них «дышит священный сумрак», и «солнце, с вышины овального купола, как святой дух, как вдохновение, посещает середину их» (XI, 140). Церкви в Риме «очень богаты»: «внутри все мрамор разных цветов; целые колонны из порфира, из голубого, из желтого камня» (XI, 177). Религия и искусство тесно связаны между собой: многие церкви украшены произведениями великих мастеров: «на каждом шагу и в каждой церкви чудо живописи, старая картина, к подножию которой несут миллионы людей умиленное чувство изумления» (XI, 115).

Устойчивый мотив рая (XI, 159, 245, 252, 270, 272) позволяет говорить о том, что в представлении Гоголя Рим являлся идеальным пространством. В.В. Виноградов отмечает важное свойство любого мотива, заключающееся в том, что он несет в своей структуре информацию о контекстах: «”цитата”, “ссылка” потенциально вмещают в себя всю ту литературно-художественную структуру, откуда она заимствуется или куда она обращена»¹⁵. Рай в христианских представлениях является местом вечного блаженства, где человек всегда с Богом. Образ

¹⁵ Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16-18. С. 153-54.

рая в христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции реализуется в трех направлениях: рай как сад, рай как город и рай как небеса¹⁶. Символика рая в Римском тексте реализуется как через прямые номинации – «наш чудесный Рим, рай» (XI, 159), «вознесшийся на седми холмах» (XI, 252) «обетованный рай» (XI, 270), где «не мучат его невыносимые душевные упреки, где душу его обняло спокойствие» (XI, 245), «где я почувствую вновь свежесть и силы» (XI, 272), так и через традиционные образы голубого неба, вечной весны, вечнозеленых деревьев, солнечного света, живительного воздуха.

Важную роль в римских письмах Гоголя играют размышления об искусстве. Писатель отмечает, что итальянский народ отличается врожденным эстетическим чувством, умением радоваться:

<...> Это первый народ в мире, который одарен до такой степени эстетическим чувством понимать то, что понимается только пылкой природою, на которую холодный, расчетливый, меркантильный европейский ум не набросил своей узды (XI, 142).

Италия – страна искусства, родина великих живописцев – Рафаэля, Микеланджело, Корреджио, Тициана и др.: «вся земля пахнет и дышит художниками и картинами» (XI, 90); «живопись, архитектура – все это удивительно» (XI, 177); «тут огромная, великая часть искусства» (XI, 273).

Рафаэль, один из ключевых мифообразов русской римлианы, является символом Рима. Легенда о Мадонне, постулирующая духовное начало в искусстве, стала символом предопределяемого божественной волей творчества. В Риме духовность присутствует повсюду, ее материальное выражение представлено в многочисленных памятниках и шедеврах:

Тут только узнаешь, что такое искусство. Тут только можно узнать, что такое Рафаэль, которого имя привыкли мы произносить и который для нас, не бывших здесь, существо идеальное и миф высокого искусства (XI, 100).

Гоголь убежден, что только в Риме благоприятная среда для творчества, в противном случае «<...> век художника оканчивается, когда он оставляет раз Италию, и, дохнувши тлетворным дыханием севера, он, как цветок юга, никнет голову» (XI, 231). Только в Италии можно понять, что миф об искусстве может быть реальностью.

В письмах из Рима Гоголь подробно описывает праздники, среди которых важное место занимает знаменитый римский карнавал.

¹⁶ См.: *Мифы народов мира*: Энцикл.: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 363-364.

Многочисленные праздники римлян говорят о жизнерадостности народа, умении веселиться, испытывать радость бытия, несмотря на политическую ситуацию в стране того времени. День основания Рима, распустившиеся цветы, избрание кардинала – все становится поводом для праздника.

Гоголя заинтересовало «торжество по случаю построения Рима», «юбилей рождения», или «именины этого чудного старца, видевшего в стенах своих Ромула» (XI, 143). Этот праздник писатель называет «собранием академическим», в котором все «было очень просто», но «сам предмет был так велик», «все казалось в нем священным» (XI, 144). Цветочный праздник «*fiorata*», проходивший «в 30 верстах от Рима в деревне Дженсано», привлек внимание многих тем, что все улицы были «устланы и вымощены цветами», кажется, что это «ковры разостланы по улице и на этих коврах множество разных изображений, и все это выложено из цветов: гербы, вазы, множество разных узоров и даже, наконец, портрет папы». Как на любом римском празднике было многолюдно: «<...> все улицы, окна, двери – все это было полно народом. По всем этим цветам должна была пройти процессия, начиная от двух церквей, и обойти весь город» (XI, 161).

Гоголь описывает, как жители Рима принимают участие в праздниках, обрядах и ритуалах, связанных с католической религией. Трехдневные празднества по случаю избрания двух кардиналов проходят ярко и ослепительно:

<...> большой фейерверк на Монте Ситогіо, где пушки между прочим составили какой-то музыкальный концерт. Все три дни Рим был иллюминирован так, как теперь не иллюминируют в других городах. Целые пылающие стены домов! Смоляные бочки по всем улицам. Я заглянул в Монте Пинцио – прелесть! <...> смоляных бочек не видно, а только стены в огне. Так что кажется весь город греется у очага (XI, 203).

Карнавал – «удивительное» (XI, 122), «замечательное» (XI, 138) явление, когда Рим «гуляет напропало», «все, что ни есть, все на улице, все в масках», «все мешается вместе», «народ кутит и маскируется», «вольность удивительная» (XI, 122), «шумно, весело» (XI, 198), «все в маскарадном платье», у кого нет костюмов, «тот выворотит тулуп или вымажет рожу сажею» (XI, 122). По улицам ездят «целые деревья и цветники», телеги «в листьях и гирляндах», их колеса «убраны листьями и ветвями», экипажи «все решительно маскированы», на улицах «совершенный снег от бросаемой муки», много конфетти (XI, 122). Последний вечер карнавала – *Moccolletti* (свечи), «везде, во всех окнах, показываются огни» (XI, 139). Наследник (будущий император

Александр II) вместе с Жуковским был в Риме во время карнавала: «Наш его высочество доволен чрезвычайно и, разезжая в блузах вместе с свитой, бросает муку в народ корзинами и мешками и во что ни попало» (XI, 198).

В пространстве идеального места, «родины души», не вписывается реальность, за пределами эпистолярной рефлексии Гоголя остается действительность – политическая, социально-экономическая ситуация в Риме (и Италии) того времени. Италия к началу 30-х гг. XIX в. оставалась отсталой аграрной страной. Во второй половине 30-х – начале 40-х гг. ситуация в Папском государстве, столицей которого был Рим, была крайне напряженной. В 1837 г. в Риме и его пригородах неоднократно случались народные волнения, вызванные безработицей, повышением цен на хлеб, распространением эпидемии холеры¹⁷. Гоголь упоминает об этом в одном из своих писем: «Прошлый год был голод. Итальянцы ленивы. Папа на днях раздавал хлеб народу» (XI, 103)¹⁸.

Таким образом, находясь в Риме, Гоголь «проживает» материал, связанный с осмыслением этого города. В его восприятии Рим – «целостный, внеположенный ему, самодостаточный образ»¹⁹. Для Гоголя Рим – не просто пространственное понятие, место длительного проживания, но и определенная ценностная категория, связанная с этико-философскими и эстетическими размышлениями писателя, его «духовная родина». Вечный город становится универсальным художественным мирообразом для Гоголя. Писатель, родившийся на юге, в Малороссии, действительно воспринимал Рим как свою вторую «южную» родину. В римских письмах Гоголь реализует «пресуществление материальной реальности в духовные ценности»²⁰. Образ Рима соотносится с авторским идеалом, являясь не просто местопребыванием, географическим пространством, но и устойчивым смыслом, культурно-эстетической утопией.

¹⁷ См.: Ковальская М.И. Италия в борьбе за национальную независимость и единство. М.: Наука, 1981. С. 197-200.

¹⁸ Амбивалентный образ Рима и римлян представлен в «Отрывках из путешествия по Италии» А. Глаголева: «Италию по справедливости называют раем Европы; но справедливо также и то, что сей рай населен людьми падшими, – народом, потерявшим подобие своих предков. Доблести римские известны здесь только по слухам; одни пороки второго и третьего века, как наследие заветное, сохранились неизменными. Это римляне уже расслабленные, тонушие в неге, в роскоши и в бедности» (Глаголев А. Итальянцы: Отрывки из путешествия по Италии // Московский вестник. 1827. Ч. 3, № 12. С. 319).

¹⁹ Падерина Е.Г. Указ. соч. С. 222.

²⁰ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. тр. СПб.: «Искусство-СПБ», 2003. С. 7.

Чинция Де Лотто
Веронский университет (Италия)

**МНОГОЯЗЫЧНЫЕ РАЗГОВОРНИКИ ДЛЯ
ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ КАК ОСОБЫЙ ЖАНР МАССОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XIX в.: СИТУАТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ
ЭЛЕМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ**

Тексты так называемых «Занятий итальянским языком» Гоголя были опубликованы и прокомментированы мной в третьем номере римского журнала «*Russica romana*» за 1996 г.; анализу этого своеобразного гоголевского «произведения» я в 2006 г. я посвятила статью в московском сборнике «Поэтика русской литературы»¹. В этих работах я аргументировала соображение о том, что гоголевские занятия следует отнести к первому периоду заграничной жизни писателя, попавшего в Европу с весьма относительным знанием иностранных языков. Его тетради с «Занятиями» отражают начальный этап изучения итальянского языка, когда писатель использовал с этой целью наиболее массовое и распространенное средство – многоязычные разговорники для путешественников. Из них он переписывал тексты на итальянском языке и, компилируя отрывки из диалогов, местами предпринимал попытки самостоятельного сочинения, в разной мере удачные, но все же весьма для нас интересные.

Тем не менее тема не исчерпана: небезынтересно вернуться к этим «Занятиям» для того, чтобы, во-первых, подробнее охарактеризовать сами разговорники, классифицировав их по типам и жанру; во-вторых, более обоснованно развить гипотезу об определенном влиянии этих текстов на поэтику Гоголя.

Многоязычные разговорники XIX в. сегодня непросто разыскать в библиотеках, поскольку они зарегистрированы в разных тематических разделах библиотечных фондов: языкознания, лексики и лексикографии, учебной литературы, разговорников, литературы путешествий и т.д. Уже этот факт говорит о емкости и своеобразии этих изданий,

¹ См.: *Де Лотто Ч.* «Вам могу дать небольшой образец...»: Многоязычные разговорники в «занятиях» и в творчестве Н.В. Гоголя // *Поэтика русской литературы*. М., 2006. С. 168-180.

которые вместе с тем обладают довольно четко обозначенными жанровыми характеристиками.

Появление разговорников в Европе связано с постепенным исчезновением международной функции латинского языка, когда знание чужих идиом стало необходимостью для купцов, ремесленников, паломников. Можно говорить об их распространении начиная с XVI в., но они существовали и раньше, с XIV в., а пика своей популярности достигли в XIX в. Со временем меняются, естественно, и сами разговорники, и цели их использования. Однако основные характеристики этих текстов остаются неизменными. Это касается, прежде всего, их языкового состава: они содержат одновременно лексику, в том числе фразеологизмы, а также короткие фразы и тексты: поговорки, шутки (*facezie*), анекдоты – вообще тексты, в которых норма заменяется примером, а грамматика – применением по аналогии. Дидактическая цель сочетается с практической как в содержании, так и в оформлении, и в формате этих книжек. В одной из них, кстати, использование разговорника рекомендуется для того, чтобы избежать «чужого и, может быть, недружелюбного переводчика» («*interprete estraneo et forse inimico*»)².

В разные времена с разными целями эти книжки брались с собой в путешествия, использовались для консультации, изучались, а иногда просто читались для забавы (особенно этому были привержены «женщины и ремесленники», как гласит тот же древний экземпляр). Само собой, разговорники были как нельзя более далеки от всякой научности и эрудиции; они отражали конкретные потребности путешественников и были связаны с их судьбами; их жизнь была сиюминутной, эфемерной; лишённые корней, после короткого использования они быстро забывались и выбрасывались. В какой-то мере они были предшественниками современных предметов одноразового использования, что тоже позволяет увидеть в них одно из первых явлений «массовой литературы».

Не менее существенный аспект для описания этого жанра – свойственная ему организация речевого материала, которая отвечает специфическому методологическому подходу: назначение разговорников – живое общение, следовательно, центральную роль в них играет диалог. Авторы разговорников являются прагматиками, в какой-то мере их установки предвосхищают современные функциональные методики. Слово для авторов разговорников не обладает самостоятельной ценностью, а живет лишь в ситуационном контексте. Диалоги пишутся исходя из конкретной, обычно очень простой и всегда бытовой си-

² См.: *Milani R. I manuali di conversazione italiano-inglese dal XVI al XIX sec. Verona, 1990-1991. P. 76.*

туации (например, на площади, в трактире, в гостях, в салоне); сама же ситуация развивается и превращается в бытовую сценку посредством лексической и грамматической амплификации. Композиция диалогов часто выстраивается по спирали: беседа не движется вперед, реплики являются лишь поводом для накопления речевого материала и в своем чередовании постоянно возвращаются к мертвой точке, т.е. к изначальной ситуации, в которой и возник диалог. Таким образом, общение является мнимым – точнее, оно исчерпывается обменом слов, выражениями по большей частью тавтологическими, бесконечными вариациями на заданную тему; призванные способствовать настоящему общению между людьми, сами по себе эти диалоги с коммуникативной точки зрения никуда не ведут, поскольку в них нет сюжета, нет действия, нет развития, нет движения.

Как уже говорилось, разговорники достигли апогея своей популярности в XIX в., когда они являясь самым востребованным пособием для активного изучения иностранных языков, отвечали потребностям нарождающегося массового туризма, издавались в большом количестве, перепечатывались во всех европейских странах, предлагали переводы на два или несколько языков, в том числе, хотя и в меньшей степени, на русский.

Изучение «Занятий итальянским языком» Гоголя позволило определить, какие именно учебники он имел в руках: это в первую очередь разговорники мадам де Жанлис³, в то время весьма распространенные и широко используемые другими авторами, а также разговорники Шмита и Адлера-Меснарда⁴. Тетради Гоголя содержат довольно обширную подборку традиционных сюжетов: светский разговор, разговоры об искусстве живописца, о морском путешествии, беседа с книгопродавцем, осмотр города, встреча с другом, обед, времена года, сад, путешествие. Гоголь переписывал длинные отрывки, а то и целые тексты, иногда сокращая их, переставляя реплики и в некоторых случаях делая попытки самостоятельного изложения и сочинения. Например, в канву одного из разговоров мадам де Жанлис (светская беседа) он вплетает несколько эпизодов из других разговоров (о пожаре, о случае воровства), превращая эти материалы в два законченных рассказа, связанных между собой единой нитью светской беседы «о разных новостях». В другом случае исходная ситуация беседы с гидом в процессе осмотра города превращается в занимательный рассказ о распорядке дня путем склеивания

³ [*M-me de Genlis*]. Manuel du voyageur par Madame de Genlis, en six langues, angloise, allemande, françoise, italienne, espagnole et russe. Florence: Moutière, 1829.

⁴ *Smith, Adler-Mesnard, Ronna*. Guide de la conversation français-anglais-allemand-italien, à l'usage des voyageurs et des étudiants. Paris: Hingray, 1840. Очевидно, во второй половине 1830-х гг. Гоголь использовал более раннее издание этого разговорника.

целого ряда других отдельных сюжетов (как говорить с часовщиком, с портным, с прачкою, с сапожником, с парикмахером).

Явные отголоски разговорников звучат во многих гоголевских письмах, особенно заграничного периода. Среди них особое место занимает шуточное послание Балабиной 1836 г., озаглавленное автором «Путешествие из Лозанны в Веве» (XI, 67–71). Как я уже отметила в подробном анализе этого письма⁵, оно является юмористическим рассказом, содержащим блестящий комический диалог, и, по сути дела, представляет собой пародию на популярный в то время жанр «путевого очерка»; пародия строится именно на материале многоязычных разговорников, которыми как раз в те месяцы Гоголь пользовался для своих занятий иностранными языками.

Но жанр разговорников оставил ощутимые следы не только в переписке Гоголя. На самом деле, можно говорить о проникновении некоторых элементов его дискурса в художественную ткань других произведений, и в частности поэмы «Мертвые души». Или, точнее, об освоении типичного дискурса разговорников на почве созвучия, совпадения некоторых его структурных и стилистических черт с особенностями гоголевской манеры ведения диалога в повествовательном жанре.

Обратимся снова к самим разговорникам. В них ситуации и реплики стандартизованы и «герои» лишены индивидуальных черт, а также социальной окраски: топика ситуаций, фразеологии, лексики повторяется и кочует из одного текста в другой. Многие темы разговорников оказывались исключительно близки Гоголю, вплоть до того, что оглавление любого разговорника выглядит как перечень мотивов и эпизодов гоголевской поэмы: речь в них идет, прежде всего, о дороге, о путешествии со всеми неизменными его элементами, такими как *коляска* (описание, выбор, состояние колес и т.д.), *несчастные случаи* на дороге (опрокидывание коляски), *постоялый двор*, *гостиница* (ее описание, описание номера); *багаж*; наконец, *трактир*, *ресторан*: еда, разговоры за обедом; светские беседы и сплетни и т.д.

Тесно связанным с содержательным является и стилистический элемент разговорников. В сущности, они являют собой собрание топических ситуаций, моделей поведения, тематики разговоров – и при этом абстрактность ситуаций, искусственность, утрированная схематизация всех моделей поведения и чувств (либо восхищение и восторг, либо резкое негодование), щепетильность в обращении, бесконечные тавтологические обороты – все это местами рождает ощущение бессмыслицы и гротеска, сопровождаемых неотъемлемым для них комическим эффектом.

⁵ См.: Де Лотто Ч. Указ. соч.

Персонажи разговорников суть речевые маски, говорящие одновременно на нескольких идиолектах и, следовательно, парадоксальным образом лишенные даже языкового признака, – это лица без индивидуальности, без родного языка, без гражданства, приговоренные к бесконечному повторению штампованных реплик, неизбежно кружащихся вокруг одних и тех же мелочных предметов.

Ситуационные контексты чередуются механически, без всякой последовательности; все действия и выражающие их слова оказываются расчлененными, сопоставимыми по принципу, исключающему любое логичное, причинно-следственное отношение. Эти предельно обобщенные, безличные персонажи, помещенные в нейтральную обстановку, действуют и общаются в абстрактном безместном пространстве – в «не-местах» (*non-lieux*), если использовать известную формулу французского социолога и антрополога Марка Оже, который определяет его анонимные пространства, зародившиеся в современном мире и населенные толпами одиноких, идентичных индивидов (аэропорты, вокзалы, автострасы, универсальные магазины и международные отели), противопоставляя их «антропологическому месту», с которым связана сеть экзистенциальных отношений индивидуальная личность⁶.

Формула Оже дает возможность определить разговорник как особый жанр массовой литературы, где прилагательное «массовая» характеризует факт их широчайшего распространения, типологию их использования, но в еще большей степени – их внутренние, сущностные, синкретически-стилистические особенности. Именно по принципу оппозиции «не-место» – «антропологическое место» можно сопоставить жанры травелога и разговорника. Травелог – по самой своей природе – так или иначе рождается на почве встречи или столкновения двух антропологических мест. Из этого возникают разного рода динамические явления. Как пишет Александр Эткинд, «<...> каждый травелог находит свой, всегда неустойчивый и рискованный, баланс между двумя силами: диссимилиативные тропы вызывают у читателя недоверие, ассимилятивные тропы вызывают скуку»; в разной степени, но неизменно в травелог всегда работает «критический потенциал свежей точки зрения»⁷. Разговорник можно определить от обратного, и именно в этом заключается своеобразие его жанра, его массовый характер. В нем отсутствует критический материал, свежая точка зрения – в нем вообще нет точки зрения и, следовательно, он лишен того потенциала, той игры разнородных сил и реакций, которые присущи травелогу.

⁶ См.: *Marc Augé. Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.* Paris, 1992.

⁷ Эткинд А. Толкование путешествий. М., 2001. С. 8.

Но жанр разговорника, в эстетическом плане, наделен другой энергией – энергией бессмыслицы, нонсенса, легко переходящего в абсурд. Даже сами авторы разговорников, или по крайней мере наиболее иронично настроенные из них, должны были ее чувствовать. Например, некий Джон Элиот, протестант, написал еще в 1593 г. пародию на разговорники – сборник бурлескных диалогов, в которых осмеиваются серьезные учебники, написанные в основном живущими в Англии французами католического вероисповедания⁸.

Ближе к нашему времени Эжен Ионеско признался, что к написанию первой пьесы, «Лысая певица» («La cantatrice chauve», 1950), его побудили именно учебники английского языка. Ионеско шутливо вспоминает: «Я добросовестно переписывал фразы, взятые из моего руководства. Внимательно перечитывая их, я познавал не английский язык, а изумительные истины: что в неделе 7 дней, например. Это то, что я знал и раньше. Или: “Пол внизу, потолок вверх”, что я тоже знал, но, вероятно, никогда не думал об этом серьезно или, возможно, забыл, но это казалось мне столь же бесспорным, как и остальное, и столь же верным... <...> Учебник для изучения английского языка (или русского или португальского), составленный из готовых выражений, из самых истертых клише, тем самым открывал мне автоматизмы языка, поведения людей: тут говорят, чтобы ничего не сказать (*le parler pour ne rien dire*), говорят потому, что нечего сказать от себя (*le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel*): это полное отсутствие внутренней жизни, авто-матизм быта (*la mécanique du quotidien*), человек, погруженный в свою социальную среду и уже не отличающийся от нее»⁹.

С Гоголем, должно быть, произошло нечто подобное. Его взгляд – отстраненный и вместе с тем крайне обостренный, до предела чувствительный ко всем проявлениям абсурдности, пустоты, механичности и, в конечном итоге, мертвенности усредненного (массового) человеческого существования – безусловно, улавливал заключенный в этих текстах эстетический, художественный потенциал. Сам факт их пародирования в письме Балабиной свидетельствует, что писатель чувствовал возможность использования такого как бы специально созданного для манипуляции материала – этих марионеток и их причудливого мира, этой механической имитации жизни, в которой так уютно помещался низший слой его собственной иерархии реальности.

⁸ *Eliot J.* Eliot's Fruites. См. *Vida M.* L'italiano e il tedesco in Europa. Manuali di conversazione dal XV al XIX sec. Verona, 1988-1990.

⁹ *Ionesco E.* La cantatrice chauve. A cura di M. José Hoyet. Roma, 1989. P. 56-57.

Гоголь работал с разговорниками для того, чтобы изучить итальянский язык. Но перед ним был и русский текст диалогов, и он его читал, находясь за границей. При этом создавался очень сильный – двойной – фильтр: тот эффект отдаления, который по другим причинам работает и у Ионеско (или же, скажем, у Аготы Кристоф, французскоязычной писательницы, эмигрировавшей из Венгрии в Швейцарию). Именно об этом эффекте расстояния пишет Жан-Поль Сартр по поводу Ионеско: «Рожденный вне Франции, Ионеско рассматривает наш язык как будто на расстоянии. Он обнажает в нем общие места, рутину. Если исходить из “Лысой певички”, то возникает очень острое представление об абсурдности языка: настолько острое, что разговаривать больше не хочется. Его персонажи не разговаривают, а имитируют механизм жаргона в гротескном клише. Ионеско “изнутри” опустошает французский язык, оставляя только восклицания, междометия, проклятия. Его театр – это мечта о языке»¹⁰.

Должно быть, процесс ассимиляции, растворения материала, обнаруженного в разговорниках, происходит у Гоголя путем активизации энергии, вытекающей из бессмыслицы, из нонсенса. Ведь именно такое ощущение возникает при чтении диалогов из разговорников, если вслушаться в них, отвлекшись от практической цели. Сущие банальности объявляются категорически, причем спрягаются и склоняются на все лады; в текстах нет, да и не может быть, ни тени критического подхода к действительности, ни сомнения, ни любого другого человеческого чувства, никакой человеческой реакции, кроме самых элементарных и, так сказать, однозначных, монохромных. Комический эффект рождается именно из монолитности, из тупой уверенности, из неведения, с которыми безликие персонажи – олицетворения посредственности – излагают свою энциклопедию житейских знаний; он рождается из той «легкости в мыслях необыкновенной», которая их одухотворяет. Как и в «Ревизоре», комизм здесь возникает из отсутствия чувства юмора у самих персонажей.

Но энергия бессмыслицы, как известно, может вызвать и другую смысловую динамику. В бессмыслице буквальное прочтение слов, выражений, образов (думается, это и есть то «открытие изумительных истин», о котором говорил Ионеско) соседствует со смысловым вакуумом. Создаются условия для возможных семантических движений. Как пишет Делез, нонсенс сам по себе не наделен смыслом, но наделен

¹⁰ Цит. по: *Бартов* Аркадий. Эжен Ионеско – отец абсурдизма [Интернет-ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/64/ba6.html>

чем-то бóльшим: креативным смыслопорождающим потенциалом, способностью «дарования смысла»¹¹.

Другими словами, возвращаясь к Гоголю: в разговорниках он нашел огромный запас сырья – готового, мертвого материала, который он оживил силой своего слова.

Я думаю, не стоит приводить большое количество примеров. Достаточно будет коснуться одного мотива, который с наибольшей очевидностью усваивается поэтикой Гоголя, – это мотив пути-дороги, являющийся в разговорниках центральным; причем это путь, который не имеет ни направления, ни цели, ни начала, ни конца; дорога никуда не ведет – это самоцельное путешествие, одновременно фон и двигатель действий героев, мотивированных исключительно очередным этапом и очередным контекстом.

Если же всмотреться в текст «Мертвых душ», то можно остановиться хотя бы на одной сцене, многократно привлекавшей внимание критиков, – на известной сцене с «двумя русскими мужиками» в начале поэмы:

“Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?” – “Доедет”, – отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” – “В Казань не доедет”, – отвечал другой. Этим разговор и кончился» (VI, 7).

В сущности, здесь воспроизводится типичная ситуация разговорников: в них обязательно присутствует диалог о том, как выбрать экипаж, и топическим элементом являются вопросы о состоянии колес, а также ответы, уверяющие путешественника в превосходном их состоянии: «на них можно объездить всю Европу» – читаем, например, в одном разговорнике. К жанру разговорника отсылает и тавтологическое определение «русские мужики», в котором звучит нота приторного дидактизма, стремление к максимально точному описанию стереотипной обстановки. А разговор двух мужиков – это характерный обмен «образцовых» реплик, не несущих практически никакой информации. Но это «не-место» травестируется «под Русь», становясь неким энигматичным «псевдорусским местом».

Впрочем, на стилистическом уровне следы построения диалогов из разговорников можно обнаружить во многих гоголевских диалогах. Иногда они налицо:

– Позвольте узнать – сказал Чичиков с поклоном, – здесь дела по крепостям?

¹¹ См.: Делез Ж. Логика смысла. Москва; Екатеринбург, 1998. С. 97-106.

Старик поднял глаза и сказал с расстановкою:

- Здесь нет дел по крепостям.
- А где же?
- Это в крепостной экспедиции.
- А где же крепостаная экспедиция?
- Это у Ивана Антоновича.
- А где же Иван Антонович? (VI, 142).

Реминисценции из разговорников можно найти и в болтовне гоголевских героев (светская беседа двух дам, разговоры за обедом, угощения, многочисленные перечисления блюд и т.д.), где, как замечает Ю.В. Манн, «действие и растягивается и смакуется; оно фиксируется – словно для своего увековечивания, но фиксируется во всей бытовой “дробь и мелочи” (выражение Гоголя)»¹². Но этот пласт гоголевской поэтики реализуется, преобразаясь, и на более глубоком, структурном уровне – в бесконечных разветвлениях, которые разбивают компактную гоголевскую речевую массу в цепь ситуаций (а в диалогах – реплик), вытекающих она из другой и связанных не причинно-следственной, а внешне-ситуативной, формальной логикой, приводящей к сплошному ряду смысловых сдвигов, т.е. к стихии гоголевского алогизма.

¹² Манн Ю. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 116-117.

О.Б. Лебедева

Томский государственный университет (Россия)

НЕАПОЛИТАНСКИЙ ПЕРИОД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

Когда речь заходит об итальянском периоде жизни Гоголя, по умолчанию имеется в виду Рим: практически весь этот период ассоциативно соотносен с «чудным Римом», главным героем одноименного гоголевского фрагмента. Между тем очень значительный отрезок итальянской жизни Гоголя связан с Неаполем: с ноября 1846 г. по январь 1848, хотя и с выездами и перерывами, писатель провел в этом городе последние полтора года своего пребывания в Италии.

Сам факт радикального переселения Гоголя из любимого им Рима в Неаполь, практически никак не осмысленный гоголеведением¹, предлагает не только соответствующий имагологический сюжет: специфика сопутствующих гоголевскому неаполитанскому сидению обстоятельств такова, что оно предстает своего рода психологической загадкой. Ее основными позициями, с одной стороны, является очевидная и полная утрата интереса и тяги русского писателя к «чудному Риму» – и здесь возникает вопрос: «что случилось?»; с другой стороны, поражает столь же полное отсутствие в документальных свидетельствах гоголевской неаполитанской жизни не только типичных для любого русского посетителя Италии в эти годы мотивировок притягательности Неаполя, но и традиционных дескриптивно-эмфатических элементов массовой русской неаполитаны – и это вызывает второй вопрос: «тогда зачем?».

Собственно говоря, в 115 письмах, написанных Гоголем из Неаполя, этот топоним встречается только как обозначение местопребывания: ни о самом городе, ни о его достопримечательностях, ни о его повседнев-

¹ Исключением является пояснение, предложенное Ю.В. Манном: «“Желанная теплота” проистекала не только от неаполитанского климата, но и от присутствия близкого душе Гоголя человека – графини Софьи Андреевны Апраксиной: писатель приютился в ее доме <...>» – и далее упомянут еще один близкий Гоголю человек: настоятель русской посольской церкви в Неаполе Т.Ф. Серединский (см.: *Мани Ю.В.* Гоголь. Завершение пути. 1845-1852. М., 2009. С. 54-55). Никким образом не опровергая возможности этого мотива переселения Гоголя в Неаполь, позволим себе допустить, что он не был единственным и что сам неаполитанский образ жизни мог оказаться притягательным для Гоголя: вернувшись в Неаполь поздней осенью 1847 г., он поселился уже не у Апраксиной, а в *Hotel de Rome*, который он в письмах называет «трактиром».

ной жизни Гоголь ничего не пишет – до такой степени он погружен в себя и свои переживания, связанные с неожиданной для него реакцией читающей России на его книгу «Выбранные места из переписки с друзьями»².

Подобного рода абсолютно интравертные письма можно было бы писать из любой точки земного шара – но есть факт полуторалетней жизни Гоголя в Неаполе, есть обратный адрес на конвертах, есть, наконец, в текстах гоголевских писем единичные оговорки-проговорки, по которым можно попытаться реконструировать причины притягательности Неаполя для русского писателя, переживающего страшный духовный кризис и не блещущего физическим здоровьем.

Выбор именно Неаполя в качестве постоянного местожительства на первый взгляд предстает по меньшей мере странным, если учесть то обстоятельство, что впервые Гоголь побывал в Неаполе в 1838 г. – и город, и окрестности, и климат ему самым явным и очевидным образом не понравились, может быть, потому, что чувствовал он себя плохо, а лето, проведенное в Каstellамаре, не улучшило его здоровья: «Недуг, для которого я уехал, <...> теперь усилился вновь», – сообщает он М.П. Погодину 14 августа 1838 г. (XI, 165), на исходе своего первого неаполитанского гостевания.

Два письма 1838 г., посвященные собственно неаполитанским красотам³, живописуют их или литературными штампами, или откровенно негативно, а холодная отсылка к вторичным источникам, которая предваряет письмо, адресованное М.И. Гоголю («Вид Неаполя, как вы, я думаю, знаете из описаний и рассказов, удивительный» – XI, 163), создает ярко выраженный эффект эмоционального острашения. Единственные неаполитанские реалии, которые привлекают сочувственное внимание Гоголя, – это море, небо, свет, воздух, Везувий и лаццарони:

Предо мною море, голубое, как небо <...>. Предо мною Везувий. Он теперь выбрасывает пламя и дым. Вообразите себе огромнейший фейерверк, который не перестает ни на минуту. Давно уже он не выбрасывал столько огня и дыма. <...> Гром, выстрелы и летящие из глубины его раскаленные красные камни, все это – прелесть! <...> Место, где я живу, в сорока верстах от него в расстоянии. Но он совершенно кажется близок <...>. Это происходит от воздуха, который так здесь чист и тонок, что все совершенно видно вдали. <...> Все светло. Свет от солнца необыкновенный. Кажется, здесь совсем нет теней (XI, 163–164).

<...> лазарони (так называются обитатели Неаполя, народ, который лежит нагишом весь день на улице и, лежа, глотает макароны длины непомерной) <...> (XI, 164).

² См. об этом: *Манн Ю.В.* Гоголь. Завершение пути. 1845-1852. С. 65-85.

³ Известное и часто цитируемое в современной имагологической неаполитане письмо к М.И. Гоголю от 30 июля 1838 г. и менее известное – А.С. Данилевскому от 20 августа 1838 г.

Через месяц, в письме А.С. Данилевскому от 20 августа, Гоголь выразит свое мнение о Неаполе еще более откровенно:

Теперь мне хуже, лето, дурно, душно и холодно. <...> Неаполь не тот, каким я думал найти его. Нет, Рим лучше. Здесь душно, пыльно, нечисто. <...> Природа <...> вовсе не в том виде, как она прежде рисовалась в моих мыслях <...>. Сосен <...> нет, кипарисов тоже. Вместо них низенькие деревья: виноград, уродливые мелкие тополи, фиги, не делающие никакого вида, и зелень, белая от пыли <...>. Небо – я, кажется, еще не пригляделся к нему. Мог ли бы ты подумать – оно совершенно светло-голубое. Мне было неприятно это. Я думал найти его темным <...> но римское против него кажется синим. <...> Пальм нет, и вообще врут, будто за Террачином начинается другая природа, африканская (XI, 167–168).

Как видим, Гоголь не интересуется ни красотами природы, ни памятниками античности, ни литературными воспоминаниями – его взгляд на Неаполь и его окрестности абсолютно вне сентиментально-романтической художественно-документальной традиции. Объекты, привлекающие внимание писателя, – это первоэлементы, стихия: земля, вода, воздух, огонь, люди.

В 1838 г. Гоголя, несомненно, влек к себе Рим, и это влечение было настолько сильным, что блокировало все другие итальянские впечатления русского писателя: «Но мне жизнь в Риме нравится лучше, чем в Неаполе, несмотря на то, что здесь гораздо шумнее» (XI, 164) – это главный результат первого знакомства писателя с Неаполем, в котором стоит, однако, обратить внимание на весьма своеобразную заключительную похвалу покидаемому городу: шум повседневной неаполитанской жизни, традиционно отталкивающий русских путешественников первой половины века, у Гоголя вызывает нетипично-позитивную реакцию, сходную с восторгом по поводу грохота, производимого извергающимся Везувием.

Через несколько лет положение кардинально изменилось: к концу 1846 г., возвращаясь в Италию из поездки в Германию (Остенде и Франкфурт), Гоголь рвется в Неаполь как в землю обетованную, а «чудный Рим» ему вполне безразличен. Уже письмо А.О. Смирновой от 15 октября 1846 г., написанное на возвратном пути из Германии в Италию, свидетельствует об изменении отношения Гоголя к Риму: «Адресуйте письмо ваше в Неаполь. В Рим я вряд ли заеду, да и незачем» (XIII, 109). А 24 ноября 1846 г. он сообщает В.А. Жуковскому: «Я прибыл благополучно в Неаполь, который во всю дорогу был у меня в предмете как прекрасное перепаутье» (XIII, 143). Это письмо написано по водворении Гоголя в арендуемом графиней С.А. Апраксиной Palazzo Ferrandini,

и его начальные строки еще более ясно свидетельствуют о том, что Рим утратил для писателя свое былое очарование:

<...> во время проезда моего через Рим уже ничто в нем меня не заняло, ни даже замечательное явление народного восторга от нынешнего истинно достойного папы. Я проехал его так, как проезжал дорожную станцию; обонянье мое не почувствовало даже того сладкого воздуха, которым я так приятно был встречаем всякий раз по моем въезде в него; напротив, нервы мои услышали прикосновение холода и сырости (XIII, 143–144).

Еще раз обратив внимание на то, что Гоголь вновь пишет о шумных народных толпах как о факторе, могущем быть для него привлекательным, и не беря на себя ответственности за интерпретацию всех возможных причин психологического феномена разочарования писателя в любимом им Риме, попробуем высказать осторожное предположение о том, что именно могло способствовать перемене его отношения к «чудному Риму». Поскольку сам Гоголь никаких комментариев на сей счет не оставил, ограничившись лишь констатацией факта самой перемены, единственным источником возможных предположений остаются только его посвященные Риму тексты, и прежде всего тот, который написан в апогее страсти русского писателя к вечному городу – загадочный в своей творческой истории и неисчерпаемо многозначный в своих смыслах «отрывок» «Рим», в котором образ любимого Гоголем города предстает как бы вибрирующим на грани жизни и смерти.

В описании Рима акцентировано навеки ушедшее прошлое, которое свидетельствует о себе отдельными фрагментами исчерпавшей себя мощной духовно-материальной культуры и ощущением исчерпанности жизни: «фамилия <...> ныне пустынно догорающая в великолепном дворце», «доживающие свой век римские вельможи» (III, 219), «темная арка», «мраморный карниз», «порфиновая потемневшая колонна», «фронтон посреди вонючего рыбного рынка», «целый портик перед нестаринной церковью», «останки необозримых цезарских дворцов» там, «где оканчивается вовсе живущий город» (III, 233–234): в Риме, любимом Гоголем и гоголевским героем, все «<...> исчезло и прошло вдруг, все застыло, как погаснувшая лава, и выброшено даже из памяти Европою <...>». Единственно живое, что молодой князь видит и чувствует живым в Риме (и, вероятно, видит и чувствует в резонансе с автором) – это народ, «<...> в котором живет чувство собственного достоинства: здесь он *il popolo* <...>» (III, 241) и который особенно очевидно обнаруживает свою витальность, свое эстетическое чувство и свой жизненный потенциал на празднике, во время карнавала.

Трудно сказать, в какой мере Гоголь разделял чувства и мысли своего наиболее автобиографического героя⁴, но о том, что они могли не быть для автора и героя тождественны (или перестали быть таковыми по прошествии некоторого времени), свидетельствует несовпадение эмпатической окраски и смысла эпистолярного суждения Гоголя, высказанного им по поводу отзыва В.Г. Белинского об отрывке «Рим», с эмпатикой и смыслом художественного текста, ср.:

«Рим»:

Притом здесь, в Риме, не слышалось что-то умершее: в самых развалинах и великопечной бедности Рима не было того томительного проникающего чувства, которым объемлется неволью человек, созерцающий памятники заживо умирающей нации. Тут противоположное чувство: тут ясное, торжественное спокойство. И всякой раз, соображая все это, князь предавался неволью размышлениям, и стал подозревать какое-то таинственное значение в слове “вечный Рим” (III, 245).

Письмо к С.П. Шевыреву от 1 сентября 1843 г.:

<...> я хотя и могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не мог быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и современной нации, а он к отжившей. Идея романа <...> состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций (XII, 211).

При всей неясности творческой истории отрывка, не позволяющей точно хронологически приурочить к более раннему времени, чем время завершения работы над текстом отрывка «Рим» (весна 1842 г.⁵), отданное герою витальное по природе своей чувство «торжественного спокойства», внушаемого зрелищем ушедшей жизни, которое тем не менее не переживается как зрелище торжествующей смерти, поскольку инициирует чувство причастности к вечному, очевидно одно: к осени 1843 г., когда Гоголь разошелся во мнениях со своим героем, в его восприятии Рима уже доминировали другие эмоции. До своего последнего приезда в Рим (где он прожил на этот раз меньше года, с осени 1845 по весну 1846, и более на « родину души» уже не вернулся) Гоголь перенес тяжелейшую болезнь, которая заставила его опасаться за свою жизнь и, как это будет видно из дальнейшего, резко обострила и без того свойст-

⁴ См. об этом: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. М., 2009. С. 183.

⁵ При том, что дата окончания ранней редакции повести, называвшейся «Аннунциата», устанавливается точно (начало февраля 1840 г.), возникновение замысла отрывка «Рим» и переделка первоначальных набросков повести «Аннунциата» относятся к периоду времени с весны 1838 по зиму 1841-1842 гг. (см.: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 3. С. 707-709).

венное ему сложное отношение к смерти: надо полагать, что в таком состоянии эмоциональный баланс между «томительным проникающим чувством, которым объемлется невольно человек, созерцающий памятники заживо умирающей нации» и ощущением вечности жизни в вечном городе нарушился и спокойно-созерцательной гармонии Рима для поддержания чувства собственной витальности Гоголю стало недостаточно. Так наметился психологический пунктир постепенной утраты «чувства Рима» русским писателем, т.е. утраты способности наслаждаться ахронностью вечного города и черпать в его облике и образе жизни вдохновение и душевные силы.

А теперь попробуем сосредоточиться на другой стороне вопроса: чем Неаполь мог привлечь писателя, находящегося в крайне тяжелом физическом и психическом состоянии? Сам Гоголь, как кажется, даже несколько удивлен: и неодолимостью своей тяги к Неаполю, и явным психотерапевтическим эффектом, который возымело его переселение на берега Неаполитанского залива:

Неаполь прекрасен, но чувствую, что он никогда не показался бы мне так прекрасен, если бы не приуготовил бог душу мою к принятию впечатлений красоты его. Я был назад тому десять лет в нем и любовался им холодно. Во все время прежнего пребывания моего в Риме никогда не тянуло меня в Неаполь; в Рим же я приезжал всякий раз как бы на родину свою. <...> Но как только приехал я в Неаполь, все тело мое почувствовало желанную теплоту, утихнули нервы, которые, как известно, у других еще раздражаются от Неаполя. <...> Душа моя глядит светло вперед (XIII, 143–144)⁶.

Если поверить самому Гоголю в тех рациональных мотивировках, которыми он объяснял причины своего переселения из Рима в Неаполь, то таковых в основном две. Неаполь – это «прекрасное перепутье» (приморский город, из которого он ближе к выгрузке на корабль на пути в Иерусалим)⁷; Неаполь – это место, где здоровье его очевидным образом поправилось и где он чувствует себя физически лучше⁸.

⁶ В двух письмах – А.О. Смирновой и А.П. Толстому, написанных в тот же день, что и цитированное выше письмо В.А. Жуковскому от 24 ноября 1846 г., Гоголь еще раз подчеркнет просветление, которое снизошло на него в Неаполе: «<...> готовясь встретить светло все, что ни определит мне божья воля <...>» (XIII, 146); «В душе моей стало так приятно и светло здесь <...>» (XIII, 147). В письме В.А. Жуковскому от 10 февраля 1847 г. Гоголь тоже сообщит не только о том, что он плохо себя чувствует, но и о том, что «<...> божией милостью дух уныния далеко от меня» (XIII, 208). И это состояние души, несмотря на явное ухудшение физического самочувствия, продержится у него вплоть до самого его отъезда в Германию в мае 1847 г.

⁷ А.О. Смирновой (24 ноября 1846 г.): «Я здесь остановился как бы на каком-то прекрасном перепутьи, ожидая попутного ветра воли божией к отъезду моему в святую землю. <...>»; «В Неаполе я у моря и жду погоды <...>» (XIII, 146). О том, насколько эта

Обе эти мотивировки на объективный взгляд со стороны весьма сомнительны: ни одна, ни другая не могут выдержать рациональной проверки, поскольку, во-первых, в Италии сколько угодно приморских городов и морских портов, в том числе и на Адриатическом и Ионийском побережьях, от которых, несомненно, до Иерусалима ближе, чем от побережья Тирренского; а во-вторых, физического здоровья Гоголя в Неаполе явно ухудшилось – он сам зимой 1847 г. неоднократно сообщает об этом своим корреспондентам⁹, более того: в не дошедшем до нас письме, судя по гоголевскому на него ответу, С.П. Шевырев даже увидел причину болезненного состояния писателя во вредоносном действии неаполитанского климата:

Замечание твое, что мои нервы страдают именно от климата неаполитанского, я не думаю, чтоб было справедливо: я здесь чувствую себя не только лучше, чем в Германии, но даже, чем в Риме (XIII, 397)¹⁰.

И такой поразительный факт, что весной 1847 г., после первой проведенной в Неаполе зимы, Гоголь для *поправки пошатнувшегося здоровья* отправился на *морские купанья* не откуда-нибудь, а именно из *Неаполя* и не куда-нибудь, а именно на *Северное море*, в Остенде, окончательно придает как бы рациональным гоголевским мотивировкам характер столь узнаваемо-гоголевского гротескного абсурда, организующего на сей раз не столько созданную писателем в тексте модель реальности, сколько его собственную авторскую интерпретацию своего неаполитанского поведенческого текста...

При этом полное и принципиальное отсутствие в неаполитанских письмах Гоголя 1846–1848 гг. какой-либо информации о каких-либо

мотивировка была устойчивой, свидетельствует повтор того же аргумента в письмах, написанных через год ей же (20 ноября 1847 г.). «Я теперь в Неаполе, затем, что здесь мне как-то покойнее и отсюда я ближе к выгрузке на корабль» (XIII, 396-397) и Н.Н. Шереметевой (конец ноября-начало декабря 1847): «Я теперь в Неаполе; приехал сюда затем, чтобы быть отсюда ближе к отъезду в Иерусалим» (XIII, 402).

⁸ Ср. письмо С.П. Шевыреву от 8 декабря 1846 г.: «Неаполь я избрал своим пребыванием потому, что мне здесь покойней, чем в Риме, и потому, что воздух, по определению доктора, для меня лучше римского, что, впрочем, я испытал: здесь я меньше зябну» (XIII, 154).

⁹ Ср.: «Слабость усилилась, и некоторые прежние недуги стали возвращаться» (В.А. Жуковскому от 10 февраля 1847; XIII, 208); «<...> здоровье мое вновь несколько расклеилось. Вот уж скоро два месяца, как одержим я бессонницами <...>» (А.О. Россету от 11 февраля 1847; XIII, 211); «Мои нервы теперь всколебались и расстроились. Ночи мои без сна. Здоровье мое так расшаталось, что я должен <...> укрепить мое тело железными водами и морскими купаньями. Придется опять навестить Остенде <...>» (А.М. Вельгоровской от 16 марта 1847; XIII, 257-258).

¹⁰ С.П. Шевыреву от 2 декабря 1847 г.

туристических или экскурсионных мероприятиях как в самом городе (Бурбонский музей, Капо ди Монте, Сан Мартино, церкви, да хотя бы даже Ривьера ди Кьяйя или Вилла Реале!), так и в его окрестностях (Байское побережье, Везувий, Помпея и Геркуланум, Сорренто, Капри), т.е. в тех направлениях, которые типологически характерны для письменных документов всех без исключения русских посетителей Неаполя в первой половине XIX в., заставляет предположить, что в случае с Гоголем притягательной силой не обладали даже и хваленые неаполитанские красоты. Тогда что же ей обладало и обладало с такой неотменностью, что 10 января 1848 г., незадолго до того, как революционные события выгнали его из Неаполя раньше намеченного им для отъезда в Иерусалим времени, Гоголь с очевидным восторгом сообщал в письме В.А. Жуковскому: «Перед мной опять Неаполь, Везувий и море!» (XIV, 33).

Учитывая явное противоречие реальных не весьма благоприятных обстоятельств жизни Гоголя в Неаполе их субъективно-позитивному восприятию, позволим себе предположить, что неоднократные гоголевские славословия целительному и успокаивающему нервы неаполитанскому воздуху («воздух успокаивающий и тихий»; «воздух, по определенью доктора, для меня лучше римского, что, впрочем, я испытал»)¹¹, следует понимать скорее в метафорическом смысле, нежели в предметном.

Вероятно, Гоголя привлекла в Неаполь не столько сама по себе физическая субстанция чистого морского воздуха, сколько атмосфера жизни города в ее стабильных и повседневных проявлениях, неприметно запавшая в его сердце 10 лет назад и подспудно памятная ему по его первому наезду: вспомним страсть писателя к звукам народного уличного шума и зрелищу народных толп на городских площадях, а также и то почти единственное, что безусловно понравилось ему в Неаполе уже в 1838 г.: Везувий, непрерывно изрыгающий раскаленную лаву (ср. образ застывшей лавы в отрывке «Рим»: «<...> все исчезло и прошло вдруг, все застыло, как погаснувшая лава»), и «лазарони (так называются обитатели Неаполя, народ, который лежит нагишом весь день на улице и, лежа, глотает макароны длины непомерной)».

Если зрелище живого действующего вулкана при всей своей угрожающей мортальной семантике предельно наглядно олицетворяет контраст жизни и смерти, обостряющий переживание каждого из элементов этой оппозиции, то антропологический концепт неаполитанца (неаполитанского народа) при всей своей очевидной карикатурной гротескности явно окрашен светлой улыбкой гоголевской симпатии – может быть,

¹¹ А.О. Смирновой от 24 ноября 1846 г., С.П. Шевыреву от 8 декабря 1846 г. (XIII, 146, 154).

потому, что он столь же наглядно знаменует райское первобытие человека и очень-очень напоминает нечто Гоголю в высшей степени симпатичное, а именно эпическую «пышную фигуру» запорожца, вольно и беззаботно растянувшегося в сладком сне посреди улицы Запорожской Сечи?

И здесь, основываясь на обмолвке самого Гоголя в цитированном письме к Жуковскому («Неаполь, Везувий и море»), уместно подумать о том, что именно Гоголь, живя в Неаполе, ежедневно видел – надо полагать, именно это ежедневное зрелище и послужило причиной его немотивированной гармонии с неаполитанской средой обитания. Вышеупомянутый имагологический информационный пробел в его письмах вполне способна компенсировать вековая традиция русской документально-художественной неаполитаны, в которой гоголевские эпистолярные тексты из Неаполя – без Неаполя занимают срединную позицию.

Не задаваясь целью установить или опровергнуть факт знакомства Гоголя с предшествующей ему традицией русско-неаполитанского травелога, сосредоточимся на типологических мотивах этого травелога: то, что видели и замечали на улицах города все посетители Неаполя на протяжении всего XIX в., есть несомненное свидетельство действительности примет городского топоса и его *modus vivendi*, зафиксированных путевыми записками. Тем более что к началу второй половины XIX в. в русско-неаполитанском травелоге становится очевидной тенденция к смене приоритетов – любование красотами природы и культурно-историческая рефлексия уступают место пристальному интересу русских путешественников к городским неаполитанским будням.

А видит Гоголь, прежде всего, бесконечный и перманентный праздник жизни, своего рода карнавал, ежедневно справляемый на улицах Неаполя. Несмотря на то, что русские предшественники Гоголя, за редким исключением, были более внимательны к красотам природы, чем к живым сегодняшним людям, больше интересовались руинами, чем сиюминутной жизнью, и были более склонны погружаться в культурно-исторические воспоминания, чем замешиваться в бурлящую на неаполитанских улицах толпу и делить с ней стихийную радость жизни, их тексты все же сохранили отдельные наблюдения, которые легко складываются в общую картину образа неаполитанской улицы. И несмотря на свою преимущественно негативную коннотацию (эта особенность жизни Неаполя скорее раздражала, чем восхищала, чувствительных русских путешественников, воспитанных на сладостной меланхолии и уединенных размышлениях сентиментально-романтической традиции), именно этот образ «ярмаркующего народа», говоря словами самого Гоголя, является наиболее очевидным и ярким лейтмотивом их описаний:

<...> каждый день и час народ *как волны* по всему городу. Всякую минуту боишься на улицах раздавить или сам быть раздавленным. Между толпою бегут лошади, кареты мчатся как стрелы, и тут же ходят маленькие дети. <...> Крики, споры, распри, угрозы заглушают на каждом шагу. <...> Бог молчания был бы здесь вовсе без места¹².

Средняя часть города, уставленная сплошь поддомными лавками, напоминает наш *гостинный двор*. Почти беспрестанный шум и крик неаполитанцев слышен на вершине горы С. Эйм. <...> Австрийские барабаны, волынки калабрийских пастухов, звонкие голоса разносчиков, вой нищих, изувечное пение женщин и ребятишек, ходящих с крестами, и стук колес составляют оглушительную нескладицу <...>¹³.

Чрезвычайное многолюдство, толпы нищих и монахов <...> вечный восторг народа <...> лень и свобода дурачиться <...>. Праздность и беспечность, царствующие в Неаполе, уподобляют сию столицу *всегдашней ярмарке*. <...>

<...> Можно было подумать, что жители всего света собрались в Неаполь. Несколько уже времени продолжается *маскерад*, и старый и малый, и богатый и нищий, в смешных костюмах, целую ночь бродят по улицам.

Все должности, работы и нужды жизни совершаются здесь публично. Кофейные дома, трактиры, лавки всегда наполнены средним состоянием людей; улицы *наводнены* народом. Первые, зевая, смотрят на проходящих; последний *поет, пляшет, смеется* <...> обедает на площади в открытой лавке и спит где попало¹⁴.

Огни на подвижных лавках, между толпами народа, *поющего, пляшущего, кричащего* <...> кареты, открытые коляски и всякого рода экипажи, наполненные дамами и кавалерами лучшего общества <...>. Множество молодых людей разезжает верхом <...>. Военные являются в блестящих мундирах, прочие во фраках. Собрание всегда бывает премноголюдное, потому что простой народ, и даже ладзарони, толпами ходит тут же. Это то же, что наше первое Мая в Москве в Сокольниках или Екатерингофское *гулянье* в Петербурге, с тою только разницею, что здесь оно возобновляется каждый день. <...>

Здесь, среди улицы, с иступлением кричит проповедник, <...> пляшут собаки, или тянется ход, <...> несут хоругви и образа. <...> музыканты дают серенаду; там крестьянские девки, с островов, в нарядных костюмах, танцуют тарантеллу. Для Неаполитанца все это служит зрелищем; <...> были бы макарона да представления, и он доволен <...>¹⁵.

¹² *Лубяновский Ф.П.* Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах: В 2 ч. СПб., 1805. Ч. 2. С. 88. (Все неоговоренные выделения в цитируемом тексте принадлежат мне. – *О.Л.*)

¹³ *Шаховской А.А.* Письма из Неаполя // Сын Отечества. 1817. Ч. 36, № 7. С. 5.

¹⁴ *Броневский В.Б.* Письма морского офицера, служащие дополнением к Запискам морского офицера: В 3 ч. М., 1825. Ч. 1. С. 123-124, 255, 258.

¹⁵ *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 годах: В 2 т. М., 1839. Т. 2. С. 13-15, 33-34.

Нигде не видал я такой *полноты*, шума, живости. Народ всякого сорта с утра до вечера толпится на ней [Виа Толедо] <...>¹⁶.

<...> Пред каждым домом ремесленники работают вне жилищ своих, в больших котлах дымятся горячие макароны; на сковородах жарятся каштаны; у дверей лежат кучами съестные припасы <...>. Все домашние дела производятся всенародно, гласно и невозбранно. Можно вообразить себе шум, вопль, крик, визг этой варварской толпы.

<...> Здесь [на Виа Толедо] *кипит* с утра до ночи толпа народная¹⁷.

Этот совокупный локальный неаполитанский текст, написанный шестью русскими путешественниками в период с 1805 по 1843 г., настолько един и в своей неизменной на протяжении полувека реальной отправной точке, и в типологии дескриптивной поэтики нанизывания синтаксически однородных, но семантически разноплановых номинативов, что, во-первых, кажется принадлежащим перу одного автора, а во-вторых, вызывает сильнейшее подозрение в том, что автор этот – не кто иной, как сам Гоголь. Разумеется, Ф.П. Лубяновский, А.А. Шаховской и В.Б. Броневский, которым принадлежат первые три цитированные фрагмента, не могли знать еще не написанных в то время гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки» – однако не исключено, что их неаполитанские путевые заметки могли попасть в руки юного нежинского лицеиста. Что же касается Н.С. Всеволожского, М.П. Погодина и Н.И. Греча, авторов трех последующих дескрипций, то невозможно даже предположить, что они не читали «Сорочинской ярмарки» с ее знаменитой картиной южнорусского праздника и карнавала – сельской ярмарки, обнаруживающей поразительное типологическое родство с соответствующим южноитальянским топосом:

Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный *водопад*, когда встревоженная окрестность полна гула, и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства обхватят вас в вихре сельской *ярмарки*, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, *кричит, гогочет, гремит?* Шум, брань, мычание, бляенье, рев, – все сливается в один нестройный говор. Волю, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосые речи *потопляют* друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого *потона* <...>. Ломается воз, звенит железо, гремят сбрасываемые на землю доски, и закружившаяся голова недоумеваает, куда обратиться (I, 115).

¹⁶ Погодин М.П. Год в чужих краях. 1839: В 4 ч. М., 1844. Ч. 1. С. 163.

¹⁷ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии: В 3 т. СПб., 1843. Т. 2. С. 101-102, 114.

Если мы теперь обратим внимание на то, что народные толпы описаны и в травелогох, и у Гоголя с явным преобладанием водных эпитетов: *народ как волны, улицы наводнены народом, кипит толпа народная, все сливается в один нестройный говор, речи потопляют, потоп, водопад*, то становится очевидно: то море, на которое Гоголь любуется в Неаполе, – это не только волны Неаполитанского залива, это еще и антропологическая стихия, уличная народная жизнь в ее типологическом для русской языковой картины мира уподоблении стихии водной: *море народа, волны моря житейского*.

Однако же в Неаполе XIX в. этот вечный праздник торжествующей народной жизни переживался особенно остро и несравненно более интенсивно, чем любое другое шумное празднество в Италии – да хотя бы даже и римский карнавал – именно потому, что в Неаполе он постоянно происходил на одном и том же не самом, как кажется, подходящем для веселья фоне дымящегося и угрожающего ежеминутным извержением, активного на протяжении всего XIX в. Везувия. И этот контраст висящей над городом смерти и бурлящей в городе жизни заставлял его посетителей с особенной силой чувствовать не только радость жизни, но и близость смерти. А мысль о смерти и рассуждения о необходимости ежеминутно помнить о ней ради того, чтобы не потерять желания жить, – это одна из самых устойчивых мыслей в письмах Гоголя второй половины 1840-х гг. Собственно говоря, именно этой декларацией, корреспондирующей с последними римскими работами Гоголя («Развязка Ревизора»), ознаменованы самые первые месяцы пребывания Гоголя в Неаполе:

Кто помнит о смерти и представляет ее перед глазами живо, тот не пожелает смерти, потому что видит сам, как много нужно наделать добрых дел, чтоб заслужить добрую кончину и без страха предстать на суд пред господа. По тех пор, пока человек не сродниться с мыслью о смерти и не сделает ее как бы завтра его ожидающею, он никогда не станет жить так, как следует <...>. Постоянная мысль о смерти воспитывает удивительным образом душу, придает силу для жизни и подвигов среди жизни. <...> Моим помышленьям о смерти я обязан тому, что живу еще на свете. Без этой мысли, при моем слабом состояньи здоровья <...> меня бы давно не было на свете. Но, содержа в мыслях перед собою смерть и видя перед собою неизмеримую вечность, нас ожидающую, глядишь на все земное, как на мелочь, на малость, и не только не падаешь от всяких огорчений и бед, но еще выываешь их на битву <...>. Итак, вот что значит смерть и мысль о смерти... (XIII, 194–195)¹⁸.

Согласимся, что лучшего места, чем Неаполь с его вечно дымящимся и периодически извергающимся на протяжении всего XIX в. Везу-

¹⁸ Письмо М.И. Гоголь от 25 января 1847.

вием, не найти для того, чтобы следовать заповеди древних стоиков *temento mori* и не только воображать возможность ежеминутно угрожающей смерти, но и видеть ее воочию. В те же самые годы, которые Гоголь провел в Неаполе (1847–1848), по южной Италии путешествовал столь же тяжело больной и так же много думавший о смерти русский художник и писатель В.Д. Яковлев, оставивший следующее свидетельство о доминанте вулкана в неаполитанском ландшафте:

Везувиию дана самая видная роль во всех здешних пейзажах. <...> Глаза мои не расстаются с Везувием. <...> На голубом фоне неба рисуется он, с своим дымом, как грозный дух тьмы посреди светлого, улыбающегося Эдема¹⁹.

Везувий и вызываемые зрелищем его дыма и лавы постоянные мысли о смерти (причем о смерти даже в сакральном смысле – апокалиптической, огненной, смерти после Страшного Суда), которая может настичь внезапно, как она настигла Помпею и Геркуланум, – вот еще один возможный аттрактивный момент для человека, одержимого страстью помнить о смерти ради жизни ежечасно, ежеминутно. В Риме такого рода мысли нерелевантны, в вечном городе «по определению нет места смерти»²⁰, и то, что может вызвать мысль о ней – руины, слишком очевидно участвует в жизни в качестве фундамента, источника камня для новой постройки, почвы для буйной растительности, детали прекрасного живого ландшафта и вообще самого подходящего интерьера для инициализации спокойного и гармоничного ощущения вечности и бессмертия: *природы*, но не *человека и нации*. Не то в Неаполе.

Пожалуй, мысль о всепобеждающей, неподвластной времени и смерти, торжествующей неаполитанской витальности наиболее внятно и точно выразил один из самых поздних русских путешественников классического времени русской словесности – Павел Муратов, который впитал и афористически закруглил более чем вековую дескриптивную традицию русско-неаполитанского травелога двояким способом: и резким типологическим отличием неаполитанской главы «Образов Италии» от всех остальных локальных дескрипций его книги²¹, и прямой

¹⁹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. 1847. СПб., 1855. С. 64–65.

²⁰ Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. С. 144.

²¹ В главе, посвященной Неаполю, писатель не только воспроизводит атомарную структуру русской неаполитаны XIX в., окружая ядро городского неаполитанского текста сателлитами локальных дескрипций неаполитанских окрестностей, но и совершенно сознательно и даже декларативно отказывается от эстетического аспекта образа города, который доминирует во всех остальных главах, посвященных преимущественно памятникам искусства других итальянских городов. И, между прочим, возникающая в самом начале неаполитанской главы оппозиция живой и естественной народной жизни Неаполя и иллюзорной, механистичной, хотя и «бьющей ключом уличной жизни» Парижа обличает в Муратове тонкого и восприимчивого читателя повести Гоголя «Рим».

декларацией того смысла, который подспудно нарастает в русской неаполитане начиная с самых ранних ее образцов XVIII в.:

<...> Впечатления искусства и старины <...> быстро уступают место неукротимому натиску неаполитанской жизни. <...> Неосызаемые образы прошлого очень скоро теряются и исчезают в шумящем и блистающем всеми силами жизни зрелище нынешнего Неаполя. <...> В современном Неаполе нет никаких материальных следов [древних] Партенопии и Неаполиса. Река жизни текла здесь всегда так стремительно, что на ее природных берегах не осталось никаких исторических отложений. <...>

Для путешественника, умеющего смешиваться с народной толпой, сама жизнь в Неаполе представляет нескончаемый интерес. Можно сказать даже, что кто не был в Неаполе, тот не видел зрелища народной жизни²².

Однако же самое главное в сути зафиксированного Муратовым типологического восприятия и переживания Неаполя заключается в специфике неаполитанского хронотопа, в котором бурлящая народная жизнь тоже оказывается неподвластна ходу времени и, следовательно, бессмертна – но совершенно иным способом, чем это случилось, например, во Флоренции, навеки сохранившей в своей городской атмосфере свой ренессансный расцвет, или в Риме, воочию демонстрирующем историю европейской культуры в ее развитии от античной древности до наших дней (чьими бы – гоголевскими или современными – эти дни ни были). Пожалуй, лишь Муратову из всех русских посетителей Неаполя в XIX – начале XX в. удалось внятно высказать то смутное, но живое чувство сиюминутной причастности к древнейшим временам европейской культуры, которое Неаполь вызывал в их душах и умах не памятниками или руинами, но обликом, мироощущением и образом жизни своих обитателей:

По мере того, как приезжий приглядывается к здешней народной жизни, он начинает различать в ней черты глубокой древности. <...> Неаполь единственный город в Европе, удержавший до сих пор на своих улицах нечто из зрелища античной жизни. Простота, бедность предметами, близость к природе делают здешний народный быт похожим на быт греко-римских городов. Многие из обихода жизни остались здесь таким, каким оно было при Августе – те же стада коз, те же глиняные кувшины с водой, светильни, наполненные маслом, тонкие колеса повозок. <...> Мелькающие в толпе лица часто поражают своим по-древнему ясным выражением. Бедность и нищета освещены здесь тоже не нашей, античной улыбкой, и свободная нагота играющих на улице детей бывает здесь так же прекрасна, как александрийские бронзы²³.

Неаполь, античный рай, вечно цветущий под сенью адской смертельной угрозы Везувия и не расстающийся со своим исконным древ-

²² Муратов П.П. *Образы Италии*: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 139.

²³ Там же. С. 147.

ним мироощущением невзирая на протекшие над ним тысячелетия, от которых не осталось никаких материальных следов, – это предельно ясная, предельно наглядная оппозиция смерти и жизни, в которой смерть не пугает на фоне витальной радости античной идиллии, а жизнь не тяготит на фоне блистательно-прекрасного, хотя и грозного, зрелища смерти. До какой степени именно Гоголь был способен оценить этот неаполитанский оксюморон, свидетельствует его статья «Последний день Помпеи», в которой произошло предварительное заочное знакомство писателя с Везувием и над смыслами которой, при всей катастрофичности образов брюлловского полотна, вызвавшего эту гоголевскую работу к жизни, доминирует концепт всепобеждающей совершенной красоты.

Вне неаполитанского контекста гоголевская идея необходимости постоянно видеть смерть для того, чтобы не потерять желания жить, кажется или надуманным парадоксом больной психики, или неудачной риторической фигурой. Однако же только в Неаполе, с его тысячелетиями устоявшимся образом жизни и мироощущением, гоголевская страсть помнить о смерти ради жизни обретает силу убедительности реального переживания, очень точно выраженного словами, поскольку при ближайшем рассмотрении неаполитанское *temento mori* оказывается не так уж страшно не только на картине Брюллова, но даже и на неаполитанской улице. И более того: именно в Неаполе это постоянное, ежеминутное, изо дня в день напоминание о смерти переживается на удивление легко и беззаботно. В том, что касается мортальных коннотаций образа Везувия, русский тревелог тоже демонстрирует поразительное единодушие в описании эмоционального аффекта, вызываемого зрелищем по определению пугающим: оно пугает, а никому не страшно:

Итак, здесь-то она страшная сопка, которая горит уже несколько веков, которая потопила столько городов, которая погубила целые народы, которая всечасно угрожает сей обширной стране, сему Неаполю, в коем, в сие самое время, смеются, поют, пляшут, и даже не думают о ней²⁴.

<...> Сей великолепный город, который столько уже раз был угрожаем вулканом и столь мало боится его²⁵.

<...> Вулканическое местоположение и соседство Везувия могут надевать много бед Неаполю; но мрачные мысли не укореняются в его окружениях <...>²⁶.

²⁴ *Путешествие* г. дю Пати в Италию в 1875 году. СПб., 1800. Ч. 2. С. 184.

²⁵ *Лубяновский Ф.П.* Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии. Ч. 2. С. 134.

²⁶ *Шаховской А.А.* Письма из Неаполя. С. 8.

<...> Все, что окружает Неаполь, назначено рано или поздно к гибели; и если сия великолепная Парфенопа имеет лучшее, красивейшее в свете положение, то, напротив, нет другого более опасного. Впрочем, неаполитанцы о сем не думают; одни только иностранцы о том рассуждают. <...> Не мог сообразить сего спокойствия народа, беспечно наслаждающегося прохладною ночью, освещенной луною и огнем Везувия²⁷.

При виде здешних очаровательных мест эта беспечность понятна. <...> Над городом – вечно дымящийся сосед, ежеминутно грозящий гибелью. Но куда ни поглядишь – жизнь здесь кипит, как будто эта земля никогда не знала ни единой могилы. <...> В этом лучезарном, *вечно-смеющемся* Неаполе – смерть кажется мифом. <...> Хочется жить... до безумия. <...> Отец Тасса, тоже поэт, говорит, будто здешний воздух наделяет бессмертием²⁸.

И если мы теперь обратим внимание на глаголы, конкретизирующие в номинациях действия знаменитую беспечность неаполитанских жителей, которые *«смеются, поют, пляшут»*, пируют и спят на улицах под угрозой ежеминутно возможной смерти, если отметим эпитет *«вечно-смеющийся»*, примененный к Неаполю В.Д. Яковлевым, и вспомним о том, что вечный смех²⁹ был не только атрибутом олимпийских богов, которые отличались от людей именно по признаку вечности жизни и вечности смеха, но и главным поэтологическим признаком творчества раннего Гоголя, Гоголя до «Ревизора», то становится совершенно понятно: атмосфера повседневной жизни «вечно смеющегося» Неаполя была именно той средой, которая помогала Гоголю подерживать в себе чувство витальности.

По мере углубления духовного кризиса писателя на него не могла уже больше целительно воздействовать спокойно-совершенная и созерцательно-гармоническая вечность вечного Рима, Гоголь нуждался в более сильной дозе жизненного эликсира – и, думается, торжествующая неаполитанская витальность, находящая свое выражение в непрекращающемся веселье и смехе, не только давала ему нравственные силы: она еще нечувствительно напоминала ему о светлом мире торжествующего над нечистью миростроительного смеха в созданных им когда-то не идеализированных, но идеальных картинах полноценной народной жизни.

²⁷ Броневский В.Б. Письма морского офицера, служащие дополнением к Запискам морского офицера. Ч. 1. С. 153, 243-244.

²⁸ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 75; 82; 94.

²⁹ У Гомера: «асбестос гэлос»; любопытно, что этот гомеровский эпитет, дважды встречающийся в «Одиссее», переводимой Жуковским в годы его наиболее тесного общения с Гоголем, дословно переводится на русский язык словосочетанием «несгораемый смех»: смех, которого неспособен уничтожить даже огонь вулкана.

Любопытно, что именно категория смеха как эстетическая проблема очевидным образом первенствует в тех немногих условно-художественных, практически же – эстетико-идеологических текстах Гоголя, которые относятся ко времени его жизни в Неаполе. Вероятно, единственное, что он за полтора неаполитанских года написал для печати, – это вторая редакция «Развязки Ревизора»³⁰, первый вариант которой был закончен в октябре 1846 г. во Франкфурте, незадолго до переселения Гоголя в Неаполь³¹, и письмо В.А. Жуковскому от 10 января 1848 г. (29 декабря 1847 г.), перекликающееся своими эстетическими идеями с «Авторской исповедью», над которой писатель начал работать минувшим летом, во Франкфурте, в доме Жуковского. Это письмо Гоголь предназначал для второго издания «Выбранных мест», намереваясь озаглавить его «Искусство есть примирение с жизнью» и заменить им открывавшее его последнюю книгу «Завещание» (XIII, 38–39). Уже само по себе это намерение, равно как и смена мортальных страхов витальными надеждами, которая эксплицирована в заглавия концептуальных титульных текстов, призванных послужить своего рода камертоном восприятия для самой спорной из всех гоголевских книг, более чем наглядно свидетельствуют о том направлении, в котором эволюционировала духовная жизнь писателя в его неаполитанский период.

Размышления о природе своего собственного дарования в частности и сущности смеха вообще окружают неаполитанский период жизни Гоголя явным композиционным кольцом: первое, что делает Гоголь, водворившись в Неаполе, – отменяет проект публикации и постановки

³⁰ Как замечает Ю.В. Манн, «когда Гоголь приступил к переработке «Развязки», неизвестно. Мы знаем лишь, что к 28 июня (10 июля) 1847 г. новый текст был готов» (*Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 877). Гоголь распорядился приостановить издание и постановку «Ревизора» с «Развязкой» в письме к С.П. Шевыреву от 8 декабря (26 ноября) 1846 г. – из Неаполя: «Мне надобно <...> многое пересмотреть, исправить и обделать лучше» (XIII, 154). Сообщение же об окончании работы над новой редакцией «Развязки» находится в письме к П.А. Плетневу из Франкфурта от 10 июля (28 июня) 1847 г.: «Хочу послать к тебе также переделанную «Развязку Ревизора», которая вышла теперь, кажется, ловчее» (XIII, 346). Из Неаполя в Германию Гоголь выехал 11 мая (30 апреля) 1847 г., и время приблизительно до 10 июня (29 мая) 1847 г. (дата первого письма из Франкфурта) провел в дороге. Конечно, возможность того, что переработанный текст «Развязки» был написан в доме Жуковского во Франкфурте, не исключена: к тому моменту, как Гоголь сообщил Плетневу о своем намерении послать ему переработанный текст, он жил у Жуковского во Франкфурте уже месяц. Однако это не меняет сути умозаключения о непосредственной связи второй редакции «Развязки» с неаполитанскими впечатлениями: гоголевское намерение переписать «Развязку» возникло в самом начале жизни писателя в Неаполе, и очень возможно, что именно в Неаполе и был написан тот черновик второй редакции «Развязки», который до нас дошел.

³¹ См. письмо к М.С. Щепкину от 24 (12) октября 1846 г. (XIII, 116–120). Все письма Гоголя за октябрь 1846 г. заканчиваются просьбой писать ему в Неаполь.

«Ревизора с Развязкой» в письме С.П. Шевыреву от 8 декабря (26 ноября) 1846 г. (XIII, 154) и возвращается к тексту «Развязки», которая, наряду с текстами других приложений к «Ревизору», призвана послужить эстетическим манифестом гоголевского искусства; последнее, что он пишет перед отъездом из Неаполя в Иерусалим, – это еще более явный эстетический манифест, письмо В.А. Жуковскому от 10 января 1848 г. (29 декабря 1847 г.). И в этом композиционно-тематическом кольце невозможно не увидеть духовно-идеологического коррелята с ежедневными впечатлениями неаполитанской жизни.

В работе над второй редакцией «Развязки» «<...> Гоголь всячески стремился предотвратить возможность аллегорического истолкования “Ревизора” <...> и перенести акценты с проблемы трактовки “Ревизора” на проблему его очищающего духовного воздействия и шире – на проблему христианского восприятия смеха как “бича”, который прежде всего должен быть направлен на самого себя»³². никоим образом не оспаривая этого мнения Ю.В. Манна, обратим внимание лишь на то, что касается непосредственно проблемы смеха в этом так и не опубликованном при жизни Гоголя тексте.

Во-первых, очевидно, что в черновике финального монолога Первого комического актера лаконичные замечания первой редакции о роли и сущности смеха в комедии существенно распространяются, ср.:

Первая редакция «Развязки Ревизора»:

Дайте мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и всякого из вас, что я так же служу земле своей, как и все вы служите, что не пустой я какой-нибудь скоморох, созданный для потехи пустых людей <...> и возбудил в вас <...> смех, родившийся от любви к человеку. <...> Возвратим смеху настоящее его значенье! <...> посмеемся великодушно над мерзостью собственной, какую в себе ни отыщем!³³

Вторая редакция «Развязки Ревизора»:

<...> Или, думаете, даром нам дан смех, когда и последний негодай, которого ничем не проймешь, его боится. Значит, он дан на доброе дело. Скажите, зачем нам дан смех? затем ли, чтобы так, попусту, смеяться? <...> Зачем не обратим его вовнутрь самих себя? Зачем один намек о том, что вы над собой смеетесь, может привести во гнев?.. <...>

Дайте же мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и всякого из вас, что я так же служил земле своей, что не пустой я был скоморох <...> и возбудил в вас не тот пустой смех, которым пересмекает человек человека, но смех, родившийся от любви к человеку. <...> Отнимите, отнимите после меня этот смех, отнимите у тех, которые обратили его в кощунство над всем, не разбирая ни хорошего, ни [дурного]. Говорю вам,

³² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 877.

³³ Там же. С. 122-123.

верьте этим словам, которые говорит душа впервые в свою жизнь. Он добр, он честен, этот [смех]. Он дан именно на то, чтобы уметь посмеяться над собой, а не над другим. И в ком уж нет духа посмеяться над собственными недостатками своими, лучше тому век не смеяться. Иначе смех обратится в клевету и, как за преступление, даст он за него ответ³⁴.

Во-вторых, очевидно и то, что смех, направленный амбивалентно – на объект и на субъект, – это типично карнавальная форма смеха: на разрушительного, но созидającego, того самого смеха, который создает пространство коммуникации и зону контакта и генетически является атрибутом божественности. Как точно заметил М.М. Бахтин, «<...> внутренняя природа влекла его [Гоголя] смеяться “как боги”, но он считал необходимым оправдывать свой смех ограниченной человеческой моралью времени»³⁵. И в этих вечных терзающих сомнениях в своем праве смеяться над тем, что кажется смешно, Гоголь, безусловно, находил поддержку, оправдание и утешение в «вечно смеющемся» без каких-либо угрызений совести Неаполе.

До некоторой степени это умозаключение может подтвердить вышеупомянутое письмо к Жуковскому, завершающее неаполитанский период Гоголя явным свидетельством того действительного успокоения нервов, которое принес писателю целительный неаполитанский воздух: в нем (письме) зафиксировано состояние души, субъективно переживаемое Гоголем как духовное возрождение и творческий подъем:

Перед мной опять Неаполь, Везувий и море! Дни бегут в занятиях, время летит так, что не знаешь, откуда взять лишний час (XIV, 33).

На этом эмоциональном подъеме Гоголь, подводя итоги своему творчеству и размышляя о своем – своего творчества – будущем, начинает эти размышления опять проблемой смеха:

Никогда, например, я не думал, что мне придется быть сатирическим писателем и смешить моих читателей. <...> Вообще же я был характера скорей меланхолического и склонного к размышлению. <...> Болезнь и хандра были причиной той веселости, которая явилась в первых моих произведениях <...>. Мой смех вначале был добродушен; я совсем не думал осмеивать что-либо с какой-либо целью, и меня до такой степени изумляло, когда я слышал, что обижаются и даже сердятся на меня целиком сословия и классы общества, что я наконец задумался. «Если сила смеха так велика, что ее бояться, стало быть, ее не следует трогать попустому». Я решился собрать все дурное, какое только я знал, и за одним разом над ним посмеяться – вот происхождение «Ревизора»! (XIV, 34).

³⁴ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 128-129.

³⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 532-534.

Таким образом, по самосознанию Гоголя, первый страшный духовный кризис настиг его сразу после того, как он попытался осознанно использовать свой божественный смеховой креативный дар с посторонней сатирической (т.е. разрушительной) целью. Преодоление представлений о том, что цель искусства (смеха) есть что-то иное, нежели само искусство (сам смех), очевидно в следующей декларации письма:

Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями. Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни (XIV, 36; курсив Гоголя. – О.Л.).

И в связи с этим прозрением, которое воспринимается как основной духовный итог гоголевского на первый взгляд интравертного неаполитанского сидения, симптоматично трансформируются два очень важных момента духовной жизни писателя.

Во-первых, это мотивировка его паломничества в Иерусалим, ко гробу Господню: год назад (до Неаполя) Гоголь грезил о нем как о спасении и ждал от него духовного возрождения; отплывая же в Иерусалим в 1848 г., после полутора лет жизни в «вечно-смеющемся» городе, он отправляется в Святую землю как бы по обязанности, во исполнение обета: «Съезжу в Иерусалим (*чего стало даже совестно не сделать*), поблагодарю как сумею за все бывшее» (XIV, 38). Как видим, теперь писателя влечет ко гробу Господню не столько неодолимая потребность души, сколько чувство долга – и не о будущем возрождении намерен он молиться у источника жизни вечной, а благодарить Бога за уже совершившееся в его жизни.

Во-вторых, радикально меняются его представления о своем творческом будущем:

Итак, благословясь и помолясь, обратимся же сильнее, чем когда-либо, к нашему милому искусству. <...> Хочу заняться крепко «Мерт<выми> душами» (XIV, 38).

Эти строки свидетельствуют о том, что Гоголь покинул Неаполь в твердом убеждении, что его писательский дар жив, а его новый взгляд на «милое искусство», так тяжело ему давшийся, будет залогом его творческого возрождения.

О Риме Гоголь написал отрывок «Рим». О Неаполе Гоголь на первый взгляд не написал ничего. Но это только на первый взгляд. Идеальный миробраз раннего Гоголя, Сорочинская ярмарка, гомеровский батальный пафос «Тараса Бульбы», одиссея и энеида эпоса странствий героя-подлеца Чичикова, которому предстояло стать культурным героем-мироустроителем, – все эти уже свершившиеся гоголевские труды,

несомненно, коррелируют со смыслами и эмоциональной наполненностью той торжествующей витальной стихии органической жизни античной древности, которая навеки зафиксировалась в вечном бурлении неаполитанской народной толпы и даровала русскому писателю последнюю в его жизни короткую ремиссию душевного оптимизма.

И здесь мы рискуем высказать одно итоговое предположение чисто языкового характера: кроме того, что образ жизни беспечного неаполитанского населения был насыщен в восприятии Гоголя райскими коннотациями (а здесь уместно добавить и то, что вечно цветущая неаполитанская природа абсолютно у всех европейских и русских посетителей Неаполя в XVIII–XIX вв., начиная с Шарля Дюпати и кончая Павлом Муратовом, имела свойство неукоснительно вызывать представления о рае, райском саде, Эдеме³⁶), еще и сам смысл топонима (Neapolis – новый город) идеально корреспондировал с гоголевской жаждой обновления и очищения.

Реальный Неаполь – несравненно более языческий, нежели христианский локус – вряд ли мог бы способствовать тому духовному просветлению, которое мыслилось Гоголем в православной сакральной парадигме, но символический смысл топонима, несомненно, имел свое значение для писателя, которому городской топоним в его миромоделирующем и душестроительном потенциале был до такой степени безразличен, что именно им и словесно-палиндромными и ассоциативными смыслами его номинативов определены практически все гоголевские тексты: Диканька, Миргород, Петербург, сборный город темной стороны, уездный город N, Рим... Неаполь. Новый город. Новая жизнь.

На этих основаниях, пожалуй, можно рискнуть предположить, что полтора неаполитанских года возымели на Гоголя именно то действие, которого он ожидал от паломничества в Святую землю, и что источник жизни вечной, к которому отчаявшийся писатель хотел припасть в Иерусалиме, он неожиданно для себя нашел и несколько ближе, чем ему это представлялось, и в несколько ином, более буквально-материальном, нежели метафорически-духовном, смысле: в вечно кипящем народной жизнью «ярмаркующем» Неаполе. Оставим его здесь, в эту долгожданную и, может быть, последнюю в его жизни минуту светлой прежней уверенности в своих творческих силах, дарованной ему Неаполем, «Новым городом», чье название вполне способно вызывать сакральную ассоциацию: Новый Иерусалим.

³⁶ См. об этом: *Бёмиг М.* «Итальянские» стихотворения Николая Минского: от политической аллегории к философии «меонизма» // *Евроазиатский межкультурный диалог.* Томск, 2007. С. 93-103.

В.С. Киселев

Томский государственный университет (Россия)

ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ ГОГОЛЯ: ПАРАДОКСЫ БЕЗМЕСТНОСТИ

Человек, которому мила его родина, покамест незрелый новичок; тот, кому любая земля как родная, уже силен; но совершенен лишь тот, кому весь мир – чужбина. Незрелая душа уцепилась своей любовью за один-единственный уголок мира; сильный человек объял своей любовью все места; совершенный человек свою любовь умертвил.

*«De sacramentis fidei christianae»
Гуго Сен-Викторский (1097–1141)*

Проблема национальной «принадлежности» Гоголя регулярно привлекала внимание критиков. После распада СССР и обретения его республиками независимости вопрос о статусе классика стал принципиальным: для Украины и России 1990–2000-х гг. присвоение (а в пределе монополизация) писателя выступило элементом «национального проекта», нацеленного на трансформацию и укрепление новой коллективной идентичности – в данном случае через создание / поддержание литературного канона¹. Значительная часть интерпретаторов гоголевского наследия не учитывает, однако, тот факт, что до второй половины XIX в. вряд ли можно вести речь о «чистоте» и даже о самом существовании вполне определившихся национальных идентичностей русских (великороссов) и украинцев (малороссов). До указанного периода культура и политика Российской империи строились на началах государственной легитимности, подразумевавших вторичность этнического начала в сравнении с лояльностью к царствующей династии².

¹ См., например: *Воропаев В.А.* Духом схимник сокрушенный...: Жизнь и творчество Н.В. Гоголя в свете Православия. М., 1994; *Виноградов И.А.* Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000; *Звянецковский В.Я.* Николай Гоголь: Тайны национальной души. Киев, 1994; *Барабаш Ю.Я.* «Коли забуду тебе, Ерусалиме...»: Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. Харків, 2001.

² См.: *Миллер А.* Империя Романовых и национализм: Эссе по методологии исторического исследования. М., 2008.

Значимым исключением из этого принципа на западе империи были только поляки, чья национальная идентичность сложилась гораздо ранее и стала источником незатухающей конфликтности в отношениях с метрополией. Украинский национализм, как и национализм великорусский, во многом явились реакцией на это неутихающее противостояние, озаменованное восстаниями 1830–1831 и 1863 гг., постепенно заимствуя мышление национальными категориями и формы культурного / политического активизма. Спор об отдельности украинского народа (и в противовес – великорусского) будет начат только в 1840-е гг. участниками Кирилло-Мефодиевского братства (Т.Г. Шевченко, Н.И. Костомаров, П.А. Кулиш, Н.М. Белозерский), а переведен в политическую плоскость гораздо позднее; результаты же конструирования национальной идентичности украинцев скажутся лишь в начале XX в.

Для гоголевской эпохи – и Гоголь не просто разделил, но и очень емко выразил этот строй ориентаций – характерно синкретическое восприятие двух этнических начал: украинское есть колыбель и средоточие русского, сфера, где русское сохранилось во всей чистоте и естественности. Восходя к «Идеям о философии истории человечества» И.Г. Гердера, концепция «Украины – славянской Авзонии» ляжет в основу украинофильства первой трети XIX в., которое стало массовым увлечением и великороссов (Н.А. Полевой, М.П. Погодин, Н.Г. Устрялов), и поляков (Т. Пандура, И. Терлецкий, Ф. Духинский), и самих малороссов (О.М. Сомов, М.А. Максимович, П.А. Лукашевич)³.

Несмотря на различие интерпретаций, акцентировавших в украинской культуре близкие, «свои» черты, русские или польские, общий их вектор составляло все же убеждение в единстве национальных миров, приобретших различный облик, но сущностно схожих. Социокультурной основой подобной идеологии в ее российском варианте выступала успешная ассимиляция украинской элиты, которая, потеряв политическую независимость в ходе ликвидации Гетманщины, получила возможность войти в социальную, властную и культурную элиту империи в целом⁴.

«Оппозиционные тенденции, – замечает историк Украины Зенон Когут, – замедлили, но не остановили интеграцию и постепенную ассимиляцию украинского дворянства в русское имперское дворянство. Несмотря на живучесть некоторых местных традиций, в конечном счете факторы, способствовавшие интеграции, оказались сильнее»⁵. В.П. Ко-

³ См.: *Миллер А.* Украинофильство // *Славяноведение.* 1998. № 5. С. 28-37.

⁴ См.: *Канпелер А.* Мазепинцы, малороссы, хохлы: украинцы в этнической иерархии Российской империи // *Россия – Украина: история взаимоотношений.* М., 1997. С. 125-144.

⁵ *Kohut Zenon E.* The Ukrainian Elite in the Eighteenth Century and Its Integration into the Russian Nobility // *Banac I., Bushkovich P.* Nobility in Russia and Eastern Europe. New Haven: Slavica Publishers, 1983. P. 83.

чубей и В.В. Капнист, Д.П. Трошинский и В.И. Боровиковский – только часть примеров, хорошо известных Гоголю и определивших его жизненные приоритеты, как, впрочем, и приоритеты его «однокорытников» (К.М. Базили, П.А. Лукашевич, П.Г. Редкин, Н.В. Кукольник), сделавших карьеру в Петербурге.

Готовность к имперской ассимиляции разделял и Гоголь, который «в своих мечтаниях видел себя деятелем общегосударственного, общероссийского, а не провинциального масштаба»⁶. Национальная идентичность писателя после приезда в Петербург (1829–1836) – результат этих двойственных установок, отмеченных размытостью, колебаниями, а иногда и конфликтностью. С одной стороны, успех к Гоголю пришел благодаря малороссийской тематике, что позиционировало его в культурной среде как носителя национальной характерности и создавало целый комплекс «ролевых» ожиданий, а с другой – мир столицы требовал «аккультурации», отказа от бытовых привычек и культурных комплексов провинции, дабы на равных войти в элиту. Итогом стал разрыв: Гоголь принял имперскую идентичность, но не смог приспособиться к формам жизни метрополии.

Проблемы Гоголя не стоит воспринимать как исключительно личные. Если взглянуть на эволюцию национальной идентичности писателя с точки зрения постколониальной теории, то болезненные реакции отчуждения, ощущения бездомности, невозможности органической сопричастности, столь отчетливо проявившиеся в «итальянский» период его жизни, выступают как типичные следствия неудавшейся в полной мере ассимиляции колониального субъекта в имперской культуре. (Пост)колониальная чувствительность субалтерна, как правило, предполагает незавершенное, амбивалентное самоопределение (неполное включение и в культуру автохтонную, подвергнутую ассимиляции и оценивающуюся как «примитивная», «простонародная», и в культуру колонизатора, отторгающую «варвара», «провинциала»); стратегию мимикрии (принятие «чужих» правил при ощущении своего несоответствия им); постоянное чувство «внедомности» (разрушение традиционных связей с родным культурно-бытовым укладом)⁷. Но, безусловно, этим реакциям, формировавшимся на фоне достаточно спокойного русско-украинского ассимиляционного процесса, у большинства людей гоголевского поколения не вызвавшего столь трудных проблем, придала особую остроту творческая и психологическая восприимчивость Гоголя, его максимализм.

⁶ Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М., 2004. С. 15.

⁷ См.: Memmi A. The Colonizer and the Colonized. Boston, 1991; Bhabha H.K. The location of culture. L.; N.Y., 1998; Said E. Out of Place. L.; N.Y., 2003.

Способом сгладить неразрешенные ассимиляционные проблемы стал отъезд в Европу. Внезапным бегством в Германию закончились первые неудачи Гоголя в Петербурге в 1829 г., такое же решение он принимает в 1836 г., пройдя новый, по видимости более успешный, круг адаптации. Заметим, что уход, побег – это наиболее типичная реакция писателя на ситуацию неприятия, к нему он прибегал регулярно, не желая или будучи не в силах справиться с конфликтным ответным мнением. Пространственная или психологическая дистанция (знаменитая гоголевская обидчивость), избегание прямого контакта создавали условия хотя бы минимальной защищенности личной сферы от угрозы чужого нивелирующего видения. Так, только что вернувшись из Рима в Москву, 17 марта 1842 г. Гоголь жаловался П.А. Плетневу:

О России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде. А здесь я погиб и смешался в ряду с другими. Открытого горизонта нет предо мною (ХП, 46).

В 1829–1836 гг. Гоголь не нашел в полной мере подобной защищенности в петербургской культурной среде. Нечиновность, незнатность, отсутствие связей и протекции, отчетливая провинциальность вольно или невольно обрекали его на ощущение зависимости, второстепенности («смешался в ряду с другими»). Писателю постоянно приходилось искать поддержку – чтобы устроиться на службу в департамент (Л.А. Перовский), быть опубликованным в журнале (П.П. Свиньин), получить место домашнего учителя (П.А. Плетнев и В.А. Жуковский) или университетского преподавателя (П.А. Плетнев, С.С. Уваров), завязать литературные знакомства (П.А. Плетнев). Но и добившись нового статуса, Гоголь редко получал удовлетворение – чиновничья должность воспринималась как мелкая, унижительная, ученая карьера не заладилась, и даже в круге «литературной аристократии», в общении с А.С. Пушкиным, В.А. Жуковским, В.Ф. Одоевским, П.А. Вяземским, признававшими несомненный талант молодого автора, ему в основном приходилось играть роль ученика, принимать покровительство.

Успех и шумная реакция критики на «Вечера» и «Миргород» также скрывали в себе «подвох», привязывая автора к провинциально-малороссийским темам, к развлекательной экзотике. Знаменательно, что ученые статьи «Арабесок», призванные изменить и возвысить литературную репутацию Гоголя, остались фактически незамеченными или вызвали недоумение. Поворот от украинских к петербургским сюжетам тоже не нашел, за исключением В.Г. Белинского, адекватного понимания. В результате общее, казалось бы, признание оборачивалось внутренней смутой, отмеченной П.В. Анненковым в его воспоминаниях о Гоголе:

Я близко знал Гоголя в это время и мог хорошо видеть, как, озадаченный и сконфуженный не столько яркими выходками Сенковского и Булгарина, сколько общим осуждением петербургской публики, ученой братии и даже приятелей, он стоял совершенно одинокий, не зная, как выйти из своего положения и на что опереться⁸.

В результате приходится констатировать, что последний взлет публичной культурной активности Гоголя пришелся на 1836 г. – время участия в журнальных баталиях «Современника» и шумного приема «Ревизора». Они принесли писателю новый статус, но сделали совершенно отчетливой невозможность органичной ассимиляции. Вступив в статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» в противостояние с торговым направлением О.И. Сенковского и Ф.В. Булгарина, Гоголь не нашел от товарищей по пушкинскому кругу ожидавшейся мощной поддержки. Сам А.С. Пушкин, продолжая протектировать молодому коллеге, дал понять в личном общении, особенно для обидчивого Гоголя отчетливо, что категоричность, полемический задор – это плод провинциальности, недостаточной образованности и включенности в литературные отношения текущего момента⁹. В следующих томах журнала, уже после отъезда писателя за границу, А.С. Пушкин и В.Ф. Одоевский в своих критических статьях попытались исправить ситуацию. Тем самым Гоголь оказался включен в литературную «партию» лишь отчасти – на правах ученика, которому многое позволяют, но не считают равным себе¹⁰.

С «Ревизором» Гоголь связывал более радужные надежды. Пьеса явилась первым опытом обобщающего осмысления имперской действительности, начало которому было положено «петербургскими» повестями. Перед глазами публики оказывались движущие пружины власти и социального поведения маленького города, расположенного в далекой глубинке, но типичного для состояния российской жизни. Причем эта модель создавалась провинциалом, и не просто провинциалом, а с национальной окраины. Так возникал эффект «ответного взгляда» субалтерна, сумевшего увидеть имперскую действительность с той точки зрения, которая носителю сознания метрополии представлялась

⁸ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 161.

⁹ См. описание нескольких ситуаций такого «распекания»: Анненков П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин А.С. Сочинения. СПб., 1855. Т. 1. С. 857.

¹⁰ См. обсуждение вопроса о личных и творческих отношениях Гоголя и Пушкина: Гиттиус В. Литературное общение Гоголя с Пушкиным // Учен. зап. Перм. гос. ун-та. Отд. обществ. наук. 1931. Вып. 2. С. 61-126; Золотусский И.П. Гоголь. М., 2005. С. 187-204; Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985; Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 433-448.

неожиданной и опровергавшей стереотипы «цивилизованности» и «просвещенности». Подсказанный Пушкиным сюжет из жизни «своей» среды оборачивался в достаточной мере остранным «чужим» видением («На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), переоценивавшим с позиции патриархального идеала имперскую бюрократическую миражность, столь блестящую внешне, особенно в столице, и столь карикатурную изнутри. Логикой пьесы Гоголь наглядно продемонстрировал, что «чересчур великолепный портрет себя самого, который создает колонизатор, скорее выдает его с головой, нежели идет ему на пользу»¹¹.

Подчеркнем, что сам Гоголь национальных акцентов в комедию специально не вносил. Но уже первые рецензии на премьеру «Ревизора» показали значимость этого контекста для публики: в частности, на желании переадресовать «портрет» построена была статья Ф.В. Булгарина, где утверждалось, что «Городничий не мог бы взять такую волю в великороссийском городке», что «Городок автора “Ревизора” не русский городок, а малороссийский или белорусский, так незачем было клепать на Россию»¹². Ту же модель имперского неузнавания, возвращающую «ответный взгляд» его инициатору (субалтерну), мы найдем и в рецензии О.И. Сенковского, и во многих других частных суждениях (В.И. Панаева, Ф.Ф. Вигеля, С.С. Уварова и др.).

Если же вспомнить регулярно сыпавшиеся на Гоголя упреки в невладении правильным русским языком, в низком комизме, литературной неумелости, то в их совокупности нельзя не увидеть создающегося образа автора – малограмотного малороссиянина, злорадно смакующего пошлые анекдоты из русской жизни ради успеха у невзыскательной публики. Безусловно, чтения гоголевской пьесы и ее премьеры вызвали и иную, вполне сочувственную, а часто и восторженную реакцию (А.С. Пушкин, Аксаковы, К.П. Брюллов, М.П. Погодин, М.С. Щепкин и многие другие), в том числе и у царственной особы (Николай I). Тем не менее общее мнение подтвердило тот факт, что органичная ассимиляция, допускавшая на равных высказывать свое мнение об империи, с которой автор разделил судьбу, не удалась; по наблюдению Альберта Мемми над парадоксами имперской культуры: «Кандидаты на ассимиляцию в конечном счете остаются также отверженными, потому что для успешного самовоспроизводства колониальной системы она не должна позволять ассимиляции. <...> Амбивалентность колонизатора заставляет колонизированного существовать в постоянном и болезненном состоянии раздвоения»¹³.

¹¹ *Memmi A.* The Colonizer and the Colonized. P. 58.

¹² *Северная пчела.* 1836. № 97. 30 апр.

¹³ *Memmi A.* The Colonizer and the Colonized. P. 15.

Хотя решение об отъезде за границу было принято Гоголем гораздо ранее, непосредственным поводом для него выступила реакция публики на премьеру «Ревизора». Она поразила автора своей тотальностью. В гоголевском восприятии голоса горячих сторонников буквально утонули в хоре враждебных толков («Все гnevаются, что позволили играть эту пиесу»¹⁴), его высказывания рисуют картину всеобщей, полной отчужденности, обусловленной самим характером столичной культурной среды:

Не сержусь, что бранят меня неприятели литературные, продажные таланты, но грустно мне это всеобщее невежество, движущее столицу (М.П. Подолу, май 1836 г. – XI, 45).

Фигуре малограмотного клеветника-провинциала Гоголь противопоставил здесь образ невежественной метрополии, слепой в своих суждениях, но облеченной самомнением и силой, для которой любой критический отзыв – уже бунт, предполагающий ответные санкции:

Я огорчен не нынешним ожесточением против моей пиесы; меня заботит моя печальная будущность (XI, 45).

Свои опасения писатель вскоре оформил в биографический миф, преувеличивающий до крайности степень гонений, но точно выражающий ситуацию агрессивного выталкивания имперским общественным мнением; этот распространяемый самим автором слух отметила в своем дневнике А.П. Дурново:

Только что прибыл наш писатель Гоголь <...>. Он сочинил водевиль под названием “Ревизор” <...>. Это злая критика провинции, и говорят даже, что он вынужден был отправиться путешествовать, чтобы избежать неприятностей¹⁵.

Бегство в Европу реализовало гоголевское ощущение неуютности, неорганичности, непонятости миром метрополии. А.В. Никитенко после премьеры записал в дневнике: «Он имеет вид человека, преследуемого оскорбленным самолюбием»¹⁶. Это неприятие, срыв ассимиляции расслоили национальную идентичность. С момента отъезда Гоголь все более отделяет друг от друга Россию как идеологему, комплекс имперских

¹⁴ *Остафьевский* архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3. С. 317 (письмо П.А. Вяземского А.И. Тургеневу).

¹⁵ *Пушкин*. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 261.

¹⁶ *Никитенко А.В.* Дневник. М., 1955. Ч. 1. С. 183.

символов, и Россию как эмпирико-биографическую реальность, в которую придется вернуться. Первую Гоголь не просто сохраняет, но и культивирует, пересоздавая ее символические коды, вторая его тяготит и пугает. Она устойчиво ассоциируется с холодом, предательством и бюрократическо-военной казенщиной: «Россия, Петербург, снега, подлещы, департаменты, кафедра, театр, – пишет он В.А. Жуковскому из Рима в 1837 г., – все это мне снилось» (XI, 111). Примирением этих конфликтных образов стала формула «любви издалека», которую писатель нашел практически сразу после отъезда:

Ни за что на свете не возвращусь скоро. Долго, как можно долее буду в чужой земле. И хотя мысли мои, мои труды будут принадлежать России, но сам я, но бранный состав мой будет удален от нее (В.А. Жуковскому из Гамбурга, 1836 г. – XI, 48).

Когда же соприкосновение с реальной Россией оказывается неизбежным, Гоголь очень быстро забывает конструируемую утопию, перенося ее качества на покинутую Италию и воспринимая родину как пространство чужое и чуждое:

Если б ты знал, как тягостно мое существование здесь, в моем отечестве. Жду и не дождусь весны и поры ехать в мой Рим, в мой рай, где я почувствую вновь свежесть и силы, охлаждающие здесь (М.А. Максиминовичу, 1840 г. – XI, 272);

С того момента, как только ступила моя нога на родную землю, мне кажется, как будто я очутился на чужбине (М.П. Балабиной, 1842 г. – XII, 32).

Подобная двойственность самоидентификации – черта, типичная для колониального субъекта, в гоголевском же случае она реализовалась в стратегии «добровольного изгнания», позволявшего пространственно развести трудно совместимые полюса и тем самым смягчить конфликт ориентаций. Мессианский пафос творения «Мертвых душ» облек изгнанничество в ореол подвижнического служения и сделал разлуку с Россией непременным условием воссоздания ее в обобщенном, символически концентрированном виде¹⁷. Как вспоминал Анненков,

<...> мысль о России была в то время, вместе с мыслью о Риме, живейшей частью его существования. Он <...> никогда так много не думал об отечестве, как вдали от него, и никогда так не был связан с ним, как живя на чужой почве¹⁸.

¹⁷ См. подробное рассмотрение этого пласта гоголевских мотиваций: Манн Ю.В. В поисках живой души: «Мертвые души»: писатель – критика – читатель. М., 1987. С. 27-35 и др.

¹⁸ Анненков П.В. Литературные воспоминания. С. 92.

При всей привлекательности европейской жизни Европа не мыслилась как пространство, где можно было бы стать востребованным, реализовать свои возможности и талант (Гоголь и не предпринимал таких попыток). Европа являлась своеобразным «санаторием», предоставлявшим покой, передышку, благоприятные условия для работы, временно отодвигавшим проблему так и не завершенной ассимиляции, снимавшим давление «чужого взгляда» (Гоголь здесь – еще один из многих иностранцев). Россия же предлагала поприще и долг, этот фундамент имперской идеологии XVIII – первой половины XIX в., уравнивающий всех подданных в служении Царю (=Отечеству). Не в силах адаптироваться к быту метрополии, Гоголь глубоко усвоил и внутренне разделил пафос подобного служения, оправдывавшего бесприютное существование высотой выполняемой миссии:

Русь! Чего же ты хочешь от меня? <...> Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?... (VI, 221).

Эта миссия, добровольно принятый крест, не только завораживала, но и пугала – неизбежностью возвращения, неуютностью, тоской: «Живя за границу, тошнит по России, а не успеешь приехать в Россию, как уже тошнит от России» (XI, 108), – писал Гоголь из Парижа в 1837 г., обыгрывая полновлюбившуюся фразу А.И. Тургенева. Для принятия миссии необходимо было найти какую-то компромиссную мировоззренческую формулу и соответствующую стратегию поведения. Поиски продолжались фактически десять лет, за которые Гоголь испробовал возможности трех экзистенциальных «сюжетов».

Первым из них стал комплекс романтического изгнанника, покидающего родину из-за гонений, несправедливости, общего невежества и желающего найти успокоение и прибежище на чужбине. Для Гоголя он был не нов: еще в 1829 г., объясняя матери причины внезапного отъезда за границу, писатель воспроизвел все ведущие мотивы романтического бегства. В письме мы найдем и разочарование в холодной северной столице с ее «ничтожными служебными занятиями», людьми, «издерживающими жизнь так бесплодно», и внутреннюю неудовлетворенность «от самого себя», и намеки на преследования, и даже неразделенную любовь («в порыве бешенства и ужаснейших душевных терзаний, я жаждал, кипел упиться одним только взглядом, только одного взгляда алкал я <...>» – X, 148). Литературная формула, воплотившая центральную для романтизма ситуацию отчуждения и безоговорочно оправдывающая изгнанника, легко проецировалась на сложные жизненные ситуации, создавая ореол героики, избранности, столь близкой Го-

голю с молодых лет. В более отточенном и сложном виде она воплотилась в поведении и рефлексии писателя 1836–1837 гг., в самый первый период жизни за границей.

Подготавливать миф изгнания Гоголь начал еще до отъезда. Так, в мае 1836 г. сообщая М.П. Погодину о своем намерении ехать за границу («зиму намерен пробывать в Риме или Неаполе»), он сразу предлагает определенную мотивировку («там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники» – XI, 41). Кроме того, формула добровольного изгнания поддержана и санкцией свыше: «<...> чувствую, что не земная воля направляет путь мой» (XI, 46). Неприятие петербургской публикой «Ревизора» («против меня уже решительно восстали теперь все сословия» – XI, 41), обсуждавшееся в этих письмах, позволило придать ситуации остроту и конкретность, превратив путешествие в вынужденное бегство от возможных преследований.

Сюжетное ядро (отъезд – преследования – миссия) со временем обогатилось системой нарративных репрезентаций, акцентирующих определенный план семантики. Например, путешествие в данном ракурсе представало как путь к страданиям и бедствиям; Гоголь писал Жуковскому в июне 1836 г. из Гамбурга:

Знаю, что мне много встретится неприятного, что я буду терпеть и недостаток и бедность, но ни за что в свете не возвращусь скоро (XI, 48).

Преследования возрастали также в масштабах, становясь из частной обиды постоянным и грозным спутником существования, основной целью враждебного петербургского общества:

О, какое презренное, какое низкое состояние... дыбом волос подымается. Люди, рожденные для оплеухи, для сводничества... и перед этими людьми... мимо, мимо их! И доньне недостает духа назвать их (М.П. Погодину в ноябре 1836 г. из Парижа – XI, 77).

Наконец, гоголевская миссия, работа над «Мертвыми душами», являлась в подобном свете не просто дополнительным оправданием удаления из отечества, но воплощением Божественного провидения – так пророки в изгнании пробуждали свой народ, невзирая на гонения:

Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что ж мне делать! Уже судьба моя враждовать с моими земляками. Терпение! Кто-то незримый пишет передо мною могущественным железом. Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня и потомки тех же земляков моих, может быть, с глазами влажными от слез, произнесут примирение моей тени (В.А. Жуковскому в октябре 1836 г. из Парижа – XI, 75).

При всей экзистенциальной значимости сюжету изгнания не хватало, однако, обобщающего фона, который позволил бы превратить частный случай, элемент индивидуальной биографии в явление типичное. Гоголю было необходимо подключиться к имперскому идеологическому мифу, с одной стороны, осмыслив свой конфликт со столичным обществом как абсолютный, априорный, а с другой – лишив это общество права представлять саму Россию и приписав такое право какому-то иному субъекту, прямую связь с которым и устанавливал писатель в процессе создания «Мертвых душ».

Как показал Ю.В. Манн, идеологически оформить миф изгнания позволила смерть Пушкина, остро почувствованная писателем: «Гоголь проецирует пушкинскую судьбу на свою собственную, только в качестве финала вместо гибели фигурирует вынужденное бегство, изгнание. Впрочем, и мысль о бегстве сопрягается с участью погибшего поэта»¹⁹. Фундаментом мифа выступила модель отношений в тройственной парадигме «поэт – царь – чернь (светская чернь)»²⁰, сложившейся во мнениях пушкинского круга. Образы поэта и «черни» были уже широко разработаны в системе гоголевских высказываний, применительно как к Пушкину (статья «Несколько слов о Пушкине»), так и к самому себе. Смерть поэта дала возможность придать им субстанциальный, абсолютный статус: оба выросли в масштабах и обрели полноту, закругленность.

Так, «светская чернь» трансформировалась у Гоголя в совокупный образ имперского мира, включила в себя разные чины и сословия:

Или я не знаю, что такое советники, начиная от титулярного до действительных тайных? Ты пишешь, что все люди даже холодные были тронуты этой потерей. А что эти люди готовы были делать ему при жизни? Разве я не был свидетелем горьких, горьких минут, которые приходилось чувствовать Пушкину? <...> О! когда я вспомню наших судий, меценатов, ученых умников, благородное наше аристократство... Сердце мое содрогается при одной мысли. Должны быть сильные причины, когда они меня заставили решиться на то, на что бы я не хотел решиться [т.е. на изгнание]. (Письмо М.П. Погодину от 20 марта 1837 г. – XI, 91).

Позднее, после смерти И. Виельгорского, Гоголь выскажется еще резче: «Не житье на Руси людям прекрасным. Одни только свиньи там живущи» (М.П. Погодину, 5 мая 1839 г. – XI, 224). Поэт в этом контексте предстал не только воплощением абсолютно прекрасной личности, но и вечным, метафизическим «другим», чуждым миру им-

¹⁹ Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 474. См. также с. 471-475.

²⁰ Там же.

пери, от которого «как несет <...> казармами – так просто мочи нет» (XI, 141).

Не дело поэта втираться в мирской рынок. Как молчаливый монах, живет он в мире, не принадлежа к нему, и его чистая, непорочная душа умеет только беседовать с Богом (М.П. Погодину в ноябре 1836 г. из Парижа – XI, 78).

Если же поэт входит в подобную среду – его судьба предопределена:

Ты приглашаешь меня ехать к вам. Для чего? не для того ли, чтоб повторить вечную участь поэтов на родине! (XI, 91),

и даже просто хороший человек здесь не может уцелеть:

Клянусь, непостижимо странна судьба всего хорошего в нас в России! Едва только оно успеет показаться – и тот час смерть! (М.П. Балабиной, 30 мая 1839 г. – XI, 228).

Разумеется, идентифицировать себя с такой Россией Гоголь был не в силах. И, отнимая у имперской элиты право репрезентировать отечество, он настойчиво утверждает иные ориентиры. В этих поисках Гоголь пошел по пути, определенному официальной идеологией, и уже в эпистолярной рефлексии создал пока еще недостаточно слитный, но выразительный образ символического двуединства, одним элементом которого выступил самодержец, другим – нация. Вторая составляющая еще только утверждалась в имперском нарративе, ее становление придется на 1840-е гг., поэтому и у Гоголя ее репрезентация пока размыта:

Непреодолимой цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам, приветливее глядевшим на меня. И я ли после этого могу не любить своей отчизны? Но ехать, выносить надменную гордость безмозглого класса людей, которые будут передо мною дуться и даже мне пакостить. Нет, слуга покорный (XI, 92; ср. те же формулы в лермонтовской «Родине»).

Первая, самодержавная составляющая, напротив, выступала центром имперской идентичности – и Гоголь, вспоминая парадоксально благожелательную реакцию Николая I на постановку «Ревизора»²¹, как бы через голову столичного общества, не колеблясь, делает своей опорой царя, репрезентирующего в себе истинную Россию:

²¹ См. анализ ее причин: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 287-288; *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 410-418.

Находясь в чужой земле, среди людей, лишенных участия ко мне, к кому прибегну я, как не к своему Государю? Участь поэтов печальна на земле: им нет пристанища, им не прощают бедную крупицу таланта, их гонят. <...> Теплая вера меня объемлет и говорит мне, что венценосный покровитель всего прекрасного <...> заметит и бедного поэта и не даст ему умереть с голода на чужбине (письмо Николаю I, переданное через Жуковского, 18 апреля 1837 г.)²².

Интенсифицируя образ изгнанничества, бед и страданий на чужбине, воспроизводя мифологему преследования, Гоголь не забыл и мессианской семантики, столь органичной для самодержавной идеологии. Царь спасает Россию своей силой и властью, поэт – инициированным свыше словом:

Вы склонили Ваше царское внимание к слабому труду моему, тогда как против него восставало мнение многих. <...> Бессильный выразить мою благодарность, я дал клятву в душе своей собрать все, что имею, что даровано мне Богом, и произвести творение, достойное Вашего внимания²³.

Император стал равной по авторитету опорой и защитой поэту, разомкнув узкий круг мифа изгнания и позволив сохранить фундамент национальной идентичности. Отталкиваясь от него, в 1838–1839 гг., когда актуальность изгнаннических мотивировок существенно ослабла, Гоголь предпринимает поиски иной, более свободной позиции. Рефлексы прежнего сюжета еще неоднократно будут всплывать в разных ситуациях, но сам он перестанет быть доминантой поведенческого текста. Его место заступает неангажированность, своеобразный космополитизм. Удаленность от империи подогрела ощущение независимости, рождала желание познакомиться с иными мировоззренческими ориентациями, благо, эмигрантская среда Парижа и Рима, польская, русская, немецкая, предоставляла широчайшие возможности для контактов, а различие культурно-политической атмосферы во Франции, Италии, Германии позволяло сравнивать и выделять внутренне близкие элементы местной национальной идентичности.

Сразу отметим, однако, что при всей увлеченности новизной и критическом отношении к России, связанном с мифом изгнания, Гоголь не стремился встать в оппозицию. В конце 1830-х гг. он, скорее, мыслит себя «гражданином мира», обратив безместность в инструмент идеологического поиска. Ему ближе «взгляд сверху», положение свидетеля и непредвзятого судьи в идеологических спорах, определявшее саму

²² *Литература в школе*. 1998. № 7. С. 7-8 (публикация В.А. Воропаева).

²³ Там же.

стратегию общения с носителями разных взглядов: Гоголь, как правило, создавал у своих собеседников ощущение, что он разделяет их симпатии и антипатии, но на деле высказывал собственные мнения очень скупой и двусмысленно, всегда оставляя за собой право иного суждения.

Основные проявления подобной позиции неоднократно привлекали внимание исследователей. В особенности это относится к католическим симпатиям Гоголя, породившим в определенный момент даже слухи о смене вероисповедания. Среди обсуждаемых фактов здесь – встреча Пасхи в 1837 г. в соборе Святого Петра, интенсивные контакты с католиками, как с покровительствовавшей писателю З.А. Волконской, так и с польскими эмигрантами (П. Семенов, И. Кайсевич), своеобразная «аура» католичества в «Тарасе Бульбе» и «Риме»²⁴.

Особое гоголевское отношение к католицизму мотивируется двояким образом: во-первых (Е.И. Анненкова, Е.Е. Дмитриева), акцентуацией его эстетической природы («эстетическое увлечение католицизмом»²⁵); во-вторых, (Ю.В. Манн, А.Ю. Янчевская) – установкой на мировоззренческую всеохватность, универсализм, о чем, в частности, свидетельствует письмо к матери от 22 декабря 1837 г.:

<...> религия наша, так и католическая совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности переменять одну на другую. Та и другая истина. Та и другая признают одного и того же Спасителя, одну и ту же Божественную мудрость (XI, 118–119).

Тем не менее, если взглянуть на ситуацию с более конкретной точки зрения, включив католические симпатии в современный идеологический контекст, можно заметить весьма тесную близость точки зрения Гоголя к подходам униатской украинско-белорусской церкви. В рамках повседневного, не вдающегося в теологические тонкости восприятия, которое Гоголь разделял до конца 1830-х гг., униатское соединение элементов католического и православного обряда и догматики вполне соответствовало гоголевской формуле («совершенно одно и то же»), не порождая какого-либо внутреннего конфликта. Этой привычной модели он и следовал, посещая местные церкви и общаясь с католиками.

²⁴ См.: Анненкова Е.И. Католицизм в системе воззрения Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 22-49; Янчевская А.Ю. Римская тема и проблема католичества в мировоззрении Н.В. Гоголя 1830-х годов // Романтизм и его исторические судьбы. Тверь, 1998. Ч. 3. С. 23-28; Виноградов И.А. Указ. соч. С. 179-207; Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 508-516; Дмитриева Е.Е. Религия от искусства, или Вопрос о конфессиях в художественном мире Гоголя // Седьмые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и народная культура. М., 2008. С. 313-325.

²⁵ Анненкова Е.И. Указ. соч. С. 31.

Однако когда писателю под нажимом З.А. Волконской нужно было сделать окончательный выбор между православием и католичеством (1839 г.), он предпочел отказаться от синкретичной униатской установки, поступая в точном соответствии с эволюцией имперской идеологии.

Именно в этот период указом Николая I, как мы помним, высочайшего покровителя Гоголя, униатство отменялось и «добровольно воссоединялось» с православием. В 1840-м г., перерабатывая «Гараса Бульбу», писатель уже резко противопоставил православие и католичество, сохранив лишь отсветы эстетического обаяния последнего, но совершенно отказав униатской позиции в праве на обоснованность (она выступает как предательство). И даже в повести «Рим», которая, казалось бы, неизбежно должна была коснуться этой темы, католицизм характеризуется от противного, становясь реликтом, осколком прошлого:

Самые поступки духовенства, часто соблазнительные <...> почти не действуют на него [народ] <...> Самое духовное правятельство, этот странный уцелевший призрак минувших времен, осталось как будто для того, чтобы сохранить народ от постороннего влияния <...> (III, 245).

Важным следствием религиозных экспериментов явилось и открытие во всем объеме значения конфессии как связующего звена между национальной и имперской идентичностью. Два пока еще недостаточно совмещенных в сознании Гоголя полюса идентификации, народ и царь, через категорию «православные» становились неразделимым единством. Отождествление государственного и религиозного начал было устойчивым культурным комплексом начиная с XVI в., но только в первой трети XIX в. к нему присоединился «этнический» компонент. В 1830–1840-е гг. «Русский Бог» как объединяющий национальный символ становится одним из постоянных топов литературы и идеологии. По этому пути пойдет в дальнейшем и Гоголь. Но сама значимость объединяющей религиозной идеи была почувствована им за границей, в том числе в общении с эмигрантами.

С одной стороны, наглядный исторический образец подобного синтеза предлагал Рим, его папская власть, светская и церковная одновременно, и ее восприятие римским народом. Показательно, что Гоголь фактически не заметил формировавшейся на его глазах концепции итальянцев как единой нации (ср. программу идеолога Рисорджименто Дж. Мадзини) и отождествил в своем эпистолярном и в повести «Рим» католицизм, папское государство (оба как консервирующее начало) и римский национальный характер.

С другой стороны, образец современного значения религии давала программа национального возрождения поляков-«из-мертво-встанцев», которые сохраняли нацию связывая с утверждением обновленного католицизма, «нового христианства». Как писал лидер этого ордена Б. Яньский:

Религия и только религия может установить порядок общественный и свободу, обеспечить всякое право собственности и актуальные интересы, снять социальную нужду, доселе неудовлетворенную и в настоящем, и в будущем, дать обществу постоянство устремлений и развития всех сил²⁶.

При обсуждении контактов Гоголя с польскими эмигрантами (А. Мицкевичем, Б. Яньским, Б. Залеским, П. Семененко, И. Кайсевичем) чаще всего обращают внимание на антирусскую пропаганду, которая действительно была важным элементом идеологической борьбы («Москва – неприятель внутренне христианский, который должен быть усмирен как разрывающий христианское единство»²⁷) и в определенных моментах соответствовала уже сложившимся в начале 1830-х гг. взглядам писателя (статьи «Арабесок», «Размышления Мазепы»), но в контексте космополитического умонастроения 1838–1839 гг. для автора «Мертвых душ» большую значимость представляли не столько идеи сепаратизма, сколько «ощущение внутренней духовной цельности [движения поляков] как позитивного начала»²⁸ и, кроме того, перспектива объединения славян и в целом христианского мира на основах реформированного религиозного сознания.

«Задача состоит в создании единой церкви для славян», – писал Б. Яньский²⁹. – «Придет время для объединения человечества в единую семью»³⁰. Эту мысль в 1840-е гг. активно развивал и А. Мицкевич, беседа с которым в Карлсруэ в 1843 г., в период, когда поэт читал курс лекций о славянских литературах с мыслью, что нарождается новый дух и «в этом духе чех, поляк и русский должны увидеть, что они братья»³¹, произвела очень сочувственное впечатление на Гоголя, знакомого с польским поэтом еще с парижской встречи 1836 г.

Как ни парадоксально, именно космополитизм помог Гоголю окончательно упрочить – в собственном оригинальном развитии – имперскую триединую идеологическую парадигму «православие – самодер-

²⁶ Janski B. Dziennik (1830-1839). Rzym, 2000. S. 10.

²⁷ Janski B. Dziennik. S. 485.

²⁸ Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 511.

²⁹ Janski B. Pod sztandarem zmertwychwstalego zbawiciela. Rzym, 1978. S. 73.

³⁰ Janski B. Dziennik. S. 12.

³¹ Цит. по: *Валицкий А.* Парижские лекции Адама Мицкевича: Россия и русские мыслители // Вопросы философии. 2001. № 3. С. 133.

жавие – народность». Самодержавие в ней сохраняло роль центра, но два других компонента представляли не как застывшие сущности, а как открытое к изменениям начало: православие в виде обновленного христианства, а народность в постулировании потенциального характера русской нации. Позднее, уже в «Выбранных местах», Гоголь так сформулирует свое видение обоих начал:

Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму, еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней (VIII, 417).

Заметим, что Гоголь, создавая свою концепцию (одновременно со славянофилами с их определяющей ролью почвы, строго фиксирующей границы национального), принимал несформированность мышления национальными категориями за неустановившийся характер самой нации, но неразличение дискурса и его референта вписывалось и в примордиально-романтический пафос раннего национализма, и в установку самого писателя на значимость Слова, пересоздающего свой предмет.

Прочности гоголевской идеологической конструкции мешал только один компонент – этническая принадлежность самого писателя. Провозглашать идеал народности в глазах имперской элиты мог только представитель русской нации, и знаменательно, что именно в конце 1830-х – 1840-е гг. в общественном сознании значение приобретает вопрос о статусе украинского народа: есть ли он лишь своеобразная часть общерусской нации или, по мнению наиболее радикальных деятелей (члены Кирилло-Мефодиевского братства), особенная народность.

При том что наиболее распространенной позицией была первая, само внимание к проблеме провоцировало на стремление проводить различия, дифференцировать. Эта тенденция коснулась и непосредственно Гоголя, который после выхода «Мертвых душ» был признан национальным писателем совокупным мнением и западников и славянофилов. Тем не менее А.О. Смирнова в письме от 3 декабря 1844 г. описывает и иную реакцию:

У Ростопчиной при Вяземском, Самарине и Толстом разговорились о духе, в котором написаны ваши «Мертвые души», и Толстой сделал замечание, что вы всех русских представили в отвратительном виде, тогда как всем малороссиянам дали вы что-то вселяющее участие. <...> Оба говорили [Ф.И. Толстой-“Американец” и Ф.И. Тютчев], что ваша вся душа хохлацкая

вылилась в «Тарасе Бульбе», где с такой любовью вы выставили Тараса, Андрия и Остапа³².

Для самого себя Гоголь решил эту проблему, утверждая потенциальную природу русской нации, которая должна объединить и сплавить мало- и великорусское начала. В том же декабре 1844 г., отвечая на вопрос А.О. Смирновой, он писал:

Скажу вам одно слово насчет того, какая у меня душа, хохлацкая или русская... Сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой – явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характера, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве (XII, 419).

В этих словах, как и в приведенной выше цитате из «Выбранных мест», выросших из опыта космополитического общения, реализовалась, однако, уже и стратегия иного поведенческого сюжета, который у Гоголя к началу 1840-х гг. постепенно вытеснил предыдущие модели. С нашей точки зрения, его нельзя сводить к позе национального писателя, глашатая русского мессианства. Подобная тенденция активно проявлялась в гоголевских текстах – в «Тарасе Бульбе», где эпически мощно утверждается синкретизм украинского и русского начал, противопоставленных Западу, и в «Мертвых душах» с их всеохватностью и поисками национально объединяющего идеала. Идеологический фундамент этих произведений – тема отдельная и обширная, требующая особого разговора. Тем не менее поведенческая стратегия Гоголя определялась не националистическими стимулами, они проявлялись, и достаточно заметно, но центральным экзистенциальным сюжетом стал иной. От опыта космополитизма под воздействием духовно-психологического кризиса писатель на протяжении 1840-х гг. переходит на позиции религиозного отречения.

Поворотным моментом стало первое возвращение в Россию в сентябре 1839 – мае 1840 г. Восторженный прием в Москве и Петербурге показал, что отношение к писателю изменилось: Гоголя, своими чте-

³² *Переписка* Н.В. Гоголя. М., 1988. Т. 2. С. 124. Подобные обвинения Н.А. Полевой предъявил Гоголю публично, и даже у С.Т. Аксакова возникли сомнения (см.: *Полевой Н.А., Полевой К.А.* Литературная критика. Л., 1990. С. 357-358; *Аксаков С.Т.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 40-41).

ниями «Мертвых душ» возбудившего многочисленные ожидания, воспринимали уже не столько как открывателя Малороссии и сатирика, сколько как выразителя нового духа литературы, наследника Пушкина и глашатая национального сознания. Казалось бы, именно к этому он и готовился, но уже первая встреча с подобными массовыми ожиданиями обернулась бегством. После триумфального представления «Ревизора» 17 октября 1839 г. Гоголь поспешно покинул театр, не выйдя к публике.

Когда коснулся ушей моих сей единодушный гром рукоплесканий, так лесных для автора, сердце мое сжалось и силы мои меня оставили. Я смотрел с каким-то презрением на мою бесславную славу <...>. Я исчез из театра (XI, 256) –

объяснял он потом директору театра М.Н. Загоскину.

Фактически таким же отказом от статуса национального идола обернулось и общение с московскими друзьями, проходившее на фоне постоянных встреч, приемов, бесед: гоголевский круг интенсивно формировал идеологическую программу славянофильства, но Гоголь, имея, как мы видели, свое мнение и, выразив его вскоре в художественной форме, не разделял общую озабоченность, не вступал в споры и не произносил итогового слова. Е.М. Хомякова так описала эту ситуацию:

Все здесь нападают на Гоголя, говоря, что, слушая его разговор, нельзя предполагать в нем чего-нибудь необыкновенного, Иван Васильевич Киреевский <утверждает>, что с ним почти говорить нельзя: до того он глуп. Я сержусь за это ужасно. У них кто не кричит, тот и глуп³³.

Все закончилось формальным объяснением в любви: москвичи остались уверенными, что растолковали Гоголю «все значение, весь смысл русского народа» (С.Т. Аксаков)³⁴, Гоголь в свою очередь подтвердил, что «чувство любви к России <...> во мне сильно» (С.Т. Аксакову, 28 декабря 1840 г. – XI, 323). Но подлинным итогом московского визита явились усталость и разочарование. Уже из Рима писатель признался Е.В. Погодиной:

Вы себе, верно, не можете представить, как меня мучит мысль, что я был так деревянен, так оболванен, так скучен в Москве (XI, 317).

С М.П. Погодиным он поделился теми же сомнениями:

³³ Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. М., 1907. Т. 8. С. 105-106.

³⁴ Гоголь в воспоминаниях современников. С. 132.

Часто в теперешнем моем положении мне приходит вопрос: зачем я ездил в Россию, по крайней мере меньше лежало бы на моей совести (17 октября 1840 г. – XI, 316).

Гоголь не принял роль национального идеолога. Опыт безместности, глубоко укоренившийся в психологии и поведенческих моделях, ставил тому преграду. И окончательному перелому способствовал приступ жесточайшей депрессии, настигший писателя в августе 1840 г. в Вене. Ощущение жизненного паралича, истощенности всех сил пробудило заглушенное на время чувство отчужденности и придало ему абсолютный характер. Весь мир предстал как чужбина. Позднее Гоголь, давая наставления А.С. Данилевскому, включил в них и опыт подобного переживания:

Во всяком случае, помни чаще всего одну истину. Везде, во всяком месте и угле мира, в Париже ли, в Миргороде ли, в Италии ли, в Москве ли, везде может настигнуть тебя тяжелая, может быть даже жестокая тоска, и никаких нет спасений от нее (26 февраля 1843 г. – XIII, 37).

Уже оправившись от потрясения, в Риме, на «родине души», он позарился, насколько сильно отчужденность изменила его мировосприятие:

Ни Рим, ни небо, ни то, что так бы причаровало меня, ничто не имеет теперь на меня влияния. Я их не вижу, не чувствую. Мне бы дорога теперь, да дорога, в дождь, слякоть, через леса, через степи, на край света (письмо М.П. Погодину от 17 октября 1840 г. – XI, 315).

Со временем острота этого переживания притупилась, спасительная обстановка Рима позволила привести мысли и чувства в порядок, однако с таким трудом нащупанная опора, идеологическая и экзистенциальная, дала трещину. Единственное, что продолжало держать, – работа над «Мертвыми душами». И она приобрела характер миссии, религиозного служения, необходимого уже не столько России, сколько лично Гоголю. Поэма стала залогом спасения души: «Труд мой велик, мой подвиг спасителен. Я умер теперь для всего мелочного» (С.Т. Аксакову, 13 марта 1841 – XI, 332).

Сосредоточенность на своем деле позволяла оправдать растущую отчужденность от мира, придать ей статус религиозного отречения, когда все впечатления, привязанности, желания земной жизни, где бы она ни протекала, меркнут перед величием горних сфер и истинным бытием становится бытие в духе:

Ничего не пишу тебе о римских происшествиях, о которых ты меня спрашиваешь. Я уже ничего не вижу перед собою, и во взоре моем нет жи-

вотрепещущей внимательности новичка. Все, что мне нужно было, я забрал и заключил к себе в глубину души моей. Там Рим как святыня <...> пребывает вечен. И как путешественник, который уложил уже все свои вещи в чемодан и усталый, но покойный, ожидает только подъезда кареты, понесущей его в далекий верный желанный путь, так я, претерпев урочное время своих испытаний, изготовившись внутреннюю удаленную от мира жизнью, покойно, неторопливо по пути, начертанному свыше, готов идти укрепленный и мыслью, и духом (письмо А.С. Данилевскому от 7 августа 1841 г. – XI, 343)³⁵.

Так и не давшемуся укоренению где бы то ни было Гоголь противопоставил религиозно осмысленную безместность, символом которой явился монастырь³⁶ – образ существования, предполагающий постоянную дистанцию от конкретного места и времени. Этот монастырь – внутренний, он не ассоциировался с конкретной обителью. Подлинная монастырская жизнь, в чем Гоголь убедится при знакомстве с Оптиной Пустыней, тоже предполагала укорененность, традиционный и прочный порядок, растворявший все индивидуальное.

К этому писателю не был готов, его безместность и его внутреннее духовное дело («Мертвые души») питались слишком личными стимулами, он являлся человеком иной, индивидуалистической эпохи. Подобные установки предполагали опору на экзистенциальное переживание, проверку святыни эмоциональным ощущением. И для Гоголя было жестоким ударом отсутствие этого чувства при выстраданном путешествии в Палестину, очередной пробе укоренения:

Я удостоился провести ночь у гроба Спасителя, я удостоился приобщиться от святых тайн, стоявших на самом гробе вместо алтаря – и при всем том я не стал лучшим, тогда как все земное должно бы во мне сгореть и остаться одно небесное. <...> В Назарете, застигнутый дождем, просидел два дни, позабыв, что сижу в Назарете, точно как бы это случилось в России, на станции (письмо В.А. Жуковскому от 28 февраля 1850 г. – XIV, 167, 169).

Состояние отчужденности, в котором пребывал Гоголь, не соответствовало православному приятию земной жизни и воспринималось как богооставленность. И его преобразованию, идеологическому подчинению писатель посвятил все усилия 1840-х гг., в особенности же – «Выбранные места», где залогом воскресения души стало выполнение долга, тяжелого, трудного, нудительного. Бесприютному миру Гоголь,

³⁵ См. о Риме как «потерянном рае» Гоголя: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования. М., 2009. С. 217-228.

³⁶ См. обширный ряд подобных высказываний и анализ самого образа монастыря у Гоголя: *Карташова И.В., Янчевская А.Ю.* Монастырская обитель и образ монаха-художника в творчестве В.Г. Вакенродера и Н.В. Гоголя // Мир романтизма. Тверь, 1999. Вып. 2 (26). С. 66-76.

охваченный эсхатологическими предчувствиями, противопоставил Россию-монастырь, которая должна перестроить всю жизнь, посвятив себя самоотверженному служению высшим началам. Спасение личное он отождествил со спасением национальным («нужно узнать Россию», «нужно любить Россию»), и так замкнулся круг самоидентификации. Круг, из которого писатель оказался выйти не в силах: имперский холод России, не нуждавшейся в гоголевских поучениях, не вдохновлял на завершение «Мертвых душ», а без них было не обрести Небесный Дом. Оставался только отчаянный порыв: «Лестницу, поскорее давай лестницу!..».

Андреас Шёнле

Лондонский Куин Мэри университет (Великобритания)

ГОГОЛЬ, ДЕ СТАЛЬ И ЭСТЕТИКА РУИН

Мотив руины пронизывает творчество Гоголя и обростаёт в нём разнообразными обертонами. Все, безусловно, помнят о рухнувших колоннах в саду Плюшкина, где речь идёт о возвращении в природу слишком правильного творения человеческих рук. В ранних произведениях Гоголя руины, как правило, представляют собой развалившиеся сараи или шинки, вызывающие страх перед бесовской силой и заставляющие прохожего перекреститься (см. «Сорочинская ярмарка» или «Вечер накануне Ивана Купала»).

Однако уже в «Старосветских помещиках» развалившиеся хаты имени стариков Товстогузов обретают более сложное значение как образ милого, ушедшего прошлого и одновременно как знак нежизнеспособной замкнутости и бесплодности этого исчезнувшего мира. Любопытно, что Гоголь использует образ развалины и как метафору морального состояния человека, позволившего измельчать своей душе: ср., например, характеристику Чичикова из второй части «Мертвых душ» как «<...> какой-то развалины прежнего Чичикова». Разворачивая далее сравнение, Гоголь замечает, что

<...> можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план, и работники остались в недоуменье (VII, 124).

В этом контексте руина становится признаком разрыва между прошлым и будущим, и поэтому она прежде всего ассоциируется с сознанием утраты целостности.

Однако руины римской империи в произведениях Гоголя смотрятся совсем по-другому и, безусловно, обладают положительными свойствами. Тут стоит обратить внимание на некоторые параллели между основными текстами на эту тему, а именно между статьей Гоголя о картине Брюллова «Последний день Помпеи» из сборника «Арабески»

(1835) и так называемым «отрывком» повести «Рим» (1842)¹. Несмотря на временной разрыв между этими двумя текстами, в том, что касается значимости руин, они перекликаются. Литературоведы неоднократно подчеркивали их близость, отмечая, в частности, что главная героиня повести «Рим» как будто прямо спустилась в ее текст с полотна Брюллова².

Рита Джулиани обратила внимание на своеобразную цветовую цитату в начале повести, где контраст между черными тучами и ярким светом молнии в сочетании с пурпурным цветом альбанского костюма героини отсылает к драматичному колориту картины Брюллова³. Гоголь сам зашифровал соотнесенность этих двух текстов, сравнив Рим с покрытым лавой городом (Помпеей). Когда князь возвращается в Рим после длительного пребывания в Париже, восхищение римской жизнью побуждает его углубиться в историю города. Занимаясь этим, он приходит к выводу, что римская история содержит в себе все элементы человеческой жизни, от политической до частной, которые в других странах проявляются лишь фрагментами. То есть в представлении князя, Рим – это некий сгусток исторического опыта человечества, и притом

<...> все это исчезло и прошло вдруг, все застыло, как погаснувшая лава, и выброшено даже из памяти Европою как старый ненужный хлам (III, 241):

подобно Помпее, Рим законсервировал свою историю, словно под слоем лавы, а князь стоит перед городом в позе археолога, раскапывающего прошлое города во всей его наглядности и полноте.

В обоих текстах чувствительность к красоте руин требует от наблюдателя способности увидеть целое. В произведении Брюллова, как пишет Гоголь, «все заключилось», т.е. его картина «захватила в область свою столько разнородного, сколько до него [Брюллова] никто не захватывал» (VIII, 109). Аналогичным образом, князь, созерцая город, обнаруживает способность к всеохватному восприятию. Его «многосторонность», равно как и «всеобъемлющее свойство» его глаза (III, 240), почти буквально напоминают гоголевское определение дара Брюл-

¹ Среди работ о литературной рецепции картины Брюллова «Последний день Помпеи» см. недавние статьи: *Бёмиг М.* «Последний день Помпеи»: Апокалипсис от Брюллова и его литературные отзвуки // *Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.* Томск, 2009. С. 294-324; *Шёнке А.* Фрагмент «Везувий зев открыл» и пушкинский подтекст городских катастроф // *И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата.* М., 2008. С. 187-198.

² См. *Джулиани Р.* Аннуциата: обреченная на забвение // *Поэтика русской литературы: Сб. статей к 75-летию профессора Ю.В. Манна.* М., 2006. С. 105, 121-122.

³ Там же. С. 110.

лова как «необыкновенной многосторонности и обширности гения» (VIII, 113)⁴. В обоих случаях особо одаренный наблюдатель усматривает в городском ландшафте то, что современность была не в состоянии увидеть и оценить, а именно некую преемственность, заложенную в руинированных плитах города. С этой точки зрения фрагмент парадоксальным образом позволяет постичь целое, а развалина здесь не результат разрыва с прошлым, но след продолжающегося присутствия прошлого в настоящем.

Следует отметить, что в обоих случаях этот наблюдатель до некоторой степени чужой: в случае Брюллова признак инакости реализуется в национальной принадлежности, равно как и в оригинальности его живописной манеры, в то время как князь стал чужим в силу своего жизненного опыта, приобретенного за границей. Гоголь подчеркивает, что своей уединенностью и своим желанием рассматривать Рим князь «подобен иностранцу» (III, 233). В обоих случаях зрелище, вызывающее восхищение, позволяет превозмочь ограниченность настоящего времени. Горюя о судьбе своего города, князь наконец приходит к пониманию его призвания:

<...> самой ветхостью и разрушеньем своим [Рим] грозно владычествует ныне в мире: эти величавые архитектурные чуда остались, как призраки, чтобы попрекнуть Европу в ее китайской мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли. И самое это чудное собрание отживших миров <...> существует для того, чтобы будить мир (III, 242).

Парадоксальность руины подчеркивается лишний раз. Она – призрак, призванный будить человека от его душевного усыпления в раздробленном мире современных вещей. Готическая атмосфера, свойственная развалинам в ранних произведениях Гоголя, подспудно сохраняется, но руина уже не является обиталищем страшного беса. Наоборот, она становится благожелательным, хоть и суровым призраком, вырывающим человека из текучего времени, чтобы напомнить о жизни души. Признак реальности при этом переносится из современности в прошлое. Подобным образом произведение Брюллова знаменует «<...> светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полудетаргическом состоянии» (VIII, 107), притом это состояние также характеризуется фрагментарностью и ориентацией на повседневную действительность. Образы пробуждения, оживления и воскресения пронизывают творчество Гоголя и по мере его творческого развития все

⁴ Об отношении Гоголя к Брюллову см.: Алпатов М. Гоголь о Брюллове // Русская литература. 1958. № 3. С. 129-134. Алпатов справедливо отмечает, что за фигурой Брюллова в представлениях Гоголя стоит Пушкин.

более наделяются религиозным смыслом как метафоры реализации духовного потенциала человека⁵.

Характерно, однако, что в обоих случаях мотив руины сопровождается мощной эротизацией города и отказом от любых видов отвлеченности⁶. Фрагмент «Рим», как известно, открывается описанием красоты женщины из народа, и тип красоты этой женщины тесно связан с античностью и с древним искусством: «<...> все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы», – пишет Гоголь, как если бы Аннунциата, которая обладает «античной дышащей негой», была созданием Пигмалиона (III, 217). И хотя образ Аннунциаты под конец уходит из повести, он выполняет ключевую функцию, примиряя человека с природой. Как представитель народа, она к тому же олицетворяет достоинство римлян с их самобытностью, вкусом, религиозностью, нерассудочностью и незатронутостью просвещением. Подобным образом статья «Последний день Помпеи» отмечает полнокровную чувственность и красоту изображенных фигур: брюлловская женщина – это

<...> женщина страстная, сверкающая, южная, италианка во всей красе полудня, мощная, пылающая всюю роскошью страсти, всем могуществом красоты, прекрасная как женщина (VIII, 111).

Тавтологичность определения указывает на то, что, по мнению Гоголя, Брюллов уловил некую сущность женственности, и в этом заключено главное достоинство его картины, а именно полное отсутствие отвлеченной идеальности. Красота римского человека настолько ослепительна, что и в статье, и в повести сознание смерти становится нерелевантным:

Здесь, в Риме, не слышалось что-то умершее; в самых развалинах и великолепной бедности Рима не было того томительного, проникающего чувства, которым объемлется невольно человек, созерцающий памятники заживо умирающей нации (III, 245).

Аналогичным образом при созерцании картины Брюллова

<...> нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение (VIII, 112).

При этом красота имеет специфический способ воздействия. Ослепляющие зрителя своей яркостью, глаза Аннунциаты уподобляются

⁵ Frank S.K. Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die longinsche Tradition. München: Fink, 1999. S. 419-424.

⁶ Об эротизации города у Гоголя см.: Толстая Е. Рим как физиологический очерк // Гоголь и Италия. М., 2004. С. 78.

блеску молнии. Подобным, хотя и смягченным образом Рим привлекает жителя севера, «<...> блеснув ему неожиданно уносящею в даль перспективой [или] колизейскою ночью при луне» (III, 243). Да и начинается повесть с метафоры молнии в изображении глаз героини (III, 217).

Напомним, что у Брюллова красота древнего мира обнаруживает себя в момент вспышки молнии, что придает его картине умышленную резкость и четкость в освещении, «<...> как будто бы с тем, чтобы все выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя» (VIII, 110)⁷. Подобная доступность взору всех деталей предметного мира имеет принципиальное значение, ибо речь идет о соединении частного и целого. Высветив все индивидуальные элементы древнего мира, Брюллов одновременно достигает их гармонического слияния воедино (VIII, 110). Эта же идея выдвигается в завершающей повесть картине Рима, созерцаемого с высоты Яникульского холма:

Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и все казалось так близко, как будто можно было схватить рукою. Последний мелкий архитектурный орнамент, узорное убранство карниза – все вызначалось в непостижимой чистоте (III, 259).

Эта фантастическая видимость всего города является залогом его картинности. Панорама города здесь уже превратилась в чудесное произведение искусства, притом главное здесь – именно «чудное согласие и сочетанье всех планов этой картины» (III, 259); слово «картина» используется дважды в этой главе. Станным образом Рим превращается в картину, в то время как в статье о полотне Брюллова картина знаменует «все верховное изящество природы [человека]» (VIII, 111). Под знаком подобного совершенства стирается онтологическая разница между действительностью и ее репрезентацией⁸.

Итак, сравнение этих двух разнородных текстов выявляет ряд общих представлений о значении развалин Римской империи. И в том и в другом случае руина наделяется ключевой ролью. Она является сгустком истории, но только избранный наблюдатель, обладающий способностью отстраниться от современности и от ограниченных ценностей своей культуры, способен пережить в чувстве и реализовать в мысли ее философский потенциал. Своей величавой внешностью руина обличает

⁷ Мгновенность является ключевой эстетической категорией у Гоголя. См.: *Frank S. Op. cit.* S. 404-407.

⁸ Об эстетизирующем взоре князя и Гоголя см.: *Maguire R.A. Exploring Gogol.* Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 121-134.

мелочность современного мира⁹. Она стимулирует воображение и пробуждает душу, выводя человека из эмоциональной летаргии. Руина поражает своей чувственной красотой, оттеняя красоту женщин и благородство римлян. Она действует на человека прежде всего внезапно. Она внедряется в природу и примиряет человека с окружающей средой. Ее фактическая неотделимость от природы внушает ощущение спокойствия и вечности. При этом ее эффект настолько убедителен, что смерть уже не воспринимается как потеря. Наконец, руина обладает признаком картинности, что позволяет вывести реальность на эстетический уровень, на котором осуществляется гармоническое соединение части и целого, обнаруживая тем самым философскую сущность руины как метонимии исторического процесса в целом.

На фоне восприятия Рима, типологического для западного сознания, подобная конструкция достаточно самобытна. Поражает прежде всего то, что Гоголь полностью снимает противопоставление между Античностью и христианством, которое лежит в основе западной трактовки Рима. Если у Гиббона, допустим, современное состояние Рима доказывает пагубное воздействие христианства, разрушившего великую культуру Античности, то у Шатобриана, наоборот, античные развалины Рима, и в частности Колизея, напоминают о развращенности и жестокости Римской империи¹⁰.

У Гоголя древний Рим гнездится внутри обветшалого современного города. В соответствии с принципами живописной эстетики и ее установкой на разнообразие князя вовсе не смущает, что античный город выступает «фронтоном посреди вонючего рыбного рынка» или «портиком перед нестаринной церковью» (III, 233–234)¹¹. Наоборот он,

<...> находит все равно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец прилепившийся к ним новый век, с толпящимся новым народонаселением (III, 234).

⁹ Эта идея, возможно, восходит к Пиранези. О следах увлечения Гоголя Пиранези см.: Меднис Н.Е. Пиранези в русской литературе XIX – первой половины XX в. // *Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.* Томск, 2009. С. 15–26.

¹⁰ *Gibbon Edward. The Decline and Fall of the Roman Empire.* London: Everyman's Library, 1994. Vol. 6. P. 624–629. См. также: *Bann Stephen. Envisioning Rome: Granet and Gibbon in Dialogue// Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945.* Edited by Catharine Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 35–52; *Mortier Roland. La poétique des ruines en France: Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo.* Genève: Droz, 1974. P. 179.

¹¹ О живописном у Гоголя, в частности в «Риме», см.: *Schönle Andreas. Gogol, the Picturesque, and the Desire for the People: A Reading of 'Rome' // The Russian Review.* Vol. 59 (October 2000). P. 597–613.

Таким образом идея «вечного Рима» получает конкретное наполнение. Речь идет о чувстве тривиальности смены исторических эпох при виде долговечной красоты города. Однако выстраивание в один ряд Античности, Возрождения и «Отточеното» предполагает особый угол зрения, подразумевая признание плодотворного воздействия католицизма на сферу культуры и искусства, равно как и эстетизацию настоящего времени. При этом эстетизация действительности принимает разнообразные формы: это, например, и представление о том, что город выигрывает своей обшарпанностью и неприбранностью; и прославление народа как обладателя инстинктивного чувства красоты и справедливости, «живописно и покойно» расхаживающего по улицам, при всякой возможности проявляя свое бескорыстное отношение к красоте (III, 237, 244–245). Сама нищета в Риме выглядит привлекательной, в то время как многочисленные монахи добавляют к общему впечатлению картинности города своеобразный оттенок (III, 237). Даже иностранцы, в частности приезжие художники, усваивают местный вкус и, отстранив бороду, становятся похожими на портреты Леонардо или Тициана.

Наконец, существенную роль в эстетизации города выполняет метафора игры. На самом деле, в Риме игре предается не только отмечающий карнавал народ, но еще и архитектурные ансамбли. В последней главе повести проводится параллель между празднующим народом и «играющей толпой стен, террас и куполов» (III, 258). Представление об игривости архитектуры имеет принципиальное значение для Гоголя и способствует интенсификации эффекта городского пейзажа. В статью «Об архитектуре нынешнего времени» он пишет:

Город нужно строить таким образом, чтобы каждая часть, каждая отдельно взятая масса домов представляла живой пейзаж. Нужно *толпе* домов придать *игру*, чтобы она, если можно так выразиться, заиграла резкостями, чтобы она вдруг врезалась в память и преследовала бы воображение (VIII, 72; курсив мой. – А.Ш.).

Застой итальянского общества начала XIX в., вызывавший критические отзывы иностранцев, Гоголь оправдывает, видя в нем результат особого Божьего попечения (III, 241). Италия оказалась отгороженной от пагубных эффектов просвещения и политического прогресса именно для того, чтобы она могла исполнить роль блюстителя красоты и таким образом вывести европейского человека из обмелевшей современности. Описывая спокойствие и аполитичность римского народа (III, 238), Гоголь, безусловно, зашифровывает и свое отношение к Рисорджименто, по крайней мере к его либеральной составной части.

Не случайно и то, что увлечение красотой Аннунциаты представлено как «демократический бунт против высокого единодержавия души» (III, 246) и что в конце повести князь преодолевает свое страстное отношение к римской красавице. Забыв обо «всем что ни есть на свете», князь под влиянием панорамы вечного города как будто восстанавливает единодержавие души. В конечном итоге увлечение красотой уступает сублимации чувственных ощущений¹². Эстетическая сфера призвана привести к отказу от эстетики и уходу в вовсе беспредметный, трансцендентный мир. Это и есть глубинный смысл красоты у Гоголя, и не случайно, что автор выбирает развалины, этот амбивалентный символ недолговечности предметного мира, чтобы выразить свое отношение к имманентному миру. Его красота не более чем подобие трансцендентной сферы, и поэтому она в итоге должна упразднить самое себя.

Эти представления о Риме созвучны с образом города, созданным в переписке Гоголя. Там, в частности, встречается мысль о картинности руин, об их гармоническом внедрении в природу и об их живости:

<...> Что ни развалина, то и картина; <...> строение, дерево, дело природы, дело искусства – все, кажется, дышит и говорит под этим небом (XI, 114).

Там же выражается мысль о приближенности города к Богу: «<...> целой верстой здесь человек ближе к божеству». Гоголь сравнивает город с эпопеей, что говорит об историчности и о размеренном, спокойном темпе развития «вечного города», в отличие от других городов, более драматичных по обстановке:

Перед Римом все другие города кажутся блестящими драмами, которых действие совершается шумно и быстро в глазах зрителя; душа восхищена вдруг, но не приведена в такое спокойствие, в такое продолжительное наслаждение, как при чтении эпопеи. В самом деле, чего в ней нет? (XI, 114–115).

В своей способности затрагивать душу созерцателя руины становятся похожими на человека, обращающегося к знакомому прохожему:

Был у Колисея, и мне казалось, что он меня узнал, потому что он, по своему обыкновению, был величественно мил и на этот раз особенно разговорчив. Я чувствовал, что во мне рождались такие прекрасные чувства! стало быть, он со мною говорил (XI, 141).

¹² В вышеупомянутой статье Рита Джулиани доказывает, что Аннунциата наделена демонической аурой и что поэтому князь «следовало обезвредить и, наконец, забыть» ее (Джулиани Р. Указ. соч. С. 117).

Если руины говорят прямо душе человека, то это объясняется некоторым родством между обломками и душевным строем автора. Рим в представлении Гоголя – «родина души» (XI, 141), и в этом ощущении сопричастности Гоголь перекликается с Байроном, признавшимся, что в Риме он «<...> stand // A ruin amidst ruins»¹³. Характерно, что Гоголь открыто отдает предпочтение современному руинированному городу, а не его античной ипостаси (XI, 144). Упадок откровенно украшает город.

Приведенные наблюдения Гоголя, список которых можно было бы увеличить, убеждают в том, что в статье «Последний день Помпеи», равно как и в повести «Рим», он выразил свое собственное отношение к античным руинам. Хотя на фоне романтической трактовки руин его осмысление выглядит довольно незаурядным, оно тем не менее опирается на западноевропейскую руинологию. Фрагмент «Рим» содержит несколько сюжетных и тематических параллелей с романом Жермены де Сталь «Коринна, или Италия», опубликованным в 1807 г. и возымевшим большое влияние на европейское восприятие римских руин.

Этот роман, сочетающий романтический сюжет с краеведческими описаниями Рима и других итальянских городов, пользовался широкой популярностью. Гоголь, безусловно, о нем знал, хотя бы потому что он бегло ссылается на успех его главной героини в «Портрете» (III, 107). Роман де Сталь рассказывает о путешествии в Италию англичанина, лорда Освальда Нельвиля. Его поездка вызвана смертью отца и является попыткой преодолеть меланхолию, вызванную чувством вины перед усопшим. Князь из гоголевской повести также возвращается в Рим в связи со смертью отца. Оба путешественника смотрят на город как бы извне. Князь, как уже было сказано, ведет себя как иностранец, в то время как Освальд оценивает видимое с позиции просвещенной британской культуры и только постепенно постигает ценности, лежащие в основе римской жизни.

В обоих случаях римская культура противопоставлена французской. У Гоголя это происходит в силу длительного пребывания князя в Париже, описанного в начале повести, где французская столица изображена как поверхностный город, охваченный погоней за новшеством и модой. Париж здесь предстает мишурным торговым городом современности, контрастирующим с обветшалостью Рима¹⁴. У де Сталь Париж олицетворен спутником Освальда, неким графом д'Эрфейль, в котором

¹³ *Byron D.G.N. Childe Harold's Pilgrimage // The Complete Poetical Works. Oxford: Clarendon Press, 1980. P. 132 (Canto 4, stanza 25). [Перевод В. Левика: «Где меж руин руиной я стою...»] (Байрон Д.Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 244).*

¹⁴ О гоголевской концепции Парижа см.: *Романо А. Гоголь, парижский корреспондент (замечания о повести «Рим» // Гоголь и Италия. С. 129-140.*

воплощен конформизм французского бомонда. Д'Эрфейль, кстати, проявляет полное равнодушие к руинам, которые в его представлении явно уступают парижским спектаклям, доставляя удовольствие только избранным эрудированным специалистам¹⁵.

В обоих текстах отношение к Риму преломляется через женскую фигуру. Гоголевская Аннунциата – одновременно метонимия города, предмет желаний князя и причина его передвижений по городу. Коринна из романа де Сталь становится для Освальда настоящим чичероне. Она водит его по городу, показывая разные памятники и разъясняя их смысл. Раскрывая красоты города, она пытается убедить Освальда в нем остаться. Показательно, что в обоих случаях эротическое отношение к женщине в конечном итоге преодолевается. Освальд бросает Коринну, когда он узнает, что его умерший отец не одобрил бы их союз, в то время как князь теряет Аннунциату из виду и в конце концов даже забывает о ней под влиянием панорамной красоты города.

Не менее симптоматично то, что гоголевская женщина выходит из народа и становится, прежде всего, эстетическим образом, в то время как Коринна – поэтесса, импровизатор и красноречивая собеседница, которая не только олицетворяет итальянское восприятие мира, но и служит посредником между южной и северной странами, поскольку она, как выясняется, имеет и английские корни. Аннунциата представляет недостижимую инакость, в то время как у де Сталь имеет место попытка сближения между совершенно различными странами. Тем не менее в обоих случаях город воспринимается через красивейшую женщину, притом женщину, связанную с прошлым Италии и с ее искусством: античный генезис образа Аннунциаты мы уже имели случай отметить, а Коринна представлена в романе как «отпрыск нашего прошлого» (28).

Наряду с этими сюжетными параллелями имеется ряд тематических переключек в отношении восприятия города, и в частности его руин. Подобно Гоголю, де Сталь акцентирует центральную роль развалин в общем облике города. Мало того, установка делается на причудливое смешение античных развалин и современных зданий, ибо смешение чревато всякими интересными неожиданностями:

<...> Но какой-нибудь портик, стоящий рядом с убогой хижинкой¹⁶, колонны, меж которыми виднеются узкие церковные окна, гробница, ставшая убежищем для крестьянской семьи, – все это будит целый рой возвышенных

¹⁵ См.: *Сталь Жермена де*. Коринна, или Италия. М.: Наука, 1969. С. 90. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹⁶ Ср. у Гоголя в аналогичном контексте: «портик перед нестаринной церковью» (III, 233-234).

и трогательных мыслей, приносит радость открытия, не дает угаснуть вспыхнувшему в вас интересу к древности (65).

Как и у Гоголя, картина современной бедности и ветхости усиливает эффект руин и вовсе не мешает эстетическому восприятию города. Наоборот, переплетение современности и Античности так же, как и у Гоголя, создает эффект спокойствия и внушает идею вечности (65). Де Сталь переключается с Гоголем и в положении о том, что Рим изображает собой историю мира в целом (83–84).

Руины здесь тоже прежде всего трогают душу и возбуждают воображение (63). Они приводят человека в состояние поэтической восприимчивости, наполняющее бытие новым смыслом. Изучение руин обладает оживотворяющим эффектом: «<...> перед тобой оживает то, что тебе открывается, и минувшее восстает из пепла, под которым оно погребено» (72). Их жизнеутверждающее воздействие, в частности, проявляется в том, что для Коринны прогулки по руинам являются попыткой вернуть Освальду желание жить и способность любить. В этом отношении руины в трактовке де Сталь резко отличаются от шатобриановских руин, которые вызывают меланхолию от сознания утраты прошлого и тщетности человеческих усилий¹⁷. Наоборот, Рим, говорит Коринна, примиряет воображение человека «с вечным сном» (32). Мало того, у де Сталь руины укрепляют в человеке сознание его духовного потенциала:

<...> Но вот неожиданно мелькнет разбитая колонна, полустертый барельеф, обнажится несокрушимая кладка кирпичей, известная лишь древним зодчим, – и все это сразу заставляет вспомнить о вечной мощи человеческого гения, божественной искре, пылающей в нашей душе, о том, что надлежит неустанно разжигать в себе и в других (65).

Мода на посещение руин в лунную ночь (в отрывке «Рим» присутствует этот мотив – III, 243) отчасти обязана собой и Жермене де Сталь («только при лунном свете оживают руины» – 266). В лунном свете руины растворяются в природе, поскольку их очертания смягчаются, отчего «<...> душа трепещет и приходит в умиление, пребывая наедине с природой» (266). Руины так же, как у Гоголя, вступают в гармоничное соотношение с природой, сливаясь с ней в живописную картину (166–167).

Наконец, стоит отметить, что Коринна, подобно гоголевскому герою, восхищается римским народом, подчеркивая природный талант и

¹⁷ Casillo R. The Empire of Stereotypes: Germaine de Staël and the Idea of Italy. London: Palgrave Macmillan, 2006. P. 77.

творческое воображение римлян, равно как и отсутствие жестких социальных различий в их обществе в целом (156). Любопытным выглядит ее представление о том, что в Риме все, даже коренные жители, в каком-то смысле иностранцы, поскольку они живут в своем городе как паломники, отдыхающие среди развалин, а не как владельцы своих домов.

Здесь очевидно представление о том, что духовное и эстетическое восприятие города предполагает некое отстранение от быта (21). Действительно, в диалоге с Освальдом, воспитанным в парадигме духовности сурового шотландского протестантизма, Коринна резко отвергает британский утилитаризм. Она защищает католическую установку на бескорыстное любование красотой этого мира как аналога и подобия иного, лучшего мира, рассчитывая на то, что искусство прививает человеку отстраненность, благоприятную для духовной жизни. Подобную позицию занимает и Гоголь. Как отметила М. Виролайнен, у Гоголя «<...> земной город и небесный не отождествлялись, но и не разводились на разные полюса. Гоголевская конструкция предполагала непосредственное присутствие небесного в стенах земного города-мира»¹⁸. Можно теперь уточнить, что речь идет не о присутствии, а об аналоге, и это соображение позволяет объяснить, почему в конечном итоге все-таки должен преодолеваться вещественный мир руинированного города – при всей его красоте.

Этот ряд сюжетно-тематических параллелей в произведениях Гоголя и де Сталь позволяет предположить, что фрагмент «Рим» является своеобразной переработкой романа «Коринна, или Италия». Для Гоголя весьма характерно использование подобной литературной стратегии, при которой исходный текст подвергается сильной переработке, часто утрирующей определенные приемы или образы, что создает в корне отличающийся вариант исходного сюжета. В данном случае, прежде всего, имеет место радикальная редукция.

Если приключения Коринны описываются на пятистах страницах, то Гоголю хватает пятидесяти. Сокращение объема в первую очередь достигается за счет упрощения любовной сюжетной линии. Аннунциата остается недостижимым видением, преимущественно эстетическим образом, и князь, собственно, никогда не вступает с ней в реальные отношения, что освобождает автора от описаний сентиментальностей напоподобие сложных, динамичных отношений между Освальдом и Коринной. В результате центральная для романа де Сталь тема, безусловно важная для французской писательницы, а именно позиция женщины в обществе, у Гоголя пропадает вовсе.

¹⁸ Виролайнен М.Н. Город-мир и сакральный сюжет у Гоголя // Гоголь и Италия. С. 110.

Более существенным для наших целей является отношение к прошлому. Когда де Сталь пишет о том, что руины «учат нас истории посредством чувств и воображения» (51), она это понимает в весьма конкретном смысле. Поэтому Коринна, увлекаясь развалинами, организует для Освальда систематическое посещение главных достопримечательностей города, которые она тщательным образом ему описывает и ставит в исторический контекст. Краеведческая сторона романа полностью отсутствует у Гоголя, внимание которого всецело поглощено эстетическим эффектом городского пейзажа, а не историей. Дидактизм руин у Гоголя сильно смягчается в пользу эстетического восприятия.

Наконец, еще одно отличие заключается в том, что у Гоголя полностью пропадает диалогизм романа де Сталь. На протяжении романа точка зрения Коринны противопоставляется представлениям Освальда. В случае с Колизеем, например, восхищение Коринны красотой оставшихся галерей резко подрывается моральными возражениями Освальда, у которого амфитеатр вызывает лишь воспоминание о жестоких человеческих жертвах во время римских празднеств, о «прихоти повелителей, проливавших кровь своих рабов», и в частности о пресловутой гибели христиан (67). В итоге посещение Колизея выливается в дискуссию о соотношении эстетики и морали; в этой дискуссии Коринна высказывает принципиальную приверженность свободе воображения, в то время как Освальд настаивает на необходимости подчинить воображение этическим целям. Таким образом, отношение к руинам опирается на универсальные оппозиции: католицизма и протестантизма, эпикурейства и стоицизма, британского утилитаризма и итальянской артистичности и т.д.; при этом оппозиции кристаллизуются в развернутый идеологический диалог. У Гоголя, естественно, этого нет. Идея философской многосторонности, правда, проскальзывает, но на деле итальянскому образу жизни отдается явное предпочтение перед французским.

Наиболее четко различие между де Сталь и Гоголем проявляется в ключевых сценах прощания с городом. Перед тем как уехать из Рима, Коринна поднимается на собор Святого Петра, чтобы оттуда в последний раз полюбоваться городом. По дороге она себе представляет состояние собора через несколько столетий, когда он сам превратится в руину. Подобное предвосхищение упадка говорит об остром чувстве времени. Для нее город овеян и памятью о прошлом, и предчувствием будущего, что обосновывает ее сознание историчности бытия. Коринна отдельно прощается с разными городскими объектами, к которым она обращается словно к старым друзьям: «Прощай, страна воспоминаний <...> где душа непрестанно испытывает восторг, созерцая окружающие

предметы внешнего мира!» (267). Этот союз осуществляется посредством памяти о лично переживаемом и об историческом прошлом¹⁹.

У Гоголя установка на воспоминание полностью отсутствует. Когда в конце фрагмента князь поднимается на Яникульский холм, чтобы оттуда углубиться в созерцание города, он не видит ни истории римлян, ни своей личной биографии, но лишь вечный город, представленный, как мы видели, картиной с «чудным согласием и сочетаньем всех планов». Иными словами, история явлена в нем не как постоянный процесс изменений и утрат, но как нечто целое, полное, предвосхищающее конец мира. Однако доступность всех деталей этой картины лишь преходящая.

Если Коринна, чтобы предаться созерцанию города, выбирает рассвет, то князь улавливает красоту лишь на закате, в момент ее исчезновения перед надвигающейся ночью. Притом красота города обостряется по мере приближения мрака. В конце концов, эта вспышка красоты перед исчезновением заставляет созерцателя забыть «все, что ни есть на свете». Там, где де Сталь удерживает прошлое в памяти, Гоголь в момент забывтья освобождается от него, от себя и от внешнего мира. Красота – лишь подобие вечности, и поэтому ее следует преодолеть. Этим и объясняется особый онтологический статус панорамы города. Это уже не реальность, но картина, воспринятая как промежуточная степень перехода в погусторонний мир²⁰. Там, где де Сталь обыгрывает поэтику памяти, Гоголь на том же материале предлагает поэтику радикального остранения.

¹⁹ Созерцание города с вершины одного из его холмов является общим местом в литературе о Риме. В последней главе своего труда Гиббон обыгрывает этот мотив, расписывая картину опустошения, вызывающую меланхолию по поводу упадка, причиненного «превратностью судьбы» (*Gibbon*. Vol. 6. P. 617-620). По контрасту картина города, увиденная у де Сталь с возвышенной точки, акцентирует историчность города и вместе с тем значимость индивидуального опыта. См.: *Kennedy Duncan F. A Sense of Place: Rome, History and Empire revisited // Roman Presences: Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*. P. 22-33.

²⁰ Джованна Броджи Беркоф связывает это видение вечного Рима с небесным Иерусалимом. См.: *Броджи Беркоф Дж.* Барочными маршрутами повести Н.В. Гоголя «Рим» // Гоголь и Италия. С. 62.

Михаэла Бёмиг

Неаполитанский университет «Л'Ориентале» (Италия)

**ПОВЕСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ «НОС»:
ПАРОДИЯ НА «ФИЗИОГНОМИКУ» ЛАФАТЕРА?¹**

В богатой исследовательской литературе, посвященной генеалогии сюжетообразующего мотива повести Н.В. Гоголя «Нос», никогда специально не ставился вопрос об одном из возможных источников этого мотива – трактате Иоганна Каспара Лафатера «Физиогномика» («*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*»), опубликованном в 1775–1778 гг. в четырех томах внушительного формата *in folio* и богато иллюстрированном без малого 350 таблицами и бесчисленными рисунками и виньетками, изображающими всевозможные выражения человеческих лиц в ракурсах анфас и в профиль². Этот монументальный труд, почти мгновенно переведенный на голландский, французский и английский языки, в 1783–1787 гг. был переиздан в трехтомном варианте, который через несколько десятилетий воспроизвело венское переиздание, выходящее в свет начиная с 1829 г. Таким образом, «Физиогномика» распространилась по всей Европе в многочисленных переводах, вариациях и подражаниях практически на всех европейских языках³; за короткое время она стала

¹ Предлагаемая работа представляет собой слегка переделанный вариант статьи, опубликованной на итальянском языке в сборнике: *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff. A cura di M. Di Salvo, G. Moracci, G. Siedina. Firenze, 2008. Vol. 1. P. 47-56.* За любезно предоставленную возможность сопроводить статью иллюстрациями выражаю глубокую благодарность библиотеке Бамбергского Отто-Фридрих университета.

² *Lavater J.C. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig: Winterthur, 1775-1778. Bd. 1-4* (репринт: Zürich, 1968-1969). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

³ По данным Г. Вайгельта, с начала 1780-х гг. до 1810 г. насчитывается 16 немецких, 15 французских, 20 английских, 2 американских, 2 русских и по одному голландскому и итальянскому изданий «Физиогномики». Однако за исключением первых изданий, вышедших под контролем автора, они часто являются адаптированными и сокращенными (см.: *Weigelt H. Johann Kaspar Lavater: Leben, Werk und Wirkung. Göttingen, 1991. S. 98-99*). Как полагает Э. Хайер, известное запоздание опубликованного лишь в 1808 г. первого русского фрагментарного перевода «Физиогномики» (Новейший, полный и любопытный способ, как узнавать каждого человека свойства, нрав и участь по его сложению, или Опытный физиогномист и хиромантик славного Лафатера. СПб., 1808; переизд.: 1809,

одним из популярнейших произведений, не только породив всеобщее увлечение новой «наукой», но и вызвав волну критических оценок и полемики, в которой приняли участие самые блистательные умы эпохи (М. Мендельсон, Ф. Шиллер, И. Кант, А. Шопенгауэр), – и тем самым положила начало целой серии сатирических произведений, которые предваряют повесть Гоголя своими сюжетно-стилевыми особенностями.

В качестве приложения к своему труду Лафатер составил (возможно, в 1789 г.) его «секретный» конспект «Сто правил физиогномики» («Hundert physiognomische Regeln») – своего рода пособие по практическому применению физиогномических наблюдений, предназначенное для его друзей и последователей и ходившее в рукописи вплоть до 1793 г., когда «Правила...» были впервые опубликованы отдельным изданием; в 1802 г. они вошли в состав посмертно изданных сочинений швейцарского физиогномиста⁴.

Основываясь на главном тезисе своего фундаментального труда, а именно на том, что характер человека проявляется в его внешности, будучи запечатлен в твердых и выражен в мягких частях головы и лица, Лафатер в этом труде сформулировал 100 правил физиогномики, проиллюстрированных 55 рисунками и 3 таблицами в приложении, названном «О животных линиях» («Über die Animalitäts-Linien»). Именно здесь Лафатер излагает свою теорию «лицевого угла» («Gesichts-Linien-Winkel»), согласно которой для человеческих существ угол треугольника, образованного в профильном ракурсе лица линиями, соединяющими рот со стиснутыми зубами, отверстие ушной раковины и точку максимальной выпуклости лба (или кончик носа, внешний край глаза и угол рта), должен составлять 60–70⁵.

1817) относительно переводов на языки западной Европы признаком недостаточного интереса к труду Лафатера в России отнюдь не является, поскольку образованные русские имели возможность читать «Физиогномику» как в оригинале, так и во французском переводе: *Heier E. Studies on Johann Caspar Lavater (1741-1801) in Russia*. Bern, 1991. S. 30, 80. По данным библиографического указателя «Сводный каталог русской книги 1801-1825 гг.» (М., 2007. Т. 2. С. 331), первое издание этого перевода вышло не в 1808, а в 1807 г., и упоминаемая далее статья Жуковского о Лафатере в январском номере «Вестника Европы» за 1808 г. является откликом на это издание. В библиотеке А.С. Пушкина сохранились французское издание «Физиогномики» Лафатера 1820 г. и еще один французский физиогномический трактат, 1830 г. издания (*Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. СПб., 1910. № 1077, 1260).

⁴ *Lavater J.C. Vermischte physiognomische Regeln*, in Hand-Bibliothek für Freunde von Johann Caspar Lavater. [Zürich], 1793. Bd. 1. S. 217-248; *Idem. Vermischte physiognomische Regeln, ein Manuskript für Freunde*. Leipzig, 1802; Wien, 1802; и авторизованное издание: *Lavater J.C. Nachgelassene Schriften*. Bd. 1-4. Zürich, 1801-1802 (перепечатка: Hildesheim; Zürich; New York, 1993). Bd. 5; отд. изд. т. 5: *J.C. Lavaters Physiognomischer Nachlaß*. Zürich, 1802.

⁵ См.: *Lavater J.C. Nachgelassene Schriften*. Bd. 5. S. 105-110 (рис. № 63).

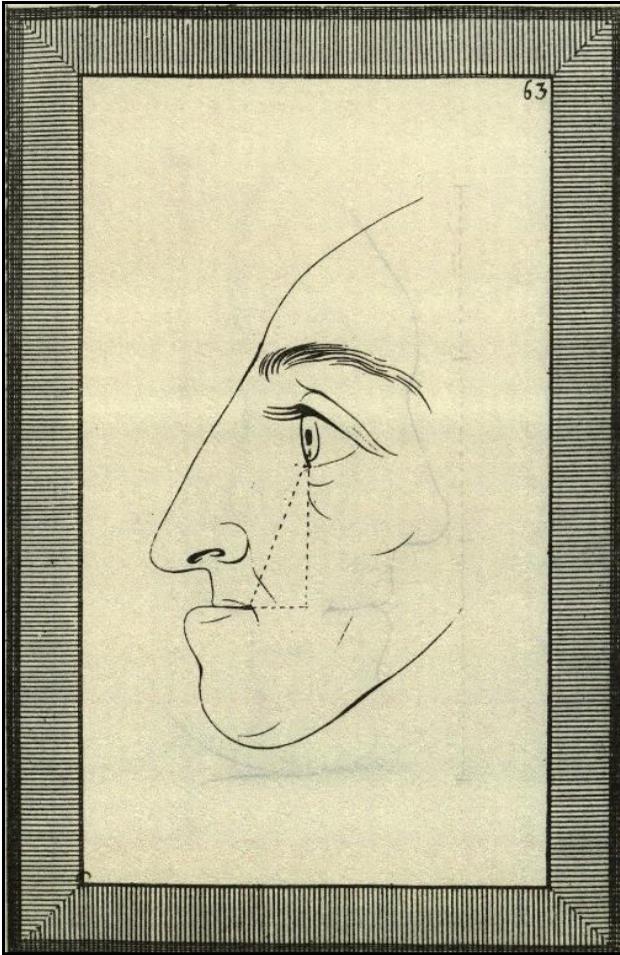


Рис. 1

В 24 рисунках первых двух таблиц Лафатер демонстрирует, как в зависимости от увеличения этого угла можно проследить эволюцию черт лица от лягушки до человека: она проходит через многочисленные промежуточные животные и низшие человеческие формы с тем, чтобы увенчаться ликом Аполлона Бельведерского, черты лица которого, согласно Лафатеру, находятся за пределами естественной и правдоподобной человеческой красоты:

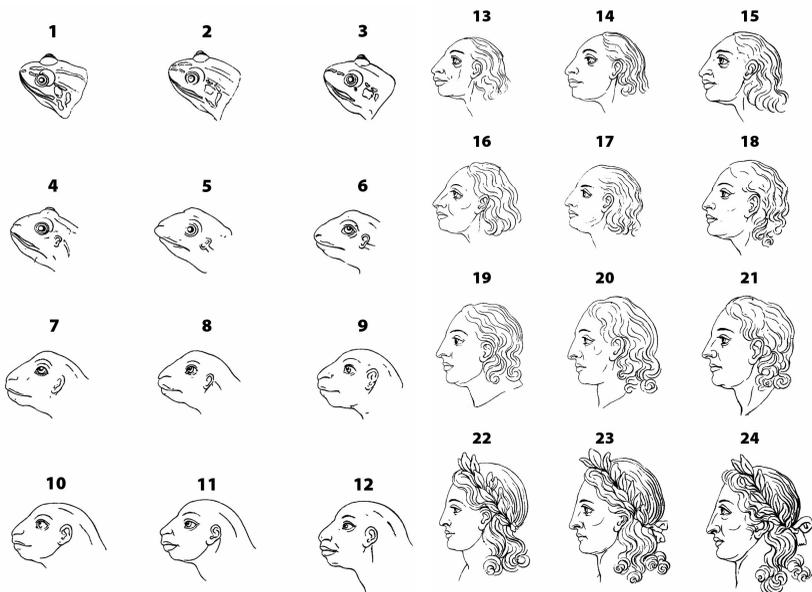


Рис. 2–3

Физиогномическая доктрина Лафатера распространилась в России по следам его религиозных сочинений с тем, чтобы стать настоящей модой в первое тридцатилетие XIX в. Его физиогномический трактат, рожденный под знаком декларированного в его названии намерения способствовать «познанию человека и человеколюбию», оказался созвучным филантропическим запросам масонских обществ этой эпохи. Физиогномическая «наука» заразила даже русский императорский двор, и в частности ближайшее окружение будущего монарха Павла I, введенного в курс учения Лафатера своим личным врачом; с легкой руки жены престолонаследника, Марии Федоровны, происходившей из Вюртембергской королевской династии, члены которой были ревностными почитателями Лафатера, физиогномика и ее заветы стали подлинным культом «малого двора». В 1782 г. во время пребывания в Швейцарии русская великокняжеская чета почтила Лафатера своим визитом, во время которого физиогномист подарил Павлу французское издание своего труда: эта встреча породила интенсивный эпистолярный обмен между Лафатером, великой княгиней и ее секретарем, Л.Н. Николаи; хотя и с длительными перерывами, эта переписка продлилась вплоть до

последних дней жизни швейцарского ученого⁶. В части писем Лафатера, адресованных Николаи, речь идет о продаже русской императорской семье так называемого «Физиогномического кабинета» – коллекции, состоящей из более чем 1000 рисунков и гравюр, снабженных стихотворными подписями в гекзаметрах: Лафатер рассматривал эту коллекцию как продолжение своего величайшего труда. Но лишь в 1824 г. коллекция, которую Лафатер хотел бы видеть размещенной в специальном помещении, была приведена в порядок и собрана в четырех больших in folio под немецким заглавием «Lavaters Sammlung Physiognomischer Original Zeichnungen» («Лафатерово собрание оригинальных физиогномических рисунков»)⁷.

Возможно, самым пламенным почитателем Лафатера в России был Н.М. Карамзин⁸. Его переписка со швейцарским ученым, начавшаяся в 1786 г. и продолжившаяся вплоть до 1790 г., в своей самой обширной части была посвящена дискуссии о принципах физиогномики⁹. В «Письмах русского путешественника» дано подробное описание визита Карамзина к Лафатеру в 1789 г., которое является важным источником представлений о личности протестантского пастора и о его «науке» (С. 106–125). Во время одного из посещений Лафатера Карамзин стал обладателем одного из рукописных экземпляров «Ста правил физиогномики», а в своих письмах к Лафатеру выразил готовность заняться организацией продажи французского издания «Физиогномики» и даже взял на себя обязательство переводить и распространять сочинения Лафатера¹⁰. Это намерение Карамзин отчасти реализовал в 1802 г., опубликовав на страницах своего журнала «Вестник Европы» две вос-

⁶ См.: *Lavater J.C. Nachgelassene Schriften. Bd. 2. S. 285-334.* В России письма Лафатера к императрице Марии Федоровне (написанные из Цюриха в 1798 г.) были опубликованы только в 1858 г., в периодических изданиях Императорской публичной библиотеки (Johann Kaspar Lavater's Briefe an die Kaiserin Maria Feodorowna, Gemahlin Kaiser Pauls I. von Russland. Über den Zustand der Seele nach dem Tode, hg. v. d. Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg, St. Petersburg, 1858). Десять лет спустя появился французский перевод этого издания (Paris, 1868).

⁷ Эти тома остались в библиотеке Павловска и в 1930-е гг. были проданы с аукциона в Берлине. Теперь они принадлежат семье Бласс-Лауфер (Bläß-Laufer) и находятся в Цюрихе в составе одной из самых обширных коллекций документов, относящихся к жизни и творчеству Лафатера (см.: *Heier E. Op. cit. S. 25.* Об отношениях Лафатера с русским императорским двором см.: *Heier E. Op. cit. S. 105-132, 137-142, 143-158.*

⁸ См.: *Lehmann-Carli G. Karamzins Lavater-Rezeption. Zur Genesis einer Strömung in der russischen Aufklärung // Zeitschrift für Slawistik, 1991. Bd. 36. S. 505-517.*

⁹ См.: *Карамзин Н.М. Переписка Карамзина с Лафатером. 1786-1790 // Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский. Л., 1984. С. 464-498. (Литературные памятники. Большая серия).*

¹⁰ См.: *Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. С. 117-118, 495-498.*

торженные статьи, посвященные жизни и сочинениям швейцарского физиогномиста¹¹.

В начале XIX в. интерес к идеям Лафатера в России возрос благодаря интенсификации деятельности русского масонства, одним из центров которого был Московский университет. Среди его студентов, многие из которых поддерживали и укрепляли свою страсть к новым идеям во время заграничных путешествий и были призваны играть впоследствии значительную роль в распространении этих идей, был и В.А. Жуковский, в студенческие годы постоянный посетитель семьи Тургеневых, принадлежавших к числу пламенных почитателей Лафатера, а с 1815 г. — теще вдовствующей императрицы Марии Федоровны.

В дневниках Жуковского за 1804–1806 гг. Лафатер назван в числе авторов, чьи произведения поэт собирался прочитать¹², а в 1808 г., когда Жуковский стал редактором «Вестника Европы», фронтиспис одного из номеров журнала был украшен медальоном с профилем Лафатера. В том же году в «Вестнике Европы» были напечатаны две статьи, одна из которых, оценивающая «Физиогномику» как лучшее творение Лафатера, была «изъяснением картинки» на фронтисписе, а вторая представляла собой образец применения метода Лафатера к описанию характера¹³.

Преемственный интерес нового века к наследию Лафатера засвидетельствован также и многочисленными подражаниями, не имевшими или ничего, или очень мало общего со своим оригиналом, но ассоциировавшимися с учением Лафатера упоминанием его имени в заглавии и злоупотреблением термином «физиогномия», часто выступавшим наряду со словом «хиромантия»¹⁴. В большинстве случаев это были популярные брошюры, ограничивающиеся изложением правил физиогно-

¹¹ Сравнение Дидерота с Лафатером // Вестник Европы. 1802. Ч. 2, № 5. С. 39-41; Последние дни Лафатеровой жизни // Вестник Европы. 1802. Ч. 2. С. 95-115; переизд.: Пантеон иностранной словесности. М., 1818. Т. 3. С. 57-59; 74-99; см. также: О Лафатере // Новый Пантеон отечественной и иностранной словесности. М., 1819. Т. 1. С. 167-179.

¹² См.: Янушкевич А.С. Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 400.

¹³ См.: Лафатер // Вестник Европы. 1808. Ч. 38, № 5. С. 23-33; Геме, изображенный Лафатером // Вестник Европы. 1808. Ч. 41, № 21. С. 44-48.

¹⁴ См.: Новейший, полный и любопытный способ, как узнавать каждого человека свойства, нрав и участь по его сложению, или Опытный физиогномист и хиромантик славного Лафатера. СПб., 1807, 1808, 1809, 1817; Правила физиогномии и хиромантии, или Открытое таинство, как узнавать человеческие свойства. СПб., 1817 (довольно низкопробное сочинение, якобы основанное на трудах Альберта Великого и Лафатера); Лафатер (дамский), или Искусство узнавать женщин по физиогномии. М., 1828 (этот последний труд является переводом пятого издания очень популярной книги: *Le Lavater des dames, ou l'art de connaître les femmes sur leur physionomie*. Paris, 1815); Несколько отрывков из дневных записок Лафатера. М., 1849. См.: Heier E. Op. cit. S. 73-104.

мического истолкования, предназначенные для массового читателя и в конечном счете преследовавшие в основном практические цели. Тем не менее, хотя и косвенным образом, сказав и урезав учение, эти издания сыграли свою роль в распространении физиогномических знаний, однако именно эта популяризация задержала появление первого полного русского перевода оригинала.

Будучи, по словам Лафатера, «одной из решительно важнейших и ощутительных и одновременно – одной из наименее изменчивых частей человеческого лица» (I, 237), нос становится одной из самых прочных опор характерологического суждения начиная с момента выхода «Физиогномики». Параграф, в котором изложено это наблюдение, заключает виньетка с изображением трех амуров, один из которых обеими руками поддерживает гигантский нос (I, 265).

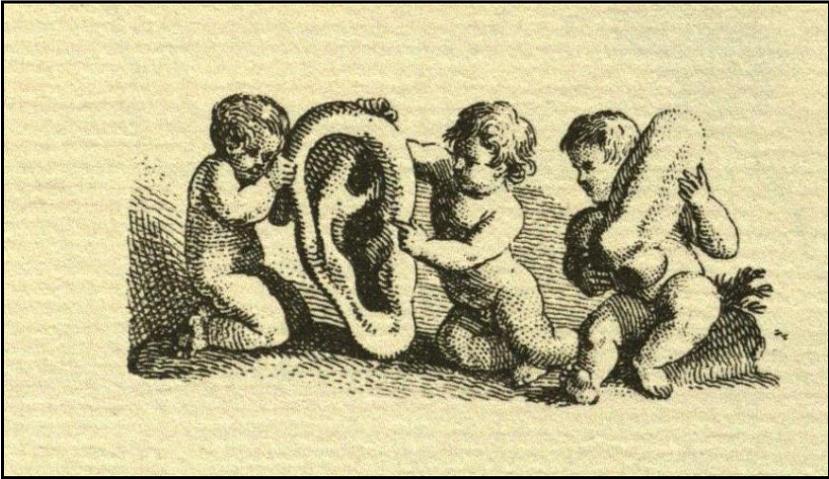


Рис. 4

Глава четвертого тома «Слово о носе» («Ein Wort über die Nase») предлагает точную характеристику изучаемого объекта: «Древние справедливо называли нос *honestamentum faciei* [украшение лица]» и завершается утверждением: «*Non cuique datum est, habere nasum*» [Не каждому дано обладать носом] (IV, 257). Текст этот иллюстрирован занимательным добрую половину страницы изображением носа – правильного, значительного, респектабельного – и притом в полной изоляции от остальных частей лица.

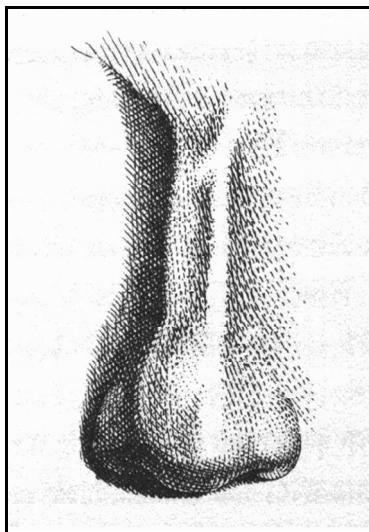


Рис. 5

Исключительную значимость носа подтверждают и «Сто правил физиогномики»: «Только человек имеет лоб, лицо и нос»¹⁵. Перефразировав это суждение, можно сделать следующий вывод: «У кого нет носа, тот не человек». Вышеприведенный тезис, утверждающий столь исключительную роль носа, поразил воображение буквально полчищ писателей, которые немедленно сделали его (тезис) мишенью сатирического обстрела.

Одним из самых утонченно-издевательских «антифизиогномических» выпадов стал памфлет Георга Кристофа Лихтенберга «О физиогномике; против физиогномистов» («Über Physiognomik; wider die Physiognomen»), который вышел в свет двумя изданиями в 1778 г. и вызвал невероятный резонанс. Его автор, будучи сам человеком хилого телосложения и к тому же горбатым, прежде всего ополчился на тезис Лафатера, утверждающий наличие закономерной взаимосвязи между физической красотой и моральным совершенством, и призвал по достоинству оценить всю ложность и бессилие учения физиогномиста, «который, спотыкаясь, перепрыгивает от сходных носов к одинаковым духовным склонностям их обладателей»¹⁶. Утверждая, что «г-н Лафатер полагает нос самым важным членом, поскольку над ним не властно

¹⁵ Lavater J.C. Nachgelassene Schriften. Bd. 5. S. 103.

¹⁶ Lichtenberg G.Ch. Schriften und Briefe. München, 1967-1992. Bd. 3. S. 276.

притворство», Лихтенберг подчеркивает, что индивидуум способен измениться под влиянием моральных или физических факторов, но эти изменения никоим образом не могут затронуть формы его носа – и на этом основании считает абсурдом попытку увидеть отражение характера, категории по определению изменчивой, в чертах лица, отличающихся твердостью и постоянством формы¹⁷.

В 1782 г. Шиллер написал ироническую «Эпитафию известному физиогномисту» («Grabschrift eines gewissen Physiognomen»):

Weß Geistes Kind im Kopf gesessen,
Konnt' er auf jeder Nase lesen:
Und doch – daß er es nicht gewesen,
Den Gott zu diesem Werk erlesen,
Konnt' er nicht auf der *seinen* lesen¹⁸.

Эту серию откликов на теорию Лафатера продолжили сатирические произведения Жан Поля, в которых, помимо упоминаний имени Лафатера и терминологии, восходящей к «Физиогномике», находим широчайший спектр «носологических» мотивов.

Особого упоминания заслуживают «Письмо натуралиста о воспроизведении человеческих членов» («Brief eines Naturforschers über die Wiedererzeugung der Glieder beim Menschen») и «Физиогномический постскрипtum о человеческом носе» («Physiognomisches Postskript über die Nasen der Menschen»): два из числа коротких сатирических этюдов, вошедших в антологию «Выдержки из бумаг дьявола» («Auswahl aus des Teufels Papieren», 1789). Подобно Лихтенбергу писатель избирает своей мишенью теорию Лафатера, согласно которой истинным зеркалом характера являются в равной мере вылепленные деятельностью духа не только мягкие, но и твердые (следовательно, неизменные) части лица. В сатирической перелицовке Жан Поля нелепость этой теории демонстрируется на примере носа. Отправляясь от тезиса Лафатера, он задается вопросом о судьбе, могущей постигнуть нос в случае самосовершенствования и изменений в душевном расположении его обладателя: в качестве ответа на этот вопрос в сатире Жан Поля возникает мотив отрезания и исчезновения носа.

¹⁷ См.: Ibid. S. 287. Лафатер ответил Лихтенбергу в предисловии к т. 4 «Физиогномических фрагментов» (S. 3-38), придав иронически-комплиментарную форму своим возражениям и отметив остроумие наблюдений его оппонента.

¹⁸ Schiller F. Werke. Nationalausgabe. Weimar, 1943. Bd. I/1. S. 87. [Перевод: Он мог прочесть на каждом носу, какого поля ягода его обладатель, однако же того, что отнюдь не он предназначен Господом Богом для этого поприща, он не смог прочесть на *собственном*].

В «Письме натуралиста...» повествователь-ученый сообщает о том, что из всех членов человеческого тела обновлению подвержены лишь нос, зубы и глаза, и поощряет великих ученых посвятить свои труды исследованию проблемы «физического возрождения членов» посредством экспериментального отрезания носа у молодого человека (или когонибудь иного), что дало бы возможность пронаблюдать, как у него вырастает новый нос из воска¹⁹.

Письмо ученого заключает постскриптом во славу собственного носа, написанный от имени некоего поэта. Здесь сатира в адрес Лафатера и его теории соответствия между физическим сложением и духовными способностями человека становится еще более очевидной, особенно в следующей декларации поэта: «Человек имеет нос и питает его ценным табаком, чтобы физиогномист отсюда мог извлекать ежечасные умозаключения о способностях души, обитающей лишь несколькими дюймами выше» (JP. II, 306).

Далее, прозрачно намекая на фаллический субстрат «носологических» мотивов, повествователь переходит к описанию чрезвычайных усилий, приложенных им к тому, чтобы увеличить потенциал своих духовных способностей, как высших, так и низших, – усилий, которые, однако же, не влекут за собой никаких изменений носа, но, напротив, имеют своим следствием его исчезновение: «<...> мой столь прозаический нос этого не потерпел и потребовал отставки: отделившись от лица, за которым скрывался дух, так усиленно стремящийся к усовершенствованию, нос улизнул в туманную ночь» (JP. II, 306).

Замена утраченного носа его временным восковым подобием, более пластичным, нежели его телесный оригинал, и, следовательно, более соответствующим способности духа совершенствоваться, является ироническим возражением на основной тезис учения Лафатера: эта акция становится доказательством того, что, вопреки утверждениям швейцарского физиогномиста, твердые части лица тоже способны трансформироваться сообразно с изменениями души (JP. II, 306).

В 1820–1840-х гг., когда еще было живо увлечение Лафатером, а в русской публицистике периодически появлялись разнообразнейшие «носологические» штудии и каламбуры²⁰, Жан Поль был одним из наиболее популярных в России немецких писателей. Почти все его произведения фигурируют в каталоге московского немецкого книгоиздательства за

¹⁹ См.: *Jean Paul. Sämtliche Werke.* Darmstadt, 1974-1985. Bd. 2. S. 298. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием аббревиатуры JP, тома и страницы.

²⁰ См.: *Виноградов В.В.* Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // *Виноградов В.В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 10-14.

1829 г.²¹, появляются многочисленные переводы его произведений, его имя периодически упоминается на страницах русских журналов²². Особенно высоко ценили Жан Поля в близком родственном и дружеском окружении Жуковского: известны увлечение немецкой литературой и интерес к теории Лафатера, свойственные племянницам поэта, Марии Протасовой-Мойер и Авдотье Юшковой (Елагиной-Киреевской) и его ближайшим друзьям, братьям Тургеневым. А.П. Елагина заботилась о корреспонденции Жуковского, участвовала в его делах по изданию журнала «Вестник Европы» в те самые 1808–1809 гг., когда один из номеров журнала был украшен изображением Лафатера на фронтиспесе, а в 1829 г. перевела роман Жан Поля «Левана» («Levana»).

Жуковский увлекся Жан Полем, открыв его для себя вместе с другими немецкими преромантиками и романтиками, в 1815–1817 гг., во время своих периодических визитов к Марии Протасовой-Мойер в Дерпт²³. Именно здесь в 1817 г. он задумал издание альманаха «Аониды», или «Мнемозина», с переводами фрагментов из избранных немецких писателей; среди других авторов в проспекте альманаха фигурирует Жан Поль: Жуковский собирался перевести отрывки из опубликованной незадолго перед тем антологии «Дух Жан Поля» («Jean Pauls Geist»)²⁴.

Для многих русских визит к Жан Полю входил в обязательную программу европейского путешествия. Жуковский посетил немецкого писателя в 1821 г.; 2 (14) августа 1826 г., будучи в Байрейте, он поклонился его могиле²⁵; братья Тургеневы побывали у Жан Поля в 1825 г. В составе библиотеки Жуковского сохранилась биография Жан Поля²⁶; архивные материалы свидетельствуют о том, что в 1831 г., за несколько месяцев до переселения на лето в Царское село, где Жуковский проводил много времени в обществе Пушкина и Гоголя, поэт вернулся к произведениям Жан Поля, взяв из учрежденной под его присмотром для

²¹ См.: *Троцкая М.Л.* Жан Поль Рихтер в России // Западный сборник / Под ред. В.М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 283.

²² См.: Там же. С. 284-287. Библиография; *Berend E.* Jean-Paul-Bibliographie. Stuttgart, 1963. С. 91-94.

²³ См.: *В.А. Жуковский* в воспоминаниях современников / Изд. подгот. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. М., 1999. С. 52.

²⁴ *Jean Pauls Geist; Oder Chrestomathie der vorzüglichsten, kräftigsten und gelungensten Stellen aus seinen sämtlichen Schriften.* Hg.: K.H.L. Poelitz. Weimar; Leipzig, 1801-1816. Bd. 1-4; облегченное изд.: Erfurt, 1825. По четвертому изданию антологии (Grätz, 1821) был выполнен ее французский перевод (Paris, 1829). Экземпляр этого последнего издания сохранился в библиотеке Пушкина (*Модзалевский Б.Л.* Указ. соч. № 1031).

²⁵ См.: *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 251.

²⁶ *Döring H.* Jean Paul Friedrich Richter's Leben nebst Charakteristik seiner Werke. Gotha, 1826. См.: *Лобанов В.В.* Библиотека В.А. Жуковского: Описание. Томск, 1981. № 933.

императора Николая I Эрмитажной библиотеки антологию «Дух Жан Поля» в издании 1825 г.²⁷

Трудно сказать, что именно и в каком объеме Гоголь знал о Лафатере, Лихтенберге и Жан Поле. Однако анализ гоголевских текстов обнаруживает достаточную степень его информированности о физиогномическом дискурсе, подтверждая тем самым возможность и рассмотрения его повести «Нос» в преемственной цепочке физиогномических сатир его предшественников, и ее интерпретации как явной гиперболизированной насмешки над физиогномическими страстями его эпохи²⁸.

Свидетельство осведомленности Гоголя о физиогномической терминологии Лафатера находим в его письме к М.П. Погодину от 1 февраля 1833 г.: в связи с драмой о Борисе Годунове Гоголь советует последнему: «Ради бога, прибавьте боярам несколько глупой физиогномии» (X, 225).

Упоминание имени Жан Поля относится к гораздо более позднему времени: это письмо Марии Балабиной от 17 февраля 1842 г., в котором Гоголь увещевает молодую девушку читать не Жан Поля, но Шекспира и Пушкина (XII, 37): в качестве свидетельства продолжительной популярности немецкого писателя этот совет весьма симптоматичен.

Лафатерианская терминология использована и в нескольких произведениях Гоголя, где слово «физиогномия» (или «физиономия») может означать и «лицо», и «мимику». В комедии «Ревизор», например, в распечатанном почтмейстером письме Хлестакова последний набрасывает следующий автопортрет: «<...> по моей петербургской физиономии и по костюму весь город принял меня за генерал-губернатора» (IV, 90). Пример аналогичного словоупотребления находим в поэме «Мертвые души»: «Хотя почтмейстер был очень речист, но и тот, взявши в руки карты, тот же час выразил на лице мыслящую физиономию <...>» (VI, 16). И в совершенном согласии с учением Лафатера характер «значительного лица» в повести «Шинель» выражен в его внешности: «<...> взглянувши на один мужественный вид его и фигуру, всякий говорил: “у, какой характер!”» (III, 173).

Другим столь же красноречивым примером является описание «фигуры, в черном фраке, с самым странным профилем» в отрывке «Фонарь

²⁷ См. запись в регистрационной книге выдачи от 26 января (7 февраля) 1831 г.: Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 2. Оп. XIV/ж. Ед. хр. 21. За эти сведения выражаю свою благодарность Дамиано Ребеккини.

²⁸ О мотиве носа в творчестве Жан Поля и Гоголя см.: *Böhmig M.* Die “Nasologie” Jean Pauls, eine Quelle für Gogol’s Nos? (Ein Beitrag zur Rezeption Jean Pauls in Russland) // *Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen.* Hg. E. von Erdmann, A. Isaakjan, R. Marti, D. Schumann. Zürich, 2005. S. 441-461.

умирал...» (1832–1833), связанном с историей замысла повести «Невский проспект»:

Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его – велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе: лица, которые более всего выражают глупость (III, 331).

В этом описании Гоголь, как кажется, воспользовался размышлениями Лафатера, проиллюстрированными в приложении к трактату «О животных линиях»: если вершина треугольника, образованного чертами лица, совпадает с кончиком носа, а его угол меньше $60\text{--}70^\circ$, то эта конфигурация характерна как раз для того типа лица, который, по классификации Лафатера, занимает промежуточное положение между мордой животного и лицом человека, находящегося на первых стадиях низшей ступени развития (рис. 2–3, № 12–13). Своего рода реминисценцией теории животных линий выглядит и описание бакенбард Ковалева, которые «идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа» (III, 54).

Еще более значительным является главный сюжетный мотив повести «Нос»: мотив отрезания и бегства носа, как кажется, восходит непосредственно и к первостепенной значимости носа в физиогномических измышлениях Лафатера, и к порожденным этим учением сатирам. Если, как утверждает Лафатер, «Non cuique datum est, habere nasum» («Не всякому дано иметь нос») и «Нос имеет только <...> человек», ампутация и последующее вочеловечивание носа чреватые не просто раздвоением личности Ковалева, но в большей мере экзистенциальной проблемой: человек, лишенный носа, не имеет физиогномии – следовательно, не имеет характера – следовательно, не является человеком.

В повести Гоголя все персонажи, не исключая и самый Нос, лишены лица. Самое большое, что мы можем найти, – это намек на наличие подбородка или щеки; напротив, наиболее характеристические черты лица, такие как лоб, глаза или нос, как бы вообще не существуют. Единственным человеком, кому удастся увидеть лицо, является близорукий полицейский чиновник, но даже и он неспособен различить ни носа, ни чего-либо другого.

В этом аморфном универсуме именно Нос обретает самоидентификацию в утверждении Ковалева: «Да ведь я вам не о пуделе делаю

объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе» (III, 61) – и, вернувшись после своих бесплодных попыток отловить беглый нос, майор в отчаянии вопрошает небеса о своей собственной идентичности: «<...> но без носа человек – черт знает что: птица не птица <...>» (III, 64). В этой анималистической аналогии можно увидеть еще один реминисцентный отблеск теории Лафатера: рефлекс фрагмента швейцарского физиогномиста «Люди и животные» («Menschen und Thiere») и соответствующей иллюстрации к нему, на которой носы двух человеческих голов, изображенных в профиль, сопоставлены с клювами двух птиц – из чего, по Лафатеру, следуют аналогичные характеристики этих существ (IV, 58–59):

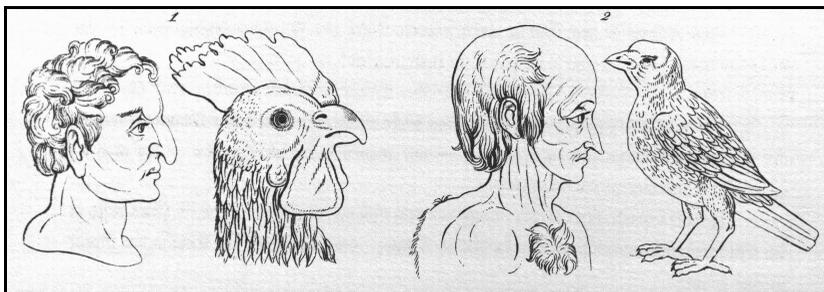


Рис. 6

Когда нос все же возвращен его владельцу, Ковалев заботливо подхватывает его обеими руками, принимая ту самую позу, в которой изображен амурчик на иллюстрации к трактату Лафатера, и, изнемогая в попытках водворить нос на подлежащее ему место, согревает его собственным дыханием, как если бы нос был восковым и пластичным, подобно тому, который отрастает у лишившегося этого органа персонажа сатиры Жан Поля.

Вся важность обладания как можно более очевидным носом подчеркнута и тем высокомерием, с которым Ковалев, воссоединившийся с этим обеспечивающим возможность самоидентификации и наличие характера органом, рассматривает военного, чей нос «никак не больше жилетной пуговицы» (III, 74).

Некоторые пассажи Гоголя в повести «Нос» кажутся просто цитатами из Жан Поля: таково, например, словесное оформление композиционного приема, знаменующего сюжетные провалы в повествовании. В «Физиогномическом постскриптуме» Жан Поля исчезновение носа описано при помощи немецкой идиомы «und machte sich bei Nacht und

Nebel <...> davon» (JP. II, 306)²⁹. Гоголь буквально овеществляет эту метафору, отмечая композиционные границы глав и внезапные исчезновения и явления носа дважды повторяющейся фразой: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом <...>» (III, 52, 72).

Не только «носологический» мотив, но и многие другие сюжетно-стилевые особенности повести Гоголя заставляют предположить, что русский писатель был знаком с творчеством Жан Поля если не прямо, то, во всяком случае, опосредованно, возможно, со слов Жуковского; он же мог послужить Гоголю и источником информации о физиогномике Лафатера.

Допущение такой возможности позволяет высказать предположение о том, что повесть Гоголя «Нос» тоже до некоторой степени является пародией на физиогномику Лафатера и на те «полчища физиогномической саранчи»³⁰, которые наводнили литературные салоны первой трети XIX в. Но даже если это предположение не будет подтверждено дальнейшими изысканиями, то приведенные нами примеры реминисцентных Лафатеру и Жан Полю мотивов повести Гоголя «Нос» все же останутся доказательством власти имплицитного жанрового кода над индивидуальной вариацией жанровой модели и направляющего воздействия литературной традиции на творческую индивидуальность.

Источники иллюстраций

Рис. 1 – *Lavater J.C. Nachgelassene Schriften. Zürich, 1801–1802. Bd. 1–5 (repr. Hildesheim-Zürich-New York, 1993). Bd. 5 (Hundert physiognomische Regeln). Ill. 63.*

Рис. 2 – *Lavater J.C. Nachgelassene Schriften. Zürich, 1801–1802. Bd. 1–5 (repr. Hildesheim-Zürich-New York, 1993). Bd. 5 (Hundert physiognomische Regeln). Anlage.*

Рис. 3 – *Lavater J.C. Nachgelassene Schriften, Zürich 1801–1802. Bd. 1–5 (repr. Hildesheim-Zürich-New York, 1993). Bd. 5 (Hundert physiognomische Regeln). Anlage.*

²⁹ [Буквально: «и улизнул в туманную ночь»]. Идиома «sich bei Nacht und Nebel davonmachen» означает «удалиться тайком, неизвестно куда» и имеет сравнительно негативное значение, поэтому наиболее близкими в грамматико-стилевом отношении русскими эквивалентами речевого оборота «sich davonmachen» являются арготизмы «смыться», «смотаться», «сделать ноги», а устойчивое словосочетание «bei Nacht und Nebel» может быть переведено столь же устойчивыми оборотами «во мраке ночи» или «под покровом темноты». Возможные варианты эквивалентного перевода идиомы: «скрылся во мраке ночи» или «смылся под покровом темноты», однако при этом теряется принципиально важная в данном случае сема: «туман» [примеч. переводчика].

³⁰ *Lichtenberg G.Ch. Op. cit. Bd. 3. S. 558.*

Рис. 4 – *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig-Winterthur, 1775–1778. Bd. 1–4 (repr. Zürich, 1968–1969). Bd. 1. S. 266.

Рис. 5 – *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig-Winterthur, 1775–1778. Bd. 1–4 (repr. Zürich, 1968–1969). Bd. 4. S. 259.

Рис. 6 – *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig-Winterthur, 1775–1778. Bd. 1–4 (repr. Zürich, 1968–1969). Bd. 4. S. 58.

(Перевод О.Б. Лебедевой)

М.А. Янушкевич

Журнал «В мире науки», Москва (Россия)

СЮЖЕТНАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» В СООТНОШЕНИИ С АНТИЧНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ (ГОГОЛЬ, ГОМЕР И ВЕРГИЛИЙ)

Архетип путешествия, реализованный в сюжете поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», предоставляет широкое поле для различного рода типологических сравнений; так, например, в литературоведении нашла отражение гипотеза о развитии в «Мертвых душах» традиций плутовского романа или же комической эпопеи – «эпоса больших дорог» Филдинга¹. Но думается, что не менее важным ориентиром для Гоголя именно в плане организации сюжета был античный эпос, для которого сюжетная схема путешествия была в высшей степени продуктивна; более того, ведь именно такие образцы античной эпической традиции, как «Одиссея» и «Энеида», и были первоисточником для поэтики плутовского романа, а тип героя-пикаро многими чертами тоже восходит к хитроумному герою Гомера.

Путешествие становится у Гоголя моделью как эпической, так и лирической составляющих сюжета: в первой сюжетной ипостаси это скитания, хождения Чичикова, во второй – движение сознания автора, его духовный путь. Однако эти два варианта путешествия при всей их архитектурной связанности в рамках единого целого гоголевской поэмы имеют особые закономерности структуры и особый характер пространственно-временной организации, что определяется, как нам кажется, не в последнюю очередь двойной соотнесенностью гоголевского сюжета с сюжетными схемами «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия.

Эпическая топология гоголевской поэмы – основа и детерминант соответствующей сюжетной линии. В этой связи принципиален морской подтекст пространства, поскольку определяющая особенность моря как топоса – его ненадежность, стихийность, экстремальность создаваемых им сюжетных ситуаций, опасность его для путешественника. Разворачиваясь в пределах подобного топоса, путешествие Чичикова уже только по этой причине становится рискованным и чреватым

¹ См. об этом: *Елистратова А.А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 26-47.

неожиданностями, приобретая характер блуждания: Чичиков постоянно сбивается с пути, попадает не туда, куда он собирался; можно сказать, что не он выбирает дорогу, а дорога ведет и заводит его в совершенно незапланированные места.

Пространство эпического сюжета обретает самостоятельную активность, и чичиковская бричка действительно становится «судном среди волн, по воле ветров», как и носимый по морю корабль Одиссея, безнадежно отклоняющийся от спасительного пути на Итаку. Подобно тому, как Одиссей рискует жизнью, и Чичиков оказывается в опасности подвергнуться побоям у Ноздрева; наконец, Коробочка и Ноздрев, к которым он попадает случайно, способствуют провалу его предприятия, что можно приравнять к краху жизни Чичикова, который он, впрочем, переносит с таким же несокрушимым терпением, как многотерпеливый Одиссей свои несчастья.

Структура сюжета как блуждания, хаотического перемещения героя очевидным образом определяется характером пространства, и сама дорога, столь важная для образа Чичикова – «героя пути», теряет свойственные этой пространственной модели линейность и направленность, тяготея больше к цикличности, размыванию признака длины и актуализации признака ширины, что совершенно не характерно для дороги как архетипа; дорога Чичикова в «Мертвых душах» становится бездорожьем – в этом смысле симптоматичны словоупотребление «бездорожье дороги» во втором томе поэмы (VII, 74), а также эпизод буквальной потери дороги, предшествующий приезду Чичикова к Коробочке, с выездом брички во взбороненное поле, т.е. в пространство, противоположное по своей структуре дорожному локусу, но зато очень ассоциативное взволнованному морю.

Однако вдвойне рискованным путешествие Чичикова представляется по причине специфики его цели и смысла самой авантюры Чичикова. Эта цель более органично сопоставима с замыслом Энея, который в виде обобщенной формулы можно определить как «создание из ничего чего-то». М.Л. Гаспаров отмечает, что Эней «лишь на полпути от Трои узнает, что он плывет в Италию, и лишь приплыв в Италию, узнает, зачем он туда плыл»². Чичиков совершенно отчетливо представляет себе конечную цель своих предприятий, но путь, которым он идет к ней, складывается из случайностей и основан на авантюрной идее. В разговоре с Костанжогло Чичиков, «неволью помывшись о мертвых душах», истолковал его слова о необходимости начинать с ко-

² Гаспаров М.Л. Вергилий – поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 31.

пейки процесс формирования состояния в свою пользу, решив: «В таком случае я разбогатею <...> ибо действительно начинаю с ничего» (VII, 76).

Во имя будущего Чичиков не пренебрегает никакими средствами, что явствует из его жизнеописания в конце первого тома «Мертвых душ», и сурово ограничивает себя, так же как и Эней ради выполнения своей миссии отказывается от личного счастья и от прежнего эпического кодекса чести³.

Исследователи отмечают принципиальную направленность сюжета «Энеиды» в будущее, говорят о футурологии Вергилия. «Для Вергилия падение Трои, скитания Энея, основание Лавинии и Альбы Лонги – все это имеет определенную *цель* – возникновение Рима. <...> В понятии рока у Вергилия явно доминируют мотивы будущего <...>. Таким образом, Вергилий отказался не только от мифа о вечном возвращении, но и вообще от представления о цикличности исторического времени: оно приобретает у него линейный характер», – пишет С.А. Ошеров⁴ о концепции времени в «Энеиде», абсолютно отличной от традиционных представлений древних о «соотнесенности настоящего с мифологическим прошлым, которое повторяется в настоящем, образует как бы формирующий его шаблон»⁵.

Сюжет «Мертвых душ» тоже оказывается направленным в будущее, однако думается, что в поэме Гоголя все же сочетаются тенденции циклической и линейной организации временных координат сюжета. На уровне эпического сюжета, несмотря на определенное сближение его характера со своеобразием сюжета «Энеиды», все же очевидны циклическая организация хронотопа и господство идеала «вечного возвращения», преодоленного Вергилием и утверждаемого Гомером в «Одиссее».

Идеал будущего, к которому так страстно стремится Чичиков, имеет вполне типовой, усредненный характер. Соответственно, будущее тоже становится «возвращением», поиском утраченного, а не созданием нового, иного. Кроме того, Вергилиев Эней занимается жизнестроительством, и важность этого мотива в «Энеиде» принципиальна; Чичиков же озабочен не самоозиданием, а стяжанием материальных благ и материальным же «увекочением» своей фамилии, тогда как вариант жизнестроительства и воспитания души настойчиво предлагается ему логикой лирического сюжета и уже открыто, декларативно – устами Муразова в конце второго тома «Мертвых душ».

³ О конфликте личного и сверхличного в «Энеиде» см.: *Ошеров С.А.* История, судьба и человек в «Энеиде» Вергилия // *Античность и современность.* М., 1972. С. 324-326.

⁴ *Ошеров С.А.* Указ. соч. С. 317, 320.

⁵ Там же. С. 317.

Стремление к размыканию циклического времени и приданию ему направленности, векторности отчетливее проявляется в организации лирического сюжета. Модель путешествия крайне актуальна и для этой сюжетной ипостаси. Мотив дороги широко используется в лирических пассажах автора: в начале главы 6 первого тома рассуждения о путешествии служат основой для изображения необратимого воздействия времени на человека, т.е. движения характера человека во времени; в лирическом пассаже, открывающем главу 7, мотив путешествия обыгрывается как аналог творческого пути писателя; далее в этой же главе образ дороги оформляет лирическую рефлексии о путях человечества; и наконец, в главе 9 происходит слияние эпического и лирического сюжетов, когда дорога – локус Чичикова – превращается в метафору пути России.

Итак, образ дороги в ткани лирического сюжета поэмы Гоголя «Мертвые души» становится моделью жизненного пути, творческого пути, пути истории человечества и пути России, русского народа. Относительно последней реализации архетипа дороги следует отметить явно выраженную в ее концепции идею мессианизма России и русского народа. Эта идея очевидна и в рассуждении о русском слове, и в проекте дальнейшего развития поэмы, излагаемом автором в связи с проблемой героя. Мессианская идея, определяющая гоголевскую концепцию России, корреспондирует с установкой Вергилия, поскольку для замысла «Энеиды» идея избранности римского народа, его великого предназначения была фундаментальной. И именно для мировоззрения мессианизма характерно наделение повышенной ценностью будущего, а не прошлого, что идет вразрез с античной традицией и при этом свойственно концепции «Энеиды».

Лирический сюжет «Мертвых душ» обретает параллель со смыслом и пафосом поэмы Вергилия. Однако не только надежды Гоголя на грядущее России, на ее будущее величие определяют футурологический характер направленности лирического сюжета и линейность его метафорического пространства. Еще один важный мотив лирического сюжета – метарефлексия автора, его рассуждения о своей поэме, о своем герое, о развитии замысла «Мертвых душ» – тоже глубоко футурологичен по сути. Автор постоянно говорит о будущем своего произведения, о том, как раскроется характер героя, какое направление примет сюжет.

Так, уже в главе 2 первого тома «Мертвых душ» автор дает экскурс в будущее поэмы вплоть до ее завершения. В ответ на эвентуальные упреки читателя, в отличие от автора, еще не видящего истинного масштаба поэмы, в главе 6 первый том «Мертвых душ» сравнивается с

въездом в город, не предоставляющим полного впечатления о величине и красоте его. В рамках лирического сюжета второе измерение приобретает и образ «подлеца» Чичикова, который становится потенциальным «великим мужем», героем будущего, долженствующим раскрыться в заявленном качестве по ходу развития сюжета поэмы.

Во втором томе «Мертвых душ» рупор авторских идей Муразов прямо проговаривает концепцию характера Чичикова:

Назначение ваше – быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили (VII, 112);

Эх, Павел Иванович, ведь у вас есть эта сила, которой нет у других, это железное терпенье <...>. Да вы, мне кажется, были бы богатырь. Ведь теперь люди без воли все, слабые (VII, 114).

И сам автор, обещающий будущую грандиозность своей поэмы, уподобляется Вергилиеву Энею, знающему, что он будет основателем Рима, и живущему верой в свое грядущее величие. Отзвуки «Энеиды» и ветхозаветных пророчеств (два ориентира, объединенные мессианской идеей) видит в организации лирического пласта сюжета поэмы А.Д. Синявский: «Ах, это так по-русски, увязая по уши в низменной прозе, грезить поэзией и, взяв дурной анекдот, силиться выдуть из него не новеллу, не скромную повесть, а поэму, с этаким, знаете, даже уклоном в эпопею, в Энеиду, с библейским этаким даже намеком, с богатырским посвистом и громом, от которого сам этот колосс странно покачивается, грозясь развалиться в мусорную кучу»⁶.

Из всего сказанного нами о лирическом сюжете поэмы «Мертвые души» можно сделать вывод об аллюзивной приуроченности этой ипостаси сюжетной структуры поэмы к «Энеиде» Вергилия. Реализация в лирическом сюжете идеи мессианизма России и русского народа, возникновение в нем линейного художественного пространства и векторного времени с ценностным приоритетом будущего в его концепции, что отражается и в своеобразии модели путешествия в рамках лирического сюжета, и в сверхзадаче линии авторской метарефлексии, где автор футурологичностью своего художественного мышления уподобляется нацеленному в будущее герою Вергилия, – все это позволяет говорить не о пародийной, а о серьезной и даже программной соотнесенности этой линии гоголевского сюжета с концепцией истории, судьбы, человека, нации в «Энеиде». Эпический же сюжет «Мертвых душ», разворачивающийся в точечном, аморфном пространстве смерти,

⁶ Синявский А.Д. В тени Гоголя // Абрам Терц (А. Синявский). Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 230.

характеризующийся циклическим временем, в координатах которого актуализируется модель путешествия как блуждания, хаотического перемещения героя, ведомого идеалом «вечного возвращения», пародийно соотносен с сюжетной структурой «Одиссеи» Гомера.

Однако здесь необходимо внести важное уточнение. Несмотря на то, что лирический сюжет гоголевской поэмы в прозе очевидно нацелен в будущее, авторский идеал столь же явственно представляет собой ту же модель «вечного возвращения» – и по своему содержанию, и по своей форме. Не будем сейчас останавливаться на том, что идеальным состоянием мира (и в частности русского мира) Гоголю, судя по всему, видится Античность; рассмотрим подробнее аспект реализации этого идеала.

По сути, Гоголь решает грандиозную и амбициозную задачу создания русского эпоса античного образца, изобретя для этого оригинальную жанровую форму, долженствующую возродить традицию древней лироэпики. Поэма в прозе – это попытка опять свести воедино, слить в новом синтезе уже естественно разошедшиеся в процессе литературной эволюции прозу и поэзию. Органическим путем из античной эпической поэмы развиваются прозаический жанр романа и лирический жанр поэмы. Гоголь же, стремясь быть максимально адекватным античной традиции, в результате создает вполне химерический конструкт, который при этом так убедительно выглядит, что в литературоведении, кажется, особенно и не поднимался вопрос о его жанровом своеобразии: все как-то приняли на веру гоголевское определение и уже скорее исходили из него в анализе текста «Мертвых душ», чем пытались проанализировать собственно его модель.

А между тем модель, думается, получилась достаточно противоречивая и чреватая неожиданностями. Античный лироэпос был синкретичен (причем и в больших, и в малых формах: античные эпос и лирика равно лироэпичны); пытаясь же синтезировать тезис и антитезис – роман и лирику, Гоголь в известном смысле складывал плюс и минус (в самом общем виде потенциал романа – сложение: включенность личного в общее; лирики – вычитание: выделение индивида из космоса) и на выходе, естественно, получил минус: жанровую структуру с взрывоопасным наполнением.

Думается, и преломление глобального эпико-романного архетипа жизни-дороги в «Мертвых душах» обусловлено этим химеризмом и негативным (не в оценочном, но в структурном смысле) потенциалом гоголевского жанрового конструкта: это дорога-блуждание, дорога-хаос, уводящая, запутывающая, а не приводящая, не увенчивающаяся неким идеальным состоянием мира. Эпический конь и лирическая лань,

впряженные в телегу поэмы в прозе, оказались неспособными вывезти ее на тот светлый путь, который Гоголь приуготовил чичиковской бричке, превращающейся в Русь-тройку. Вероятно, в рамках подобного жанра достичь позитивного и конструктивного итога сложно, если вообще возможно. Нам представляется, что это еще одна, и очень важная, причина незавершенности «Мертвых душ». Это не неудача, но честность Гоголя: его творческое чутье очевидным образом подсказало ему, что его идеологическая программа в координатах созданной им структуры невыполнима.

Впрочем, возвращаясь к футурологически-мессианскому заряду гоголевского произведения, отметим, что Гоголь мог и слишком глубоко заглянуть в будущее – подобно тому, как, по мысли Н.Я. Берковского, сюжет «Мертвых душ» «построен на незаметной фантастике – на обратном движении во времени. “Пикарность” Чичикова – он знает секреты будущего и умело пользуется ими в настоящем, где они неизвестны еще. Буржуазный номинализм он практикует среди коснейших реальностей поместного быта»⁷.

Взыскуемый Гоголем синтез, когда лирические и эпические формы вновь начали непротиворечиво сливаться вследствие глобального размывания категории жанра, а разрыв между позицией героя и чаяниями автора начал сглаживаться в результате отмирания категории автора, в определенном смысле наступил в эпоху постмодернизма. И как Гоголь прозорливо вписал в эту парадигму Пушкина с его свободным отношением к жанровым конструктам и авторству («Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» – VII, 260), так он и сам, по сути, попытался создать постмодернистское произведение в классическую эпоху. Удивительно то, что как раз Пушкину подобное удавалось, и, думается, это было связано с еще одной важной особенностью его творческой установки – своеобразным художественным имморализмом («цель поэзии – сама поэзия»), игровым потенциалом его мирообраза. Гоголь, несмотря на свою признанную репутацию писателя смеющегося, пусть и сквозь слезы, оказался слишком идеологом, слишком этиком, слишком серьезным для того, чтобы воплотить свой чересчур футурологичный замысел.

Преодолеть, покорить и реализовать норовистый потенциал жанра поэмы в прозе удалось отцу русского постмодернизма Венедикту Ерофееву. Главным и, вероятно, единственно возможным способом сделать это была двойная инверсия, отзеркаливание зеркала. «Москва – Петушки» в большой степени пародия на «Мертвые души», и минус пародий-

⁷ Берковский Н.Я. Заметки из архива (О Гоголе) // Вопросы литературы. 1984. № 3. С. 116.

ной установки, наложенный на минус гоголевского химерического жанра, в итоге дает парадоксальный плюс. Все те проблемы, которыми был чреват жанр поэмы в прозе для Гоголя, для Ерофеева оказались достоинствами и были им изящно сняты.

В частности, проблема непротиворечивого объединения эпического и лирического сюжетных пластов была решена гениально простым, дантовским способом: Веничка Ерофеев – герой и Венедикт Ерофеев – автор хоть и представляют собой разные ипостаси, но все же безусловно одного целого, и не может быть лучшей скрепы для двух планов, чем лирическое «я», действующее в эпическом сюжете. Впрочем, пожалуй, в поэме в прозе Ерофеева невозможно разделить эти два пласта – что и есть лучшее доказательство его успешности. И даже дурная, плутающая, уводящая дорога на руку герою и автору «Москвы – Петушков»: именно такое невекторное и неверное в пространственном смысле движение позволяет вернее достичь цели духовной.

Хитроумный Одиссей возвращается домой, благочестивый Эней приступает к осуществлению своей миссии, скотина Чичиков остается на распутье, а распутно-целомудренный Веничка, подобно Данте-персонажу, спускаясь все ниже, поднимается все выше, в результате одновременно и не попадая, и попадая в благословенные Петушки.

О.Б. Кафанова

Томский государственный университет (Россия)

ЛУКРЕЦИЯ ФЛОРИАНИ, ИТАЛЬЯНСКАЯ ГЕРОИНЯ ЖОРЖ САНД: ГОГОЛЬ В ДИСКУССИИ О ПАДШЕЙ ЖЕНЩИНЕ

Итальянка Лукреция Флориани, героиня одноименного романа Жорж Санд (1846), в самой полной степени воплощает понятие маргинальности, являясь актрисой по профессии и матерью четверых детей, рожденных от разных мужчин, ни с одним из которых она не состояла в законном браке. Писательница хорошо понимала всю эпатажность созданного ею образа, о восприятии которого она не случайно беспокоилась. В письмах к своим друзьям она спрашивала, не вызывает ли у них Лукреция презрения или неприязни. В письме к Антенору Жоли в июне 1846 г. она писала: «Для меня это эксперимент, и я забочусь о том, чтобы узнать мнение читателя, разных читателей, без разбора»¹. Целью Жорж Санд было доказать, что искренняя любовь не унижает и не оскверняет женщины и что Лукреция Флориани достойна уважения.

Знаменательно, что для заостренной формы полемики с общепринятым понятием «падшая женщина» она выбрала тип итальянской женщины, традиционно сопряженный в русской культуре с коннотациями страстности, чувственности и естественности. Брижит Диаз (Diaz) утверждает, что Лукреция Флориани является архетипом итальянки в художественном мире Санд: «Свободная от всяких пут, она занималась своей профессией, как она ее понимала, являясь истинным художником, одновременно актрисой, автором, режиссером, администратором театра. Эти различные экзистенциальные ипостаси – сексуальность, материнство, публичная деятельность и художественное творчество – которые обычно несовместимы для женщины XIX в. в любой другой стране кроме Италии, оказываются здесь счастливо совмещенными <...>»².

¹ *Sand George*. Correspondance. Textes réunis, classés et annotés par George Lubin. Paris, 1970. T. 7. P. 398.

² «Libre de toute entrave, elle a mené sa carrière comme elle entendait, artiste complète, tout à la fois actrice, auteur, metteur en scène, administratrice de théâtre. Ces diverses postulations existentielles – sexualité, maternité, vie publique et création artistique – qui sont habituellement incompatibles pour une femme du XIXe dans toute autre contrée que l'Italie, se trouvent donc ici heureusement conciliées <...>»: *Diaz B*. Le mythe de l'italienne dans les romans de George Sand // *Présence de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*. Bibliothèque du voyage en Italie. Études 66. 2004. P. 54-55.

Жоржсандовская героиня изображена в романе в тот момент, когда четверо мужчин и ее блестящая артистическая карьера остались в прошлом, а она несет ответственность за всех детей, являясь примерной матерью и одновременно оставаясь настолько привлекательной женщиной, что в нее влюбляется австрийский аристократ, князь Росвальд.

Жорж Санд продемонстрировала психологический анализ повседневной драмы любви, наталкивающейся на несовпадение характеров ее участников. Следуя лучшим традициям психологической прозы, она нарисовала яркий портрет Кароля Росвальда, человека нервного, холерического, недоверчивого, скрытного, постоянно мучающего себя самого и заставляющего страдать окружающих. Лукреция же, напротив, описана ею как его антипод: это женщина жизнелюбивая и активная, добрая и великодушная. Презрение и непреодолимая ревность Кароля Росвальда к прошлому любимой женщины истощают все физические и нравственные силы героини и сводят ее в могилу в возрасте сорока лет. Таким образом, Жорж Санд поставила скандально смелый вопрос: может ли женщина, имевшая нескольких возлюбленных и детей от них, оставаться внутренне порядочной, быть достойной уважения и любви? Сама она, изображая угасание Лукреции почти в ореоле святости, недвусмысленно дала утвердительный ответ.

Роман имел в России огромный успех прежде всего из-за новаторства женского образа. Кроме того, интриговала и автобиографическая основа произведения, созданного, как было известно многим читателям, под воздействием драматического разрыва Жорж Санд с Фредериком Шопеном.

Уже с января 1847 г., т.е. через две недели после появления его журнального варианта во Франции, два лучших русских журнала 1840-х гг. одновременно опубликовали его полные переводы. Один из них – «Отечественные записки», другой – некрасовский «Современник». Знаменательно, что новый «Современник», где главным критиком до конца своей жизни оставался Белинский, с самого первого номера как бы подтвердил (или определил) свое направление публикацией романа Жорж Санд (перевод А.И. Кронеберга) в приложении к журналу. Кроме того, Кронеберг поместил в этой же книжке «Современника» обстоятельную статью «Последние романы Жорж Санд». Редакция, состоявшая из единомышленников, недвусмысленно делала Санд «программным» автором.

Появление романа и его русских переводов пришлось на период наибольшей славы Жорж Санд как на ее родине, так и за рубежом, а также совпало с эпохой радикализма, повлекшей моральные и социальные преобразования в России между 1840–1860-ми гг. Славу Жорж

Санд в России 1840-х гг. можно лучше и острее почувствовать через восприятие ее соотечественника, извне русской культуры. Луи Виардо, муж Полины Виардо, близкой подруги Жорж Санд, во время гастролей своей жены в Санкт-Петербурге был изумлен популярностью своей приятельницы. В ноябре 1843 г. он не без удивления сообщал Жорж Санд: «Вы здесь первый писатель, первый поэт нашей страны. Ваши книги в руках у каждого. Ваши портреты перед глазами всех»³.

В программной статье «Современника» Кронеберг назвал «Лукрецию Флориани» «полным, безукоризненным творением». Критик и переводчик восхищался отсутствием всяких внешних приемов драматизации в романе: «Тут нет ничего сценического, ничего трескучего, никаких *coups de théâtre*, никаких неожиданностей»⁴. Не прибегая к специальным эффектам, романистка тем не менее сумела, по его мнению, показать «страшную драму», разыгравшуюся в душах «двух существ, которым, для собственного их счастья, лучше бы было никогда не встречаться». По утверждению Кронеберга,

Аристократический эгоизм составил всю основу характера Кароля, почву, на которой вокруг благоухающего цветка любви росли нетерпимость, ревность, подозрительность, скрытность, самолюбие, обидчивость и другие нравственные плевелы⁵.

Этот образ вбирал, по его мнению, типические черты «апатической, дряблой морали», которая, «всегда готовая поддержать в сонной душе чувство собственного достоинства, зарождает в ней и нетерпимость»⁶.

Все симпатии русского критика, безусловно, принадлежали героине, и при этом ни слова не говорилось о проблемном или дискуссионном потенциале ее характера. Защищая новые принципы любовно-супружеской этики, выражая при этом нравственную позицию всех членов редакции «Современника» 1847 г., Кронеберг безусловно оправдывал героиню Санд,

<...> дочь рыбака, итальянку, женщину с теплою общительностью сердца, черпающую все силы свои в соприкосновении с живою действительностью⁷.

И публикация романа, и эта статья вызвали немедленную реакцию: среди образованного слоя русских людей «сороковых годов» не было

³ *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839–1849)*. Paris, 1959. P. 81-82.

⁴ *Современник*. 1847. Т. 1. Янв. Отд. 3. С. 95.

⁵ Там же. С. 96.

⁶ Там же. С. 98.

⁷ Там же. С. 95.

равнодушных к творчеству Жорж Санд. Став очень быстро эмблематической фигурой для представителей литературного «авангарда», и в особенности для «западников», Санд вызывала многочисленные дискуссии и цензурные запреты. Роман «Лукреция Флориани» и полемика о нем в концентрированной форме собрали все разногласия западников и славянофилов по поводу идеала женщины, концепции любви и брака. Ни одно произведение Жорж Санд не вызывало подобных дебатов в русской литературе, чему есть немало свидетельств. Его интерпретация осуществлялась в тот момент, когда Белинский, как и другие его единомышленники, увидел в творчестве Санд самый прекрасный образец искусства социального, ангажированного и нравственного. Западники, впадая в явное преувеличение, называли писательницу «женщиной, которая принесла в мир новое Евангелие». Славянофилы, высоко оценивая «сельские повести» Жорж Санд, упорно порицали предпринимаемое ею последовательное разрушение мифологемы «святости» брака, а также продолжали ценить в женщине верность своему долгу, а не ее способность любить.

В 1869 г. появился роман А.Ф. Писемского «Люди сороковых годов», в котором одна глава называлась «Жорж-зандизм». Писатель, стремившийся через самые яркие образы дать представление о целой исторической эпохе, ввел ее не случайно. Он хотел этим подчеркнуть важность феномена Жорж Санд в России, поскольку дискуссия о ее романах и содержащихся в них проблемах вызвала к жизни целое культурное движение. Термин «жорж-зандизм», содержанием которого стал комплекс новых взглядов на любовь, брак и женщину, образован по аналогии с «байронизмом» или «руссоизмом»: тем самым имя Жорж Санд вводится в парадигму европейских писателей, оказавших максимальное влияние не только на русскую литературу, но и на повседневную жизнь.

Распространение жоржсандизма наблюдалось как в литературе, так и в любовном быту эпохи. Можно, например, назвать поведенческие модели, заимствованные западниками из жоржсандовских романов в любовных драмах Александра Герцена, Наталии Герцен и Георга Гервега, Николая Огарева и Марьи Львовны Огаревой, Алексея Некрасова, Ивана Панаева и Авдотьи Панаевой и др.⁸

Таким образом, Писемский воспроизвел атмосферу страстных дискуссий о Жорж Санд и ее произведениях как характерную примету времени. Писатель показал тщетные усилия своего автобиографического

⁸ См. об этом подробнее: *Кафанова О.Б.* Жорж Санд и русская литература XIX века (мифы и реальность). Томск, 1998. С. 257-293.

героя, «отчаянного жорж-зандиста» Павла Вихрова, обратить в свою веру студента Неведомова. А стержнем этой главы он сделал дискуссию о «Лукреции Флориани», продемонстрировав прямо противоположные интерпретации этого произведения в 1840-е гг. Между друзьями происходит следующее знаменательное объяснение:

– Но что вам за дело до ее любовников и детей? – воскликнул Павел, – вы смотрите, добрая ли она женщина или нет, умная или глупая, искренно ли любит этого скота-графа.

– Как мне дела нет? По крайней мере, я главным достоинством всякой женщины ставлю целомудрие, – проговорил Неведомов.

– Ну, я на это не так смотрю, – сказал Павел. <...> В нашем споре о Жорж Занд <...> дело совсем не в том, – не в разврате и не в целомудрии; говорить и заботиться много об этом – значит принимать один случайный факт за сущность дела... Жорж Занд добивается прав женщинам! ...Как некогда Христос сказал рабам и угнетенным: “Вот вам религия, примите ее – и вы победите с нею целый мир!” – так и Жорж Занд говорит женщинам: “Вы – такой же человек, и требуйте себе этого в гражданском устройстве!” <...>

– Все это я очень хорошо знаю! – возразил Неведомов. – Но она требования всех этих прав женских как-то заявляет весьма односторонне – в одном только праве менять свои привязанности.

– А вы думаете, это безделица! – воскликнул Павел. – Скажите, пожалуйста, что бывает последствием, если женщина так называемого дворянского круга из-за мужа, положим, величайшего негодяя, полюбит явно другого человека, гораздо более достойного, – что, ей простят это, не станут ее презирать за то?

– Лично я, – отвечал Неведомов, – конечно, никогда такой женщины презирать не стану; но все-таки всегда предпочту ту, которая не сделает этого⁹.

Таким образом, Неведомов упрямо не разделял точку зрения Вихрова, которая отражала взгляды западников и самого Писемского в молодости, и не желал видеть идеального существа в «актрисе, авантюристке, имевшей бог знает скольких любовников и сколько от кого детей»¹⁰. Писемский убедительно показал «раскол» во мнениях между студентами. Если для Вихрова французская писательница ассоциировалась с Христом, принесшим людям истинные законы нравственности, то его приятель воспринимал исповедуемую ею мораль как отход от традиционных христианских заповедей.

Подобные дискуссии о романе велись между журналами, критиками, известными деятелями литературного процесса в России. Так, вопреки высоким оценкам Белинского и Кронеберга, рецензент «Сына отечества» в февральской статье 1847 г. назвал «Лукрецию Флориани» «худшим» сочинением Санд:

⁹ Писемский А.Ф. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1983. Т. 4. С. 236-237.

¹⁰ Там же. С. 236.

Ни в одном из новейших французских писателей нет столько ложных, болезненных, простым, прямым чувством нравственности осуждаемых черт, сколько в г-же Жорж Санд¹¹.

Особенно страстные нападки обрушились на «любимую идею» французской романистки, «будто бы душевная чистота может продолжаться и по истреблении телесной непорочности – прикосновением греха»¹². Основные аргументы критика «Сына отечества» можно сформулировать в нескольких положениях: 1. Женщина, потерявшая свою целомудренность до брака, не может быть достойной уважения. 2. Женщина, ставшая матерью, не может оставаться любовницей своего возлюбленного или мужа. 3. Порядочная женщина не может (или не должна) быть страстной. Главную героиню анонимный критик назвал «развратной», поскольку, по его убеждению, «дымное пламя страсти» уничтожает идеал женщины-матери¹³.

По воспоминаниям Гончарова известно, что бурный спор по поводу этого романа произошел между ним и Белинским:

Он [Белинский] приступил ко мне с вопросом о “Лукреции Флориани”, которая тогда появилась в переводе в “Современнике”. Я и теперь помню то восторженное поднятие Белинским руки вверх, когда он, освещая фигуру Лукреции уже своим электрическим огнем похвал, ставил ее все выше, выше и, наконец, заключил почти с умилением, что это “богиня, перед которой весь мир должен стать на колени!”. <...> Я помню, что по поводу “Лукреции Флориани” я <...> доказывал, между прочим, что нельзя признать “богиней” женщину, которая настолько не владеет собой, что переходит из рук в руки пятерых любовников, не обойдя даже такого хлыща, как грубый, неразвитый актер, что это уже не любовь человеческая, осмысленная, свойственная нравственной, развитой натуре, а так, “гнусность”, что, наконец, любовь двух людей требует равенства в развитии, иначе это каприз и т. д. Он напал на меня: “Вы немец, филистер <...>. Вы хотите, чтобы Лукреция Флориани, эта страстная, женственная фигура, превратилась в чиновницу”¹⁴.

Литературно-критические и мемуарные источники эпохи хорошо сохранили молодую запальчивость и энтузиазм участников этих обсуждений. Вполне очевидно, что окончательные ответы на проблемы, поднятые в произведении Жорж Санд, не могли быть получены ни в сороковые годы XIX в., ни значительно позднее, вплоть до сегодняшнего дня. Но образ Лукреции дал импульс для пересмотра таких поня-

¹¹ Лукреция Флориани. Роман Жоржа Санда // Сын отечества. 1847. Кн. 2. Февр. Отд. 6. С. 19-20.

¹² Там же. С. 23.

¹³ См.: Там же. С. 24-25.

¹⁴ Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 57-59.

тий, как «порядочная женщина», «женщина, достойная уважения» и «женщина падшая». Причем этот процесс протекал параллельно с дискредитацией пушкинской Татьяны Лариной как нравственного идеала.

И для полноты рецепции нравственной проблематики этого романа необходимо привлечь мнение женщины, которую нельзя заподозрить в безнравственности. Есть один поразительный фрагмент в дневнике Наталии Александровны Герцен, которая прочла «Луcretию Флориани» в оригинале. 13 ноября 1846 г. она выразила именно то представление о произведении французской писательницы, которое чуть позже высказали Кронеберг и Белинский:

О, великая Санд, так глубоко проникнуть человеческую натуру, так смело провести живую душу сквозь падения и разврат и вывести ее невредимо из этого всепожирающего пламени. – Еще четыре года тому назад Боткин смешно выразился об ней, что она Христос женского рода, но в этом правды много. Что бы сделали без нее с бедной Lucrezia Floriani, у которой в 25 лет было четверо детей от разных отцов, которых она забыла и не хотела знать, где они?.. Слышать об ней считали б за великий грех, а она ставит ее перед вами, и вы готовы преклонить колена перед этой женщиной. И тут же рядом вы смотрите с сожалением на выученную добродетель Кароля, на его узкую корыстолюбивую любовь.

И далее Н.А. Герцен сделала добавление, для русской женщины-матери того времени весьма рискованное:

О, если б не нашлось другого пути, да падет моя дочь тысячу раз – я приму ее с такой же любовью, с таким же уважением, лишь бы осталась жива ее душа: тогда все перегорит, и все сгорит нечистое, останется одно золото¹⁵.

Очевидно, что так могла думать женщина, выработавшая и принявшая новые критерии нравственности, новое понимание женской чистоты и порядочности. «Падение» она воспринимала как очищение, если в результате него не происходило разрушения личности. Женщина, пережившая эту катастрофу и сохранившая человеческое достоинство, заслуживала, по ее мнению, глубокого уважения. В своих размышлениях Наталия Герцен, по сути, предвосхитила путь Веры в «Обрыве» И.А. Гончарова.

Гончаров, который при появлении романа Жорж Санд не соглашался с тенденцией автора «освободить до такой степени женщину»¹⁶, спустя двадцать лет, завершая работу над своим последним романом, взглянул на проблему иначе. Обдумывая ситуацию, в которой очутилась

¹⁵ Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 274.

¹⁶ Гончаров И.А. Указ. изд. Т. 8. С. 58.

его Вера, он вспомнил и наделавшую столько шума коллизию жоржсандовского произведения. В письме к Екатерине Петровне Майковой, написанном в апреле 1869 г., он констатировал: «Жорж Занд в своей «Лукреции Флориани» захватила много – и конечно, кое-что завоевала»¹⁷. Не без влияния идей Санд сложилось и следующее мнение, высказанное в том же письме:

Я серьезно думаю и убежден, что женщина и в браке и вне брака должна быть свободна, то есть пусть делает что хочет, лишь бы не обманывала и не унижала себя ложью¹⁸.

Не случайно, по-видимому, этот роман в переводе Кронеберга 1847 г. сохранился в библиотеке писателя¹⁹.

Из дневника Аполлинии Суловой, возлюбленной Ф.М. Достоевского, выясняется, что и в 1864 г. Лукреция Флориани и связанная с нею этическая концепция имели для нее значение жизненного ориентира. Не соглашаясь с утверждением собеседника, что «любить можно только однажды», она привела в пример героиню Санд, которая «много любила, и ей всякий раз казалось, что она любит в первый и последний раз»²⁰.

И даже славянофилы в середине 1850-х гг. сделали уступку в сторону более мягких нравственных оценок. После грубой выходки Тертия Филиппова, самого консервативного из круга «молодой» редакции «Москвитянина», в защиту Жорж Санд выступил А.С. Хомяков. Т.И. Филиппов утверждал в «Русской беседе» (1856):

С именем этой женщины связано столько зла <...>. Злоупотребления были для Занда только предлогом к борьбе и снабжали ее живыми возражениями; истинное же, внутреннее ее побуждение было иное: ненасытная страстность ее природы²¹.

Более всего его возмущало ее отношение к любви как «источнику личного эстетического наслаждения» и «уравнение» в правах на него женщины с мужчиной²². Особым нападкам подверглась при этом Лук-

¹⁷ Гончаров И.А. Указ. изд. Т. 8. С. 398.

¹⁸ Там же. С. 399.

¹⁹ См.: *Описание библиотеки И.А. Гончарова: Каталог*. Ульяновск, 1987. С. 8.

²⁰ Сараскина Л. Возлюбленная Достоевского. Аполлиния Сулова: биография в документах, письмах, материалах. М., 1994. С. 216.

²¹ Цит. по: Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1901. Кн. 15. С. 176-177.

²² «Изыщество любовного наслаждения, столь приманчивое для кипящего юного возраста и столь опасное для его нравственной твердости, даже при тщательном ограждении постановлений, вдруг разрешается безусловно, даже с поощрением. Женщина, до того времени исключенная из позорных прав, восхищенных мужчиною, получила

реция Флориани. А.С. Хомяков в «Письме к издателю Т.И. Филиппову» объяснил, что касаться женской эмансипации – вопроса «нравственного» и «крайне щекотливого», а также его «великой проповедницы» надо очень осторожно. Необходимо было, по его мнению, «сделать какие-нибудь исключения в пользу страстных натур, гениальных умов, непонятых женщин, душ вольнолюбивых, угнетенных мелкою пошлостью ежедневной жизни». Кроме того, Хомяков поставил в вину издателю «Русской беседы» «выражения крайне грубые и неприличные – грех, разврат, даже мерзость»²³.

И только Л.Н. Толстой, непримиримый противник женской эмансипации, продолжал грубо ругать Жорж Санд. Он имел в виду, несомненно, Лукрецию Флориани, когда 6 февраля 1856 г. за обедом в редакции «Современника» заявил по поводу героинь Жорж Санд, что их, «<...> если б они существовали в действительности, следовало бы, ради назидания, привязывать к позорной колеснице и возить по петербургским улицам»²⁴.

А что же Гоголь? Читал ли он этот роман и прореагировал ли каким-нибудь образом на него? Попытаемся ответить на этот вопрос.

В отличие от писателей, объединенных принципами натуральной школы, Гоголь, символ этого направления, не любил Жорж Санд. А.О. Смирнова-Россет оставила интересные воспоминания о том, как он страдал при чтении «Lettres d'un voyageur» («Писем путешественника») в Риме в 1843 г.²⁵ и очень «<...> сердился, когда ему говорили, что “Бежин луг” и “La Petite Fadette” схожи»²⁶. И все же сам Гоголь оставил доказательство того, что признавал за Санд большое общественное влияние, которое, однако, считал пагубным. В «Авторской исповеди» имя Жорж Санд не названо, но один пассаж относится, несомненно, к ней:

Известная французская писательница, больше всех других наделенная талантами, в немного лет произвела сильней измененье в нравах, чем все писатели, заботившиеся о развращении людей.

В этой парадоксальной фразе, большая часть которой содержит, казалось бы, самую высокую оценку, которую можно дать писателю, а

уравнение с ним в этих правах, и все, что от века считалось ее украшением: стыд, целомудрие, скромность, верность однажды сделанному выбору, – изгонялось, как обветшавшая принадлежность прежнего времени, и жизнь чрез то теряет всю свою красоту» (Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. С. 177-178).

²³ Хомяков А.С. О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 279.

²⁴ Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 133.

²⁵ Смирнова-Россет А.О. Дневники. Воспоминания. М., 1989. С. 37-38.

²⁶ Там же. С. 69.

лаконичный конец ее неожиданно уничтожает, как бы сфокусировано и отношение Гоголя к Жорж Санд. При этом он достаточно деликатен в оценке идейного пафоса сочинений романистки:

Она, может быть, и в помысленьи не имела проповедовать разврат, а обнаружила только временное заблуждение свое, от которого потом, может быть, и отказалась, переступивши в другую эпоху своего состояния душевного. А слово уже брошено (VIII, 457).

Таким образом, Гоголь указал на огромное различие между авторской интенцией и ее трансформацией в процессе бытования произведения в общественном сознании.

Любопытно еще и то, что рецепция «Выбранных мест из переписки с друзьями» пришла в России именно на год споров о Лукреции Флориани. В своей книге Гоголь отвел специальную главу, посвященную его представлениям о смысле существования женщины. Идеал Гоголя, предельно бесстрастный, игнорирующий чувственные проявления жизни, формировался на волне дискуссий о женском вопросе и в оппозиции к нему. Вместе с тем очевидно, что гоголевский идеал женщины был несовместим с апологией свободы чувства и критикой брака как социального института угнетения женской личности. Любовь как арена борьбы противоположных сил пугала писателя: «В любви скрыт могучий стимул к единению, к слиянию душевному и телесному; в ней непрерываемость, природная и божественная, но в ней же и страшная бездна»²⁷.

Под влиянием любви человек у Гоголя идет на союз с нечистой силой (Вакула), измену и вероотступничество (Андрей). Женская красота двузначна, ее воздействие противоречиво. Еще как автор «Миргорода» и «Арабесок» писатель пришел к твердому выводу, что «<...> никакого единства красоты и моральной правды нет»²⁸. Он противопоставил страсти привычку, которая может устоять перед временем («Старосветские помещики»). Подобное отношение к любви-страсти и женской красоте как источнику злого соблазна еще более укрепилось в 1840-е гг. Поэтому его понимание истинного существования женщины, выраженное в специальной главе «Выбранных мест из переписки с друзьями», было достаточно умозрительным.

Эта часть книги оказалась наиболее уязвимой и вызвала недовольство даже друзей и почитателей Гоголя. М.П. Погодин в письме от 10 апреля 1847 г., между прочим, писал:

²⁷ Манн Ю.В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н.В. Гоголя. 1809-1835. М., 1994. С. 414.

²⁸ Зеньковский В. Н.В. Гоголь. Париж, Б.г. С. 128.

Побывай-ка ты в губернии, поговори с капитан-исправником или заседательской дочерью, которая начиталась мадам Занд (раздаваемой даром при наших журналах), почитай новые русские повести да потом и суди! В пять лет ныне происходит в обществе то, на что требовалось прежде пятьдесят <...> А ты поехал с давно прошедшими типами и потом подаешь свои советы!²⁹

Подобная критика, по-видимому, несколько смутила Гоголя. В письмах 1846–1847 г. к друзьям он настойчиво просил пересылать ему все номера популярных российских периодических изданий, иногда прямо противоположных по направлению, среди которых называл «Отечественные записки», «Современник», «Маяк», «Библиотеку для чтения», «Финский вестник», «Литературную газету» (XIII, 151, 155). В декабре 1846 г. Гоголь поручил П.А. Плетневу отложить одну тысячу рублей из причитающихся ему денег на покупку журналов и книг (XIII, 160). Как он объяснял, это необходимо затем, что

В этом году мне будет особенно нужно читать все, что ни будет выходить у нас, особенно журналы и всякие журнальные толки и мнения <...> все, на чем отпечаталось выражение современного духа русского в прямых и косых его направлениях, для меня равно нужно (XIII, 160).

Надо полагать, что Плетнев выполнил просьбу Гоголя, и тот был в курсе журнальной полемики, в том числе и о Жорж Санд, которая во многом провоцировала пересмотр христианской концепции брака и роли в нем женщины.

Во всяком случае, у Гоголя в это время наметился и явный интерес к женским характерам и типам. В письме из Неаполя от 22 февраля 1847 г. он просил Смирнову-Россет делать наблюдения и «присоединять» к письмам «какой-нибудь очерк и портрет какого-нибудь из тех лиц», с которыми она общалась:

Например, выставьте сегодня заглавие: Городская львица. И, взявши одну из них такую, которая может быть представительницей всех провинциальных львиц, опишите мне ее со всеми ухватками – и как садится, и как говорит, и в каких платьях ходит, и какого рода лвам кружит голову, – словом, личный портрет во всех подробностях. Потом завтра выставьте заглавие Непонятая женщина и опишите мне таким же образом непонятую женщину. Потом: Городская добродетельная женщина и т. д. (XIII, 225).

Аналогичные требования повторены и в разделе «Что такое губернаторша» из «Выбранных мест». Гоголь увещевал Смирнову узнавать «не только дела и занятия каждой, но даже образ мыслей, вкусы, что кто

²⁹ Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 821.

любит, что кому из них нравится, на чем конек каждой». Причем его интересовали не только «лучшие» и «избранные» представительницы прекрасного пола, а также те, в «которых побольше дрянца». «Словом, женщин – всех насквозь!» – требовал он (VIII, 312).

Это стремление лучше разобраться в женской психологии было связано с ясно обозначившейся к концу 1840-х гг. тенденцией русской литературы сделать женщину объектом психологического анализа. Как утверждал писатель в своей книге-завещании,

Влияние женщины может быть очень велико. Эта истина в виде какого-то темного предчувствия пронеслась вдруг по всем углам мира, и все чего-то теперь ждет от женщины (VIII, 224).

Но все размышления Гоголя о женщине, ее предназначении, браке отличаются совершенной бесстрастностью. Намеренно обращая внимание на Россию, он ожидал улучшения общественных нравов от поведения русской женщины. А для этого она, по его мнению, должна отказаться от тщеславия, идеальных мечтаний и предаться «существованию» своих обязанностей:

Душа жены – хранительный талисман для мужа, оберегающий его от нравственной заразы; она есть сила, удерживающая его на прямой дороге, и проводник, возвращающий его с кривой на прямую; и наоборот, душа женщины может быть его злом и погубить его навеки (VIII, 224).

Замужняя женщина должна думать о том, «как на собственном месте сделать добро»: для этого в ее распоряжении есть «власть чистоты душевной», а иногда еще и красота, которую Гоголь называл «тайной», дарованной Богом (VIII, 225–226).

Подобные достаточно умозрительные суждения, переводящие размышления о браке и роли в нем женщины исключительно в моральный план, выражены и в письмах Гоголя. Не касаясь природы любви, он в то же время неожиданно в унисон с мыслями Жорж Санд действительно развивал антисветскую концепцию. В письме к А.М. Виельгорской от 29 октября 1848 г. он советовал ей бросить «<...> всякие, даже малые выезды в свет», убеждал корреспондентку в том, что

<...> свет вам ничего не доставил: вы искали в нем душу, способную отвечать вашей, думали найти человека, с которым об руку хотели пройти жизнь, и нашли мелочь да пошлость. <...> Есть в свете гадости, которые, как репейники, пристают к нам (XIV, 93).

Рассуждения Гоголя о женщине и ее обязанностях не удовлетворили и близкого к славянофилам А. Григорьева. Начиная критик, в целом восторженно приветствовавший появление «Выбранных мест», обстоятельно объяснил в письме к Гоголю, что многие его советы женщинам не только ложны, но и вредны. По мнению Григорьева, тот забыл коснуться «темной стороны» женского вопроса. Доказывая, что пафос современной литературы состоит в «протесте в пользу женщин» и «в пользу бедных», «ученик и ревностный поклонник» (как он сам себя называл) Гоголя сложил страстное слово в защиту Жорж Санд:

Подозреваю, что вы не в числе гонителей Занда и не станете называть ее сухой и другими милыми именами, на которые так щедры поборники патриархального быта. Чего хочет Занд, если действительно может чего-либо определенно хотеться поэту, действительно носящему в себе страдания, страсти и стремления целой эпохи? Вероятно не того, чего хотели бы для женщины фуьеристы, т.е. четырех законных мужей и способности двадцать раз на день удовлетворять похотям тела³⁰.

Уже ранние произведения писательницы показывали, по убеждению Григорьева, что

<...> людским эгоизмом осквернены самые святые отношения мужчины и женщины, что под святым знаменем брака выступают всего чаще самые гнусные, самые богохульные отношения и что, наконец, нельзя слишком строго судить нарушителей подобных отношений.

Вместе с тем он увидел в сочинениях Санд и «мысль о святости истинного брачного союза, о значении женщины как помощницы и сообщницы мужа во всем благородном и великом»³¹.

Гоголь, по-видимому, с интересом знакомился с суждениями своего молодого корреспондента, которого он считал «юношей очень благородной души и прекрасных стремлений» (XIII, 315). Он, судя по всему, активно поддерживал регулярную переписку и в какой-то мере «провоцировал» откровения своего юного почитателя. Письмо Григорьева о Санд и «женской» проблематике было третьим по счету с октября по декабрь 1848 г. (предыдущие, посланные 14 октября и 17 ноября, предполагали наличие ответных посланий Гоголя, к сожалению, утраченных). Перейдя от литературы к современной жизни, начинающий критик обрушился на «русский семейный быт», который, по его мнению, очень «далек от Христова идеала». Это позволило ему указать зна-

³⁰ Григорьев А.А. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 116-117. (Письмо датируется ноябрем-декабром 1848 г.)

³¹ Там же. С. 117.

менитому писателю на вред его советов, данных в главе «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту <...>». С точки зрения Григорьева, российские женщины «среднего и низшего круга едва ли не исключительно воспитываются для хозяйства, едва ли не во вред всем человеческим сторонам заняты домашним порядком». Поэтому им нужно рекомендовать, по его выражению, «чуть ли не противное», а советы Гоголя о рачительном ведении домашнего хозяйства могут быть полезны только «светским женщинам, более или менее страдающим недугом распущенности». Как сетовал оппонент Гоголя,

Наши женщины слишком похожи на Марфу, пекущуюся и молящую о мнозе, слишком мало в них энтузиазма к великому и человеческому; лучшие из них думают, что, ведя хорошо домашние дела, исполняя обязанности рачительной хозяйки, они уже все сделали. О! не все, далеко не все по идеалу христового брака.

Григорьев пытался объяснить Гоголю, что самое страшное состоит в неизбежном опошлении русской девушки в результате узкого, неполноценного воспитания, замыкающего ее в «тесный круг обиходных домашних понятий» и направленного «к истреблению веры в жизнь и в лучшие блага в жизни». В результате со временем из девочки «делается или нежная Манилова, или г-жа Собакевич, одним словом, баба»³².

И далее, продолжая дорисовывать безотрадную жизненную историю типичной русской женщины, Григорьев высказал совсем уже крайние, с точки зрения его «учителя», мысли: «Она верна мужу, она ведет приход и расход; да лучше бы была неверна мужу, не вела приходно-расходной книги!»³³. Для Григорьева мещанский, филистерский уклад жизни, убивающий душу, хуже неверности.

Скорее всего, подобные доводы очень смущали Гоголя. Он явно не знал и не понимал женской психологии, что было обусловлено его бес семейностью, бездетностью и даже бездомностью. Ему был понятен и дорог тип женщины-матери, но молодые женщины, могущие стать возлюбленными или супругами, его явно пугали. Поэтому ему так и не удалось создать полноценный женский характер, точно так же, как не удалось и жениться на Анне Михайловне Виельгорской. Тайна женщины так и осталась для него непознанной и неразгаданной.

³² Григорьев А.А. Материалы для биографии. С. 118.

³³ Там же. С. 119.

В.В. Мароши

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

ГОГОЛЕВСКИЙ СУБСТРАТ КАРНАВАЛЬНОГО ПОДТЕКСТА В МИНИАТЮРЕ И.А. БУНИНА «КАНУН»

Бунинская миниатюра «Канун», опубликованная в сборнике «Божье древо» 1931 г., типична для этой поры творчества писателя предельной концентрацией изобразительности в минимальном объеме. Как и во многих других лирических миниатюрах, герой-рассказчик в ней движется в пространстве, на этот раз скорее замкнутом («В городе, по пути на вокзал»¹; «А потом вагон, второй класс»). Однако концовка («Шла, однако, уж осень шестнадцатого года») и особенно название этого текста соотнесены с семантикой времени – конца одной эпохи в жизни России и началом совсем иного ряда событий, связанного с революцией 1917 г.

На первый взгляд перед нами развернута точечная социологическая картинка, которая приведет к известной автору и его читателям катастрофе: внизу пространства и социума в состоянии крайней маргинальности располагается «босьяк» – будущая «собака», Шариков революции («Под мостом, на береговой отмели, отвернувшись от проезжих под навес моста и как бы для защиты подняв плечи, стоит босьяк, спешно, как собака, пожирает из грязной тряпки что-то вроде начинки»), на другом полюсе – буржуа, «новые русские», полные презрения ко всем, стоящим ниже их («все встает») на социальной лестнице («И какой-то сидящий против меня господин лет за сорок, широкий и стриженный бобриком, в золотых очках на плоском носу с наглыми ноздрями, все встает и, не глядя на меня, – от пренебрежения ко мне, – все поправляет на сетке свои хорошие, в крепких чехлах чемоданы и чемоданчики»). Между этими застывшими в своей эмблематической и отчужденной статичности образами-символами («стоит» – «сидящий»; «отвернувшись от проезжих» – «не глядя на меня») стремительно движутся («грохочут, летят, точно нагоняют») страшные («страшные сапоги мужиков») мужики – важнейшая сила будущей революции.

¹ Бунин И.А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1956. Т.4. С. 214. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

Однако «бытовую» миниатюру Бунина нужно проанализировать не только как текст, но и как весьма многослойный подтекст. С первого взгляда она соотносится с одноименным («Канун») стихотворением того же автора, которое было написано в июле 1916 г. В нем на фоне типично-статичной картины запустения дворянских усадеб с профетически-апокалипсическим финалом («Вот встанет бесноватых рать // И, как Мамай, всю Русь пройдет»)² развернут предельно динамичный образ летящего бешеного пса:

Куда летит
Через усадьбу шалый пес <...>
А он летит – хрипят бока...
Летит стрелою через двор³.

Собачья символика («как собака») есть и во втором «Кануне», но скорее в постреволюционном смысле, блоковско-булгаковском («только нищий пес голодный // ковыляет позади»⁴). Образ же бешеной скачки антропоморфен и охватывает большинство персонажей: «Извозчик мчит во весь дух...»; «А позади грохочут, летят, точно нагоняют, ломовые телеги». Кроме того, красные рубахи мужиков ассоциативно соотносятся с кровавыми глазами беса-пса: «в красных рубахах распояской» – «Кровав и мутен ярый взор». Первый «Канун» является предостережением и обращен в будущее, второй – ретроспективен. Однако их общая грамматическая семантика – это настоящее репортажа, незаконченный процесс.

В дореволюционном творчестве Бунина ближайшим подтекстом скачки загулявших рыжих мужиков в красных рубахах – рыжих – красных является, безусловно, проза 1900-х гг., и прежде всего «Дервня»:

Подымая тучи пыли, гнали лошадемок пьяные мужики, возвращавшиеся с ярмарки, – рыжие, сивые, черные, но все одинаково безобразные, тощие и лохматые. И обгоняя их гремящие телеги <...> (2, 18);

Из-за палисадника загремела и с грохотом подкатила к крыльцу телега, вся закиданная грязью, с мужиком на грядке и ульяновским дяконом Говоровым посредине, в соломе. <...> Каждый волос его красно-рыжей лохматой головы буйно виляя, шапка съехала на затылок, лицо разорделось от ветра и волнения» (2, 48);

И домой гнали лошадей особенно шибко, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала, как шаман, махала платочком и орала на ветер, в буйную темную муть, в снег <...> (2, 157).

² Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. М., 1986. С. 115.

³ Там же.

⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 358.

Дворянская же тройка уже в «Деревне» вязнет в грязи:

<...> стали спускаться под крутую гору, к мосту через речку⁵. <...> Внизу, у моста – кучка мужиков. А впереди, на крутой размытой дороге, бьется в грязи, вытягивается вверх тройка худых рабочих лошадей, запряженных в тарантас. <...> толстого рыжеусого человека <...> (2, 113).

В загул, напоминающий полет, пускается и рыжий гигант («все великаны» в «Кануне») Захар Воробьев из одноименного рассказа:

Он был рыжевато-рус, бородат и настолько выше, крупнее обыкновенных людей, что его можно было показывать. Он и сам чувствовал себя принадлежащим к какой-то иной породе, чем прочие люди (2, 276),

и анонимный персонаж из «Деревни»:

А у стены напротив сидит длинный мужик в лаптях и блаженно улыбается, мотает мохнатой головой <...>. Но мужик не пьет, а только мотает головой, смотрит себе на лапти и вдруг, почувствовав на себе взгляд Кузьмы, открывает радостные глаза, поднимает чудесное доброе лицо в рыжей вьющейся бороде. «Ну, залетел!» – восклицает он радостно и изумленно (2, 107).

Топос ярмарочного веселья в русской литературе был построен на доминанте красного цвета – от «Сорочинской ярмарки» до «Кому на Руси жить хорошо»: «Хмельно, горласто, празднично, // Пестро, красно кругом»⁶.

Динамичная картина ярмарочного веселья рыжих великанов распространена Буниным на «народных героев» тогдашней России, Федора Шалапина –

Огромная фигура желтоволосого Шалапина...⁷; <...> доиграл «богатырскую» роль до конца (96); <...> мороз жестокий, лихач мчит во весь опор, а он сидит во весь свой рост, распахнувши шубу <...>, курит так, что искры летят по ветру <...> (97) –

и Максима Горького:

<...> просто высокий и несколько сутулый, рыжий парень с зеленоватыми, быстрыми и уклончивыми глазками, с утиным носом в веснушках <...> (101); В выражении лица (того довольно нежного цвета, что бывает у рыжих) иногда мелькало нечто клоуновое, очень живое, очень комическое (2, 103).

⁵ Ср. в «Кануне» – «с горы и на мост, через речку».

⁶ Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы. М., 1980. С. 319.

⁷ Бунин И.А. Воспоминания. М., 2003. С. 96. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

В рассказах Горького мы можем найти и босяка-собаку, и богатыря в кумаче – пекаря Коновалова:

Живем мы, как собаки... И даже не в пример хуже. <...> Значит, мы достойны собачьего положения, потому что люди мы плохие. <...> так нам, псам, и надо⁸;

<...> высокий, плечистый мужик. На нем была красная кумачовая рубаха, невероятно грязная и рваная. Сидя верхом на мешке муки <...>⁹.

Продолжением этого праздничного загула становится балаган русской революции в «Окайнных днях» («А позади грохочут, летят, точно нагоняют, ломовые телеги, трясутся, вися с грядок <...>»), который, как и в «Кануне, строится на доминанте красного цвета и предельно шумном и быстром движении:

У солдат и рабочих, то и дело *грохочущих* на грузовиках, морды торжествующие (236–237); По Дерибасовской *несется* отряд всадников, среди них автомобиль <...> (279); *С ревом неслись* грузовики, полные товарищами с винтовками (279); <...> и вдруг, бешено стреляя мотоциклетом, *вылетает* с Никитской животное в кожаном картузе и кожаной куртке, на лету грозит, машет огромным револьвером и обдает грязью несущих гроб <...> (255); <...> на автомобилях, на лихачах <...> *мчит* в эти клубы и театры (глядеть на своих крепостных актеров) всякая красная аристократия: матросы с огромными браунингами на поясе <...> (257); Вообще, как только город становится «красным», *точка резко* меняется толпа, наполняющая улицы. Совершается некий подбор лиц, улица преобразается. <...> даже на извозчичьих лошадях как жар горели красные банты и ленты (257); Два раза выходил смотреть на их первомайское празднество. <...> смотрят на всю эту *балаганищину* необыкновенно тупо (243); <...> бьют в глаза проклятым красным цветом первомайские трибуны (273).

Исходной точкой этого «наводящего ужас движения» и для «Кануна», и для более ранних текстов Бунина является, конечно, гоголевская тройка, ср.:

Русь, Русь! Куда мчишься ты? – пришло ему в голову восклицание Гоголя¹⁰;
Русь, Русь!.. Ах, пустоболты, пропасти на вас нету!
<...> мчит во весь дух;
<...> летят, точно нагоняют;
<...> страшные сапоги мужиков (106)¹¹.

⁸ Горький М. Рассказы. Минск, 1984. С. 69.

⁹ Там же. С.92.

¹⁰ «Русь, куда ж несешься ты?» (VI, 247).

¹¹ Ср. в «Мертвых душах: «<...> неслась духом с пригорка»; «<...> и мчит, вся вдохновенная богом»; «<...> все летит <...>»; «<...> летит мимо все <...>»; «<...> что-то страшное заключено в сем быстром мельканье»; «<...> наводящее ужас движение» (VI, 246-247).

Одним из важнейших литературных претекстов «Кануна» является и сцена убийства лошади мужиками в «Преступлении и наказании». Бунин повторяет саму ситуацию народной гульбы в городе / городке («<...> как будто гулянье»¹²), использует в повествовании то же транспортное средство, не нагнетая, в отличие от Достоевского, его этимологической семантики, ср.:

А позади грохочут, летят, точно нагоняют, ломовые телеги <...>;
 <...> стоит телега, но странная телега. Это одна из тех больших телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей <...>. Он всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней <...>;
 <...> он ломает свои руки, кричит <...> вытаскивает железный лом <...> лом со всего размаха ложится ей на спину <...> кричит Миколка, с ломом в руках (58–59).

Описание мужиков у Бунина и Достоевского построено на акцентуации их больших размеров, одежды красного цвета и сильного шума, который они производят:

А позади грохочут, летят, точно нагоняют, ломовые телеги, трясутся, вися с грядок, страшные сапоги мужиков. Все в муке, – мукомолы, – все великаны, и все рыжие, без шапок, в красных рубашках распояской <...>;
 Но вот вдруг становится очень шумно: из кабака выходят с криками, с песнями, с балайками пьяные-препьяные большие такие мужики в красных и синих рубашках <...>;
 <...> с мясистым, красным, как морковь, лицом <...> (56);
 Она [баба] в кумачах, в кичке с бисером (57).

Бунин использует выразительные предметные и динамические образы, сжимая до предельного минимума романную разреженность этой весьма экспрессивной сцены.

Однако наиболее значимым подтекстом «Кануна» является ситуация римского, точнее – европейского карнавала. Из нее взят один из самых заметных и живописно-кинетичных мотивов – обсыпание мукой и один из персонажей – Педролينو, превратившийся позднее во французском ярмарочном театре в общеизвестного Пьеро. Ярмарочная основа одежды и поведения мужиков уже подробно рассмотрена, тем не менее нужно добавить и то, что длинная красная рубаха – атрибут скоморохов, а красный кафтан – балаганной куклы Петрушки. В самом деле, в этот момент миметический модус повествования дает сбой: довольно трудно допустить правдоподобность появления целой группы эксцентричных, похожих друг на друга персонажей с редко встреча-

¹² *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1989. Т. 5. С. 56.

ощимся цветом волос, необычных размеров да еще и выпачканных в муке: «Все в муке, – мукомолы, – все великаны, и все рыжие, без шапок, в красных рубахах распояской <...>».

В русской литературе наиболее красочное описание обсыпания мукой в собственно римском карнавале находим в отрывке Н.В. Гоголя «Рим»:

Но народная толпа была слишком густа. Едва только продрался он между двух человек, как уже попотчевали его сверху мукой <...>;

Его пробудил крик: пред ним остановилась громадная телега. Толпа находившихся в ней масок в розовых блузах, назвав его по имени, принялась качать в него мукой, сопровождая одним длинным восклицанием: «У, у, у!..» И в одну минуту с ног до головы был он обсыпан белой пылью, при громком смехе всех обступивших его соседей. Весь белый, как снег, даже с белыми ресницами, князь побежал наскоро домой переодеться <...>;

Он, как видно, уже успел попробовать карнавала. Его откуда-нибудь сбокухватило сильно мукою. Весь бок и спина были у него выбелены совершенно, шляпа изломана, и все лицо было убито белыми гвоздями (III, 247, 249, 254).

Вполне вероятно, что и такой часто встречающийся карнавальным персонаж, как великан, в миниатюру Бунина тоже пришел из итальянского карнавала, наслаиваясь на телесный тип Захара Воробьева (ср. в отрывке «Рим»: «Он тащил на плечах чучело великана...» – III, 247). Однако, скорее всего, Бунин знал об итальянском карнавале не из книг. Подолгу живя у Горького на Капри, он не раз становился свидетелем карнавального веселья:

Как, например, изломан и восторжен Горький! Бывало, на Рождестве, на Капри <...>: «Нонче, ребята, айдате на пьязцу: там, дьявол их заberi, публика будет необыкновенные штуки выкидывать <...> мальчишки орут, как черти, расшибают под самым носом достопочтеннейших лавочников хлопущки, ходят колесом, дудят в тысячи дудок <...>¹³.

В русской литературе устойчивые образы народного карнавала традиционно смешивались с образами французского балаганного театра и итальянской *commedia dell'arte*. Так, в фельетоне Достоевского «Петербургская летопись» появляется сравнение с подобным сконтаминированным французско-итальянским карнавальным персонажем:

<...> Петербург остается пустой, заваливается хламом и мусором, строится, чистится и как будто отдыхает, как будто перестает жить на малое время. Тонкая белая пыль стоит густым слоем в раскаленном воздухе. Толпы работников, с известкой, с лопатами, с молотками, топорами и другими орудия-

¹³ Бунин И.А. Воспоминания. М.: «Захаров», 2003. С. 244.

ми, распоряжаются на Невском проспекте как у себя дома, словно откупили его, и беда пешеходу, фланеру или наблюдателю, если он не имеет серьезного желания походить на обсыпанного мукою Пьерро в римском карнавале¹⁴.

Этот образ позволяет нам идентифицировать природу необычных мужиков-мукомолов из миниатюры Бунина. Пьеро – один из персонажей французского ярмарочного театра, возникшего в середине XVII в., был крестьянином-мукомолом, поэтому у него и было набеленное лицо. Его прототипом считается маска Педролينو из итальянской *commedia dell'arte*. Актеры играли его без маски, в широкой крестьянской рубахе из мешковины, а лицо обсыпали мукой. Итак, Бунин вводит в повествование «русских Пьеро», балаганно актерствующих мужиков. Об актерстве и артистизме русского крестьянина он писал еще в «Деревне», но двадцать лет спустя, пройдя через опыт русской революции, он придал их образам узнаваемую карнавальную оболочку. Правда, содержание осталось отнюдь не комически-безобидным: мужики нагоняют, грохочут, они страшны, а не смешны.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Указ. изд. Т. 2. С. 20.

Даниела Рицци

Венецианский университет «Ка'Фоскари» (Италия)

ГОГОЛЬ И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ: CASUS АНДРЕЯ БЕЛОГО

I

В своем стихотворении, написанном или, по крайней мере, начатом 10 января 1934 г., в день похорон Андрея Белого, и являющемся скорее поэтическим откликом на смерть писателя, нежели стихотворным некрологом, Осип Мандельштам обмолвился:

Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголёк,
Непонятен-понятен, невятен, запутан, лёгóк¹.

Но легкий иронический оттенок перифразы «Гоголёк» не может скрыть того симптоматичного факта, что Мандельштам, пишущий о Белом *post mortem*, извлекает на свет божий прозвище, которым давным-давно наградил Белого Вячеслав Иванов². И если Мандельштам, как кажется, хотел всего лишь каламбурно обыграть неразрывную ассоциативность имен Белого и Гоголя, который был одной из самых значительных фигур в духовной биографии автора романа «Петербург», то Иванов, какое-то время бывший Белому довольно близок, попытался выразить в этом, несомненно, настолько же точном, насколько доброжелательно-ироничном прозвище одержимость Белого Гоголем. «Три книги меня сопровождают: “Евангелие”, “Заратустра” и “Гоголь” <...> они – мой непеременимый центр», – писал Белый в 1912 г.³, и глубокий смысл этого высказывания в то время не был еще столь очевиден. А в «Мастерстве Гоголя», признав разобранный им до последнего винтика гоголевский стиль своим образцом, Белый заметил: «Так пишет Белый-Яновский (Бугаев-Гоголь)»⁴.

¹ «Голубые глаза и горячая лобная кость...»: Мандельштам О. Стихотворения Л., 1978. С. 171. (Библиотека поэта. Большая серия). В другой редакции: «Скажите, какой-то Гоголь умер? // Не Гоголь, так себе, писатель-гоголёк...». Там же. С. 297.

² См.: Белый А. Начало века. М., 1990. С. 355.

³ Белый А. Круговое движение (сорок две арабески) // Труды и дни. 1912. № 4-5. С. 57.

⁴ Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 298. Далее текст книги цитируется по тому изданию с указанием аббревиатуры МГ и номера страницы.

Гоголь для Белого – больше чем культовый автор, образец для подражания или объект исследования. Рефлексия о Гоголе фундаментальным элементом входит в разработку того канона современной русской литературы, над которым автор «Петербурга» трудился всю жизнь. Упомянутый канон целиком возводит русскую художественную прозу к традиции, и прежде всего – к традиции гоголевской: именно из нее Белый извлек формы и нарративные стратегии, положенные им в основу современной техники прозаического повествования; эта последняя представлялась Белому результатом – и притом вполне независимым от поисков современной западной художественной прозы – скорее целесобразного использования уже известного, нежели изобретением нового.

Таково – в своем предельно сжатом виде – предложенное Белым прочтение Гоголя. К вопросу о том, до какой степени подобная интерпретация совпадает со свойственными всему символизму представлениями о Гоголе и совпадает ли она с ними вообще, можно будет впоследствии вернуться; пока же позволим себе описать общесимволистские представления – возможно, это описание и будет первым в ряду доказательств оригинальности концепции Белого.

II

Свою судьбу в русской литературной критике Гоголь до некоторой степени предсказал в 1836 г.:

<...> критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»; VIII, 175).

Таким образом, критический отзыв обладает способностью обнаруживать свойства интерпретатора не в меньшей мере, чем свойства интерпретируемого текста. Если же интерпретатор – в акцентированной им проблематике, в значительности обсуждаемых вопросов, наконец, в широте вызванного интерпретацией резонанса – становится выразителем мнений целого литературного сообщества; если это сообщество, опираясь на подобное критическое высказывание, начинает размышлять и дискутировать о своей собственной духовной самобытности, то здесь мы вступаем в область культурного мифотворчества. Брожение умов, спровоцированное статьями Белинского еще при жизни Гоголя, и феноменальная длительность порожденных этим брожением литературно-

критических страстей – это именно тот случай, который по праву можно назвать «разновидностью литературно-критической мифопоэтики, на словившейся на мифопоэтику повествовательную»⁵.

Под это определение идеально подходящий и интересующий нас период ревизии концепций Белинского; он начался со статей Розанова 1891–1894 гг., возникших вокруг его посвященной «Легенде о Великом Инквизиторе» работы, и закончился 40 лет спустя книгой Белого «Мастерство Гоголя», вышедшей в свет в роковом и для автора, и для русской литературы 1934 г. Как известно, этот период определяется, по меньшей мере, двумя – разными, но в чем-то взаимодополняющими – направлениями: и символизм, и формализм в равной мере были озабочены задачей реформирования эпистемологической парадигмы, озаменованной именем Белинского, только первый педалировал иррациональность и мистицизм автора «Мертвых душ», а второй замещал образ Гоголя-натуралиста и обличителя общественных пороков анализом стиля и структуры его текстов.

В известном смысле Розанов стоял у истоков обоих вышеуказанных направлений символистской гоголианы. Его идея – вопреки его личной неприязни к автору «Мертвых душ» – заключалась, собственно, в том, что реализм Гоголя – это сплошная мистификация и, следовательно, есть миф – несомненно, продуктивный, но извращенный и тупоумный и что, напротив, художественное мировидение писателя, воплощенное в его текстах, укоренено в областях визионерских, онирических, мистических и ирреальных.

«Безумный гений» Гоголя не создал ни одного верного изображения русской жизни: его персонажи – не портреты с натуры, а «марионетки»; предметы и явления его художественного мира никогда не представлены в натуральную величину, но приобретают экстремальные, искаженные формы и гиперболические размеры. Кроме того, как это впоследствии отметил В.В. Виноградов, Розанов «с поразительным чутьем языка»⁶ уловил в гоголевской манере письма некоторые структурные особенности, по самой своей природе противоречащие любому притязанию на достоверность картины воспроизведенной реальности: это природа гоголевского гротеска, основанного на абсолютно своеобразной мешанине комического сказа и риторической патетики; это техника статичного, как погребальная маска или восковая статуэтка, портретного описания, которое строится на гипертрофии одной-единственной зна-

⁵ *Strada V.* Introduzione // Lukács G., Bachtin M. e altri. Problemi di teoria del romanzo. Torino, 1976. P. IX.

⁶ *Виноградов В.В.* Гоголь и натуральная школа (1925) // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 193.

ковой черты; это, наконец, почти оксюморон: натюрморт в движении, мир предметов, таинственно одаренных имманентной динамичностью.

Эти завоевания розановской мысли стали подлинным фундаментом для всей символистской гоголианы, которая, в сущности, развивается как серия вариаций на темы Розанова (и не только для символистской: они актуальны, например, и для Анненского, и для многих писателей периода, замкнутого набоковской книгой о Гоголе 1944 г.). Таков, в частности, Мережковский, увидевший за искореженной и дурашливой манерой гоголевского письма, за гротескным комизмом и противостоящей натурализму картиной мира мистическую способность Гоголя созерцать абсолютное зло, дьяволическую сущность, которая составляет ноуменическое ядро бытия и очевидным образом проявлена в вечном лике человеческой *пошлости*⁷. Таков и Брюсов, которому Гоголь мыслился нелюдимым визионером, погруженным в созерцание своих видений, непреодолимой стеной отгороженных от реальности⁸; жизнь и творчество Гоголя протекают под знаком гиперболы, “*faculté maîtresse*”⁹ его духовного облика: в данном случае гипербола – это и риторическая фигура стиля и способ существования человека, выливающийся в аномальную эксцессуальность и острую проблемность контакта писателя с реальностью¹⁰.

Свой публичный сокрушительный удар по ложному мифу о реализме Гоголя Брюсов нанес не иначе как в 1909 г., когда праздновалось столетие со дня рождения писателя, и на Гоголевском бульваре в Москве, в виде памятника Гоголю работы скульптора Николая Андреева, воздвиглось материальное знамение эпохальной ревизии взглядов на творчество писателя: Гоголь, расслабленно развалившийся в позе почти что роденовского «Мыслителя», выглядит не столько погруженным в размышления, сколько обессиленным, удрученным и подавленным.

Борис Садовской – литератор, близкий к символистским кругам, посвятил этому бронзовому монументу свое стихотворение¹¹; его же ко-

⁷ См.: Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М., 1906; *Он же*. Гоголь: Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909.

⁸ Брюсов В.Я. Испепеленный: К характеристике Гоголя // Весы. 1909. № 4; Переиздано в: Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 134-159. Статья представляет собой текст лекции, прочитанной Брюсовым во время празднования 100-летия со дня рождения Гоголя в Москве, в 1909 г.

⁹ Доминанта.

¹⁰ Впервые значимость гипербол для гоголевского стиля отметил А.А. Потебня (см.: Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1888. С. 366). Идею подхватил Мандельштам в своей работе «О характере гоголевского стиля (Гельсингфорс, 1902), которая Брюсову была, несомненно, известна.

¹¹ См.: Садовской Б. Юбилей Гоголя // Садовской Б. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. СПб., 2001. С. 45. (Новая библиотека поэта. Малая серия).

роткую заметку находим в № 4 журнала «Весы» за 1909 г. Одно из отделений номера посвящено публикациям о Гоголе: здесь напечатаны брюсовская лекция и три статьи, принадлежащие Белому, Эллису и Садовскому соответственно¹². Эта последняя заметка могла бы показаться вполне проходной из-за своей предельной краткости, если бы она не была единственным диссонантным выпадением из слитного хора символистских голосов: Садовской сожалел об отсутствии профессиональных научных работ о творчестве Гоголя, призывал обратиться к его текстам и вновь привлечь к их исследованию уже испытанный категориальный аппарат научного знания – например, понятие романтизма, поскольку, по мнению Садовского,

<...> на самом деле Гоголь, как это ни странно на первый взгляд, был романтиком, русским романтиком тридцатых годов¹³.

Все, что можно было бы сказать о «пригорках и ручейках» взаимоотношений между критическими представлениями символистов и формалистов о Гоголе, еще впереди, и цитированное выше замечание Виноградова о роли идей Розанова, как кажется, могло бы уполномочить на комментарии такого рода. Однако сосредоточение на антиципациях символистов в отношении формалистской критики увело бы нас далеко в сторону от наших целей.

Очевидную зависимость от идей Мережковского обнаруживает статья писателя, пожалуй, самого эмоционального и экстравагантного из среды русских символистов – Эллиса, который полагал, что гоголевский смех – это наиболее универсальная интерпретативная категория образного мира писателя. Смешное у Гоголя – это не только имманентное свойство некоторых уродливых, извращенных и в таком смысле исключительных явлений, но и отличительный знак повседневности: «<...> а раз смешна сама сущность мира, то смешное неизбежно должно сделаться нормой, масштабом, критерием»¹⁴. Этот смех, зарождающийся в отдаленных онтологических глубинах, есть откровение той inferнальной субстанции, созерцателем и рупором которой Гоголь стал вопреки самому себе. Если Гоголь-художник зиждет свое величие «на гармонии и ритме» этого космического комизма, который являет себя в

¹² Кроме того, в этом номере «Весов» было напечатано «Неизданное письмо о. Матфея к Гоголю» с комментариями С.Н. Дурылина.

¹³ Садовской Б. О романтизме у Гоголя // Садовской Б. Ледоход: Статьи и заметки. Пг., 1916. С. 122.

¹⁴ Эллис. Человек, который смеется: О страшном суде Гоголя над миром и над самим собой // Весы. 1909. № 4. Цит. по: Эллис. Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 113.

пошлости, то Гоголь-человек не может вынести чересчур близкого видения сатанинского лика бытия:

Драма Гоголя именно в том и только в том, что цельное и внутреннее гармоничное его художественное творчество встало в непримиримое противоречие с его человеческой сущностью, с его моральными, мистическими и религиозными запросами¹⁵.

Прежде чем перейти к анализу четвертой посвященной Гоголю статьи «Весов» за 1909 г., а именно работы Белого, и таким образом начать возделывать столь специфическое литературно-критическое поле, каким является интерпретация творчества Гоголя Андреем Белым, необходимо сказать несколько слов о двух других символистах, чьи имена не столь знаменательны в истории гоголевского раздела символистской критики, но которые должны быть упомянуты для демонстрации того факта, что символисты воспринимали тотальный пересмотр национальной литературной традиции XIX в. как своего рода коллективную духовную миссию, в осуществление которой каждый из них внес посильный вклад: их целью было создать новую литературную карту России, перекомпоновать национальную литературную традицию для того, чтобы встроить в нее себя; это означало еще и возможность выстроить генеалогию, созвучную собственной склонности символистов к неоромантизму и неопопулизму¹⁶, присущей движению в целом, поскольку проблемой национальных корней своей эстетической позиции оно было весьма озабочено.

Два недостающих в нашем перечне имени принадлежат А. Блоку и В. Иванову – и особенно первый являет собой типичный случай той самой позиции, о которой только что было сказано. Несмотря на то, что блоковский «гоголизм», как это заметила Зара Минц в своей известной работе, является сложным и до некоторой степени автономным феноменом¹⁷, тем не менее его основания в 1906–1909 гг. вполне подходят под критерии, установленные Мережковским для явления в целом, а в частности он проявляется в особенно настойчивом возвращении Блока к теме судеб России, в рефлексии поэта о ее темной мистериальной сущности – следствии моральной неразвитости и неведомого потенциала, о ее убожестве и способности к возрождению; по мысли Блока, Гоголь

¹⁵ Эллис. Человек, который смеется: О страшном суде Гоголя над миром и над самим собой // Весы. 1909. № 4. Цит. по: Эллис. Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 114.

¹⁶ См. об этом: *Strada V. Simbolismo e populismo // Strada V. Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*. Torino, 1980.

¹⁷ См.: *Минц З.Г.* Блок и Гоголь (1972) // Минц З.Г. Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 22-85.

прозрел, «как в сказке, зримую духовным очам»¹⁸ «музыкальную» суть России, оставив русской культуре это видение в качестве духовного наследия.

Напротив, Иванов входит в очерченную нами парадигму лишь по касательной. На периферии гоголевского дискурса символистов его помещают несколько замечаний о Гоголе, вскользь оброненных им в статье о Достоевском и полностью вписывающихся в схему, ранее уже предложенную его литературными единомышленниками: гоголевские персонажи – «лики без души», «мертвые души, или какие-то атомы космических энергий, волшебные флюиды»¹⁹. Более обширное суждение о поэтике Гоголя, хотя запоздалое и относящееся скорее к контексту ивановских размышлений о возрождении античного театра, нежели собственно к Гоголю, находим в известной статье, написанной в итальянский период. Иванов предлагает интерпретацию комедии «Ревизор» в аристофановском ключе, считая комедию Гоголя редчайшим и показательным случаем в драматургии Нового времени: ее исключительность он видит в имманентном присутствии в тексте хорового начала, которое придает комедии символическое звучание и дает ей возможность вырваться из узких пределов частного анекдота, замкнутой в которые она представлялась исследователям²⁰.

III

Итак, преемственность по отношению к Розанову очевидна почти во всех созданных символистами интерпретациях, но прежде всего эта общая преемственность сказывается в верности той дерзкой перемене точки зрения, в силу которой и была выработана новая и устойчивая интерпретационная модель.

Однако символизм добавил к розановской схеме нечто новое, и это новое есть желание видеть в Гоголе не только писателя, творчество которого надлежит освободить от идеологических напластований, приращенных к истинно художественным коннотациям, но и предшественника символизма. Начиная со статей Мережковского и Перцова, появившихся в журнале «Новый путь» в 1903 г.²¹, Гоголь становится для символистов чем-то вроде предтечи, и главная причина этого

¹⁸ Блок А.А. Дитя Гоголя (1909) // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 379.

¹⁹ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия (1916) // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 408.

²⁰ Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Там же. С. 385-398.

²¹ Мережковский Д.С. Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 1-2; Перцов П. Эстетика и философия // Там же. 1903. № 3-4.

ощущения родственности коренится в мистическом способе мировосприятия.

К этому направлению примыкает и Белый, который, однако, выводит из кровного духовного родства Гоголя и символизма иные, далеко идущие умозаключения. Как мы увидим, выводы Белого качественно отличаются его посвященные Гоголю работы от всех упомянутых выше, по крайней мере, в том, что касается их «проективного» компонента: внутри «гоголеведческого» дискурса Белого скрывается рефлексия о том, чем могла бы стать русская проза XX в. Однако пойдём по порядку.

Юный Белый, с самого детства зачарованный «откровением» гоголевской прозы²², противопоставляет автора «Мертвых душ» Достоевскому, чей изломанный психологизм казался ему смертоносным. Согласно Белому (статья «Ибсен и Достоевский», 1905), из болота, в которое Достоевский завел русскую литературу, можно выйти двумя путями: «1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю»²³; на энigmatическом идиолекте Белого это означает, что немецкий философ и русский писатель являют собой аналогичную и преимущественно стилевую альтернативу прозе Достоевского: это не распустье, но, так сказать, два равно проезжих пути, дающих возможность бегства.

Всего лишь два года спустя (а такие внезапные эволюции для читателей Белого отнюдь не внезапность), стремительно реабилитировав Достоевского и сместив свой критический прицел на идеологический аспект проблемы, Белый признал проезжим только второй путь, а именно путь возврата к русской литературной традиции на основе нового «религиозного чувства», которое связало бы современников с такими писателями, как Пушкин, Толстой, Достоевский, Некрасов. Поэтому вполне понятен неопопулистский пафос, с которым он пишет: «<...> в них [русская литература] встретила с русским народом, с родиной». И если русская словесность XIX в. двигалась в направлении «от народа <...> к личности, с востока – на запад», то теперь следует совершить обратный путь: «от Ницше и Ибсена к Пушкину, Некрасову и Гоголю; с запада – на восток; от личности – к народу»²⁴.

²² «Гоголь – первая моя любовь среди русских прозаиков; он, как гром, поразил меня яркостью метафоры и интонацией фразы; весь сезон 1890 года мать читала мне “Вечера” и “Миргород”; поразил напевный стиль “Бульбы”» (*Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 229).

²³ *Белый А.* Ибсен и Достоевский // *Белый А.* Арабески. М., 1911 (репринт: Мюнхен, 1969). С. 93.

²⁴ *Белый А.* Настоящее и будущее русской литературы (1907) // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 296.

Следующее фрагментарное рассуждение о Гоголе встречаем еще в одной работе этих лет, в «Символизме», где содержится любопытное определение эстетики Гоголя, относящееся, главным образом, к переломному моменту гоголевской манеры письма, переходу от фольклорной фантастики к реализму. Разумеется, речь идет о реализме *sui generis*, сложившемся в результате эволюции, обратной классическому мимесису:

<...> создав иной мир, лучший, художник видит, что по образу и подобию этого мира построен мир бытия; природа – плохая копия его мира, но все же копия. Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; *родимый* хаос начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности; в Гоголе «Мертвых душ», в Жан Поле Рихтере и др.²⁵

Итак, собственное представление о Гоголе складывалось у Белого подобно мозаике, из фрагментарных размышлений, еще не вполне органичных и потому эклектических – таковыми они отчасти и останутся даже на более прочной методологической основе монографического анализа. Главные опоры этих размышлений, впрочем, очевидны уже и сейчас: роль Гоголя как духовно-интеллектуального наставника, стиль, воспринимаемый как наиболее новаторский аспект гоголевского творчества, соотношение художественного конструкта и реальности в его произведениях.

В статье, опубликованной в № 4 «Весов» за 1909 г. и названной просто «Гоголь», Белый ко всему этому вернулся. Однако размышления Белого о мистическом единстве Гоголя с Россией и о склонности писателя к сверхъестественному, загадочному и смерти мало что способны прибавить к уже написанному Мережковским. Напротив, в том, что касается проблемы стиля, Белый уже и здесь предпринимает своего рода генеральную репетицию анализа, вплотную приближенного к анализируемому тексту и до микроскопичности подробного: именно он составит основной вклад Белого в литературно-критическую гоголиану символизма.

Этот метод заключается в создании полного реестра стилевых особенностей, которые сообщают гоголевской манере письма

<...> ослепительную выразительность <...>. Все те приемы, которые характеризуют лучших стилистов нашего времени (именно как стилистов *нашего* времени), налицо у Гоголя²⁶:

²⁵ Белый А. Символизм (1908) // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 263-264.

²⁶ Белый А. Гоголь (1908) // Там же. С. 315.

аллитерации, параллелизмы, анафоры, сравнения, метафоры и т.д. Классифицируя и каталогизируя риторические фигуры, выискивая закономерности порядка слов в предложениях, исследуя структуру сложных эпитетов, природу импрессионистических эффектов, достигаемых при помощи глаголов, Белый начинает вырабатывать аналитический инструментарий, который обретет окончательное воплощение в «Мастерстве Гоголя». И уже здесь становится очевидно, насколько уникальны механизмы гоголевского «слога», чья

<...> естественная плавность слагается тоже из двух неестественностей. Она слагается из тончайшей ювелирной работы над словом <...>. Такова одна сторона гоголевской стилистики, перебиваемая подчас грубым (даже не грамматическим) оборотом речи или совершенно грубым, нелепым и даже пошлым приемом²⁷.

Исследование заключается выводом:

<...> слог Гоголя одновременно и докультурный, и вместе с тем превосходит в своей утонченности не только Уайльда, Рембо, Сологуба и других «декадентов», но и Ницше подчас²⁸.

Возврат к идее родства стилей Гоголя и автора «Так говорил Заратустра» дает Белому удобный повод уточнить само понимание категории стиля:

Ницше и Гоголь – величайшие стилисты всего европейского искусства, если под стилем разуметь не слог только, но отражение в форме жизненного ритма души²⁹.

Таким образом, Гоголь мыслится Белому писателем, который в своем стиле – и тем самым в духе – далеко опередил не только свою, но и современную Белому литературную эпоху. Что же касается следующей проблемы, а именно способа воспроизведения реальности, Белый констатирует, что гоголевская техника описания игнорирует законы пропорций и в конечном счете ломает те условности мимесиса, на которых основывается реализм:

Да, Гоголь видел все пылинки на бекеше Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратил самого Ивана Ивановича в пыльную бекешу: не увидел он только в Иване Ивановиче человеческого лица³⁰.

²⁷ *Белый А.* Гоголь (1908) // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 314-315.

²⁸ Там же. С. 315.

²⁹ Там же. С. 318.

«Близорукое видение» – для резонов, которые прояснятся несколько ниже, воспользуемся этим термином Флобера – вот то, что позволяет Гоголю различать самые незначительные детали и в конечном счете препятствует ему воспринимать картину целого в динамическом виде.

Эллиптические формулы Белого не должны заставить нас упустить из вида то главное завоевание, которое в них заключено: форма и содержание не суть противоположные сущности; форма сама по себе есть смыслопорождающий фактор (применительно к искусству символизма эта идея уже неоднократно выражалась); форма – это своего рода духовный термометр автора, и, объявляя Гоголя предтечей стиля современной литературы, Белый тем самым делает его предшественником современной духовной жизни в ее типичных для искусства модернизма формах.

Иными словами, Белый открывает в Гоголе зачинателя перспективных стилевых новаций русской прозы и не ограничивается простой констатацией значимости гоголевского творчества для интеллектуальной истории символизма. В отличие от других символистов, он выходит за пределы розановского общего знаменателя с тем, чтобы наметить оригинальное поле исследования, которое складывается из совокупности перспективных литературных приемов, имеющих большое и продуктивное будущее.

IV

Фактически уже в момент вышеупомянутых торжеств по случаю первого столетия со дня рождения Гоголя Белый являет собой отдельный феномен в общей панораме символистской критики – и в силу значимости его идей, и в силу наличия того самого «гоголевского комплекса», который мы здесь описываем.

Особенность критики Белого заключается в том, что она демонстрирует показательный (и, по мнению некоторых, принципиальный³¹) случай взаимопроникновения литературно-критического и художественного текстов, в которых интерпретация чужого текста и творение собственного сливаются в едином креативном акте.

Произведение, в котором эта особенность наиболее очевидна, – это та самая книга «Мастерство Гоголя», к которой мы еще обратимся

³⁰ Белый А. Гоголь (1908) // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 307.

³¹ На этой идее основано новаторское исследование В. Паперного, где, в частности, утверждается: «Андрей Белый искал в Гоголе не Другого, но Себя самого; он хотел быть “новым Гоголем” и воспринимал Гоголя как часть собственной личности» (*Паперный В. Андрей Белый и Гоголь. Статья первая* // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1982. Вып. 604. С. 112).

несколько ниже. Из нее легко можно извлечь счастливую формулу, которая определяет творческую лабораторию Белого, начиная от «Симфоний» и далее: «бесконечная гоголевская мастерская». Некоторые замечания (естественно, ограниченные интересующими нас здесь аспектами) о том, что именно представляет собой проза Белого в русской литературе XX в., помогут нам выяснить сущность вклада «гоголевской мастерской» в специфику вышедших из этой лаборатории работ писателя-символиста.

Еще в начале 1920-х гг. М. Бахтин писал, подчеркивая самобытность прозы Белого: «Белый на всех влияет, над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может»³². Этот тезис, хотя он и не раскрыт Бахтиным с той мерой полноты, которой требует подобное утверждение, подчеркивает исключительную важность новаторства прозы Белого с экстраординарной прозорливостью и почти пророческим лаконизмом. И действительно, начиная со своих самых первых и зачастую несовершенных опытов и вплоть до самых последних произведений, тоже несовершенных, но по другим причинам, и, во всяком случае, не завершающих его творческого пути, прерванного преждевременной смертью, Белый целиком сосредоточен на некоторых узловых пунктах развития современной прозы – и не только русской. Стянуты же эти узлы вокруг одной проблемы, которая их до некоторой степени объединяет: проблемы сюжета.

В момент выхода в свет в начале 1900-х гг. «Симфоний» Белого поразили воображение критиков и читателей (впрочем, и те и другие были весьма немногочисленны) новизной своей формы: фрагментарностью, трудностью распознавания общего замысла, переизбытком не мотивированных наррацией частностей – все это демонстративно противостояло конвенциональности прозы предшествующего столетия, которая всегда имела конечную цель – демонстрацию целостной картины действительности, и это ядро прочно держало вокруг себя на орбитах сцепленные между собой атомарные элементы: персонажей, дескриптивные детали и т.д. Напротив, в «Симфониях» деталь не только не обладает функцией характеристики среды и персонажа, но и вообще кажется препятствием для развития действия, и без того слабо на-

³² Запись лекций М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе. Публикация С. Бочарова, коммент. Л. Силард // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXIX. Fasc. 1-4. 1983. P. 230. Ср. выдержанное в этом же ключе утверждение В.Б. Шкловского: без «Симфоний» «<...> немислима новая русская литература» (*Шкловский В.Б.* Андрей Белый // *Русский современник*, 1924. № 2. С. 243. Цит. по: *Лавров А.В.* У истоков творчества Андрея Белого // *Белый А. Симфонии*. Л., 1991. С. 34).

меченного. Что же касается денотативной способности детали, то, как отмечено в одном из немногих доброжелательных отзывов,

Белый не описывает, строго говоря, ничего, а только бегло “обозначает” то, что ему нужно. Это беглое обозначение пленительнее, заразительнее и многозначительнее самых полных описаний³³.

Бессюжетность «Симфоний», с одной стороны, связана с очарованием литературной модели ницшеанской прозы («Так говорил Заратустра»), к которой Белый, как известно, был очень привержен³⁴; с другой стороны, она обусловлена природой их замысла в момент его возникновения в художественном сознании автора, который много лет спустя писал по этому поводу Иванову-Разумнику:

«Симфонии» родились во мне *космическими* образами, без фавулы; и из этой *бесфавульности* кристаллизовалась программа *сценок*³⁵.

Итак, вместо логической сюжетной схемы – законы композиции, продиктованные «внутренним ритмом, ритмом образов, ритмом смысла»³⁶; ассоциативные цепочки, замещающие логическую связь, фразы, лейтмотивами пронизывающие весь текст; события, лишь отчасти подчиняющиеся логике и кажущиеся уступкой скучной необходимости удержать текст в пределах представлений о природе повествовательной прозы. Тем не менее «Симфонии», несомненно, по сути своей являются повествовательной прозой, но при этом такой прозой, повествовательность которой намеренно ослаблена непочтительным отношением к балансу основных событий и частных – именно это подрывает традиционную иерархию между основной и побочными сюжетными линиями. Это стиль, развивающийся в направлении той общей модификации взаимоотношений искусства с реальностью, которая на переломе от XIX к XX в. мобилизует все формы художественной выразительности.

Сдав в архив идею организованного вышеописанным образом «симфонического» письма, Белый предпринимает повествовательные эксперименты в романном жанре, на этот раз вполне недвусмысленно романном – и здесь уместно еще раз вспомнить о том, что это происходит в том же самом 1909 г., когда он начинает систематически иссле-

³³ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. 1922. № 1. С. 82.

³⁴ См. также об этом: МГ. С. 297.

³⁵ Письмо от 3 марта 1927 г. (А. Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ. вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова, Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 488).

³⁶ Слова Флоренского, процитированные А.В. Лавровым (см.: Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого. С. 19).

довать Гоголя. Но какого рода роман он создает? Кое-какие композиционные принципы «Симфоний» продолжают оставаться актуальными и для последующей прозы; более того, ключ к постижению стиля зрелой прозы Белого, возможно, следует искать прежде всего именно в них. Здесь вновь имеются в виду гипертрофия отступлений, нечеткость основной повествовательной линии, теряющейся под напором деталей, ритмическая структура насыщенного метафорами текста – все те приемы, которые определяют стиль таких произведений, как «Серебряный голубь», «Петербург», «Котик Летаев», и формируют прозу, в которой «образ и слово отчетливо преобладают над сюжетом»³⁷.

Ослабление сюжета, если счесть именно сюжет несущей конструкцией, которая обеспечивает расположение повествуемых событий в последовательности, ведущей к финальной развязке, является следствием кризиса линейного (векторного) времени, который в равной мере очевиден не только в прозе Белого, но и во многих образцах европейского романа первых десятилетий XX в. Простая линейная конструкция хронологии, на которой зиждется роман XIX в., практически может быть опровергнута ретардацией или антиципацией в его повествовании, параллельными сюжетными линиями или провалами,

«<...> однако читатель каждую минуту знает, что при любых [романных] обстоятельствах <...> существуют регулярно тикающие часы, с которыми всегда можно справиться»³⁸.

В начале XIX в. эти единственные часы претворились во множество тикающих вразной механизм, причем одни форсировали темп, а другие останавливались, и это лишило романистов возможности плести пресловутую нить повествования, из которой, как считает Ульрих (герой романа Музиля «Человек без свойств»), ткется и нить жизни. Многие новаторские формально-стилевые черты модернистского романа коренятся в этом обстоятельстве: кризис традиционного хроноса упраздняет время как однонаправленную прогрессию и прихотливо играет им; время то раскалывается на отдельные мгновения, то перетекает в мифологическое измерение, не принадлежащее человеческой жизни, то замыкается на себя, приобретая циклический характер и упраздняя само понятие финала, способного бросить ретроспективный отблеск осмысленности на повествуемые события.

³⁷ *Белая Г.А.* Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977. С. 38. Цит. по: *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 285.

³⁸ *Lavagetto M.* Svevo e la crisi del romanzo europeo // *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo.* A cura di A. Asor Rosa. Torino, 2000. P. 259.

Романы Белого отнюдь не страдают нехваткой хроникальности, и все же ни сюжет как таковой, ни причинно-следственная и временная связь событий не играют в них главной роли. Первым это обстоятельство отметил сам Белый, размышляя о генезисе своих повествовательных форм:

Синтез материала переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, т.е. сюжет, я должен найти <...> я искал сюжета к переживаемому мной звуку темы, который, в свою очередь, был синтезом материала, запотоколированного памятью³⁹.

«Искать фавулу» для Белого означает, не морочась соображениями правдоподобности, создавать некую структуру, не обремененную собственным имманентным смыслом, однако способную быть несущей осью для идей, символов, озарений и лирических порывов. В «Серебряном голубе» Целебеево – это вся Россия, и каждый персонаж должен быть прочитан на фоне воплощаемой им абстрактной идеи. Что же касается художественного времени, то романное действие, в котором то и дело всплывают историософский и метафизический аспекты, отбрасывает его в некое иное измерение, свободное от закона линейной прогрессии и мерцающее между прошлым и будущим, случайностью и вечностью.

В романе «Петербург» (К. Мочульский метко определил его как «роман, перегруженный событиями, которые не нарушают его мертвенной неподвижности»⁴⁰), сюжет становится еще более запутанным, а центр тяжести повествования еще более очевидно смещается в сторону механизмов мышления и динамики сознания. Об этом в конце 1913 г. сообщал в письме Иванову-Разумнику сам Белый:

Весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искаженных мысленных форм; <...> подлинное местодействие романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой, а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недопльвшие до порога сознания. А быт, *Петербург* <...> только условное одеяние этих мысленных форм⁴¹.

Это та самая «мозговая игра», о которой Белый вновь упоминает в другом месте как о ключе к прочтению «Петербурга» и которая представляет собой не что иное, как инверсию обычной романной корреляции между объективной реальностью и субъективным внутренним

³⁹ Белый, Горький, Замятин и др. Как мы пишем. М., 1989 (репринт изд.: М., 1930). С. 12.

⁴⁰ Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 170.

⁴¹ Письмо Белого Иванову-Разумнику от 12/25 декабря 1913 г. // А. Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 35.

миром⁴². Именно она управляет фабулой, которая, начиная со знаменитого пролога романа, развивается на фоне фантазмагорического Города – отражения не менее фантазмагорической Истории – со всеми сопутствующими временными и причинно-следственными эффектами повествования.

Еще менее сообразное с традиционными романскими законами действие романа «Котик Летаев» развивается по спирали, не предполагая тем самым вообще никакой фабулы. Белый писал все тому же Иванову-Разумнику из Дорнаха:

Мне мечтается форма, где «Жизнь Дэвида Копперфильда» взята по «Вильгельму Мейстеру», а этот последний пересажен в события жизни душевной⁴³.

Однако поэтику «Котика Летаева» определяет не просто самодовлеющий духовный мир – это, скорее, интенсивная духовность, которая постоянно соразмеряется с ритмом жизни и временем человеческого сознания – и, следовательно, с романским ритмом и вселенским временем. При подобной трансформации своих основных категорий нарратив необходимо должен воспользоваться нетрадиционными механизмами: как заметил Марсель Рэмон, «нарративная ткань текста» (предварения, переключки, ассоциативное эхо, которые сопровождают поступательное движение действия наряду с развитием смысла) прикрывается или замещается «тематической текстурой», типичной для «произведений в высшей степени отделанных, в которых плоть языка, напитанная образностью и метафористикой, сообщает жизненность самой ткани событий»⁴⁴. Это замечание Рэмона относится к романистике Пруста, однако нетрудно заметить, до какой степени оно применимо и к прозе Белого – при всем понятном различии манер письма этих двух современников.

Уже известно, что любое сопоставление прозы Белого с образцами европейского модернистского нарратива⁴⁵ имеет смысл только в типо-

⁴² См. об этом: *Szilárd L.* Вклад символизма в развитие русского романа // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. XXX. 1984. P. 202.

⁴³ Письмо Белого Иванову-Разумнику от 7 (20) ноября 1915 г.: А. Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 57.

⁴⁴ *Raimond M.* Le roman. Paris, 1988. С. 112-113.

⁴⁵ Подобное сопоставление Белого с некоторыми европейскими прозаиками неоднократно имело место: кроме имени Джойса, здесь можно упомянуть имена Дюжардена, Музиля, Пруста, Кафки. См. об этом: *Struve G.* Andrej Belyj's Experiments with Novel Technique // *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Heidelberg, 1959. S. 459-467; *Szilárd L.* Вклад символизма в развитие русского романа; *Szilárd L.* Andrej Belyj and Symbolist Prose // *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium, August 5-8, 1985* / Ed. by Nils

логическом аспекте. Невозможно не согласиться с теми, кто утверждает, что «<...> стиль Белого, в сущности, является продуктом его фоновой культурной эрудиции»⁴⁶. Далеко не последним основанием, дающим право не гадать ни о контактах Белого с упомянутыми писателями, ни о его возможном непосредственном знакомстве с их текстами, является принципиально важная для Белого национальная литературная традиция, которая очевидным образом преобладает над западноевропейской за исключением, может быть, только его юношеской (и в России тех лет наверняка не оригинальной) влюбленности в Ницше. Наиболее очевидное проявление этой значимости русской традиции представляет собой как раз анализируемый сюжет: в гоголевской прозе Белый находит целый арсенал приемов и структур, на основе которого выстраивает свое представление о современной прозе и разворачивает свое художественное творчество. И если для первых трех «Симфоний» влияние ницшеанской модели актуально, то это положение вещей корректируется уже начиная с последней, четвертой, в которой влияние прозы этого рода «не толще листа папиросной бумаги; и он носом Гоголя проткнут: в “Серебряном голубе”» (МГ, 297).

Острый нос Гоголя оставил в прозе Белого много очевидных следов (особенно явной интертекстуальностью характеризуется «Серебряный голубь», плотно насыщенный реминисценциями из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода»): это и техника сказа, и статус повествователя, и использование генетически гоголевских риторических фигур, и то, что сегодня принято называть *self-conscious fiction*⁴⁷. Все это уже неоднократно отмечено литературоведением, и мы не будем возвращаться к этим предметам – разве только подчеркнем, что дело здесь не ограничивается простым подражанием. Один из наиболее проницательных исследователей творчества Белого, А. Лавров, заметил, что «свой роман [имеется в виду «Серебряный голубь», однако с некоторыми вариациями это мнение можно отнести и к «Петербургу»] Белый менее всего воспринимал как умышленный эксперимент в “гоголевском” стиле; это было своего рода продолжение Гоголя: творчество великого писателя оказывалось такой же органической почвой для построения собственных художественных структур, какой некогда слу-

Å. Nilsson. Stockholm, 1987. P. 95-112; *Keys R. The Reluctant Modernist. Andrei Belyi and the Development of Russian Fiction (1902-1914)*. Oxford, 1996. P. 233.

⁴⁶ Kovač A. Andrej Belyi: The “Symphonies” (1898-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Frankfurt a/M.; Bern; München, 1976. P. 116.

⁴⁷ Самосознающая фикция (примеч. ред.). О концепте *self-conscious fiction* у Гоголя см.: Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. Harvard UP, Cambridge, Mass., and London, 1979. P. 260; у Белого: *Keys R. The Reluctant Modernist*. P. 220.

жили для великих древнегреческих трагиков мифологические сюжеты»⁴⁸. И какой гомеровский эпос стал для джойсовского «Улисса», могли бы мы добавить.

Нас интересует другое, а именно то, как «гоголизм» Белого претворяется в попытку обозначить ряд типологических признаков современной прозы, которые, впрочем, им никогда таковыми внятно не названы и выглядят порождением, мягко говоря, неупорядоченного критического сознания или следствием единственного в своем роде механизма самоидентификации с Гоголем, которая для Белого оказалась чревата утратой способности различать объект и субъект анализа. Иными словами, Белый говорит о Гоголе, о себе и о современной прозе одновременно; читая его работы, мы присутствуем не столько при реконструкции приемов поэтики Гоголя, сколько при акте описания Белым собственной литературной современности, а также при акте узнавания в гоголевских текстах собственной литературной позиции писателя-символиста.

Более или менее именно это случается в том сумбурном, нелогичном, преисполненном повторов, но в некоторых своих гранях гениальном тексте – «Мастерстве Гоголя», итоговой книге Белого, суммирующей его размышления об авторе «Мертвых душ». Несмотря на то, что эта книга с ее скрупулезным анализом гоголевской прозы выходит за хронологические пределы символистского движения в целом, она все же полностью охватывает духовный горизонт писателя, неизменно приверженного некоторым символистским постулатам и неизменно в этой приверженности последовательного.

Ярко выраженный эклектизм книги трудно преуменьшить: впрочем, он хорошо согласуется с типичной для многих литературно-критических работ Белого методологической противоречивостью. С разной степенью результативности, но местами просто великолепно Белый, с одной стороны, использует формальные исследовательские приемы, намеченные им еще в статье 1909 г. и развитые впоследствии в формалистской критике⁴⁹, с другой – поглядывает на социопсихологическое

⁴⁸ *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 283.

⁴⁹ Кажется даже, что Белый в «Мастерстве Гоголя» отвечает на следующие размышления Виноградова о символистской критике: «Они [литераторы-символисты] не исследуют гоголевского стиля как историческое явление, – узел оформившихся литературных стилей и отправную точку развития последующих; они не углубляют отдельных сторон гоголевской поэтики. Им важно общее интуитивно-психологическое истолкование доминирующих тенденций гоголевского стиля и духовной личности Гоголя» (*Виноградов В.В.* Гоголь и натуральная школа (1925) // Виноградов В.В. Избранные труды. С. 195). Курьезно, но факт: аналогичное обвинение (отсутствие целостного видения гоголевского стиля) Белый предъявил формализму именно в «Мастерстве Гоголя».

литературно-критическое направление, но при этом с третьей – никогда не теряет из вида интерпретативную традицию символистской гоголианы.

В этом последнем отношении достаточно вспомнить, что в творчестве Гоголя Белый выделяет три периода: «тезис», представленный «Вечерами на хуторе близ Диканьки» и частично «Миргородом» («Вий» и «Тарас Бульба»); «антитезис» («Петербургские повести», подготовленные «переходными» «Старосветскими помещиками» и «Повестью о том, как поссорился...») и «синтез» («Мертвые души») – все это по схеме, близко напоминающей последовательность трехступенчатой эволюции русского символизма, намеченную Блоком в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910).

Как считает Белый, русский модернизм в долгу перед Гоголем. Мы уже отмечали, что Белый, начиная с первой своей статьи о русском писателе, модифицировал общую интерпретативную схему символистов, заговорив не только об идейной значимости Гоголя собственно для символизма, но и о продуктивности его стилевых новаций для современной литературы вообще. Эта концепция неоднократно и очевидно проговаривается в «Мастерстве Гоголя», вовлекая в свою парадигму практически всю русскую литературу начала XX в.:

В символизме, имажинизме, футуризме вплоть до экспрессионизма – явные следы «гоголизма» <...> Гоголь дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего <...>. Теперь, через сто лет после «Вечеров», еще нельзя говорить, что Гоголь отшумел в нас (МГ, 38).

И действительно, в книге Белого сказано о влиянии Гоголя на Сологуба, Блока, самого Белого и на некоторых пролетарских писателей – через посредство Маяковского и Мейерхольда.

В чем же состоит вклад Гоголя в русский модернизм? Белый начинает с общего места русской литературной критики, с противопоставления Гоголя и Пушкина, смещая, однако, это противопоставление на уровень формальной оппозиции:

Фраза Пушкина корнями срощена с XVIII веком; расцветя в XIX, она обращена в «назад». Фраза Гоголя начинает период, плоды которого срываем и мы: и в Маяковском, и в Хлебникове, и в пролетарских поэтах и беллетристах (МГ, 9).

Пушкинская фразовая модель «определение – подлежащее – сказуемое» у Гоголя срывается с петель: подлежащее, как правило, имеет метафорический смысл, эпитет в превосходной степени часто приходит в

семантический контрапункт с определяемым существительным, сказуемое представлено не единичным глаголом, но целым рядом, иногда синонимическим, иногда – семантически дополнителем (МГ, 298).

Итак, Гоголь сломал равновесную структуру пушкинской прозы, созданную соответствием значения, выражения и конструкции: сей «новый Тредьяковский, питающий будущее» и «потребник до Потевни» (МГ, 9) совершил подлинную революцию в русской словесности, создав конвульсивный, аномальный «язык языков», способный с абсолютной непринужденностью переключаться из одного лингвистического регистра в другой и производить семантические раскопки в потенциалах словесного и синтаксического материала.

«Превосходство» гоголевского письма состоит, согласно Белому, в текучести и динамизме взаимоотношений между формой и содержанием, способных перетекать друг в друга в прозе, стиль и структура которой «имманентны друг другу» и в принципе неразделимы:

Содержание, изъятое из процесса его становления – пусто; но и форма вне этого процесса, если она не форма в движении, пуста; форма и содержание даны в *формосодержании* (МГ, 40; курсив мой. – Д.Р.) –

это неологизм, которым Белый точно обозначил симбиоз двух компонентов, единых, подобно сиаемским близнецам с общей системой кровообращения, – и в этом тезисе вполне очевидна формалистская недоверчивость к традиционной дихотомии формы и содержания⁵⁰.

Цитированное высказывание Белого имеет прямое отношение к нашим замечаниям по поводу кризиса сюжетности и линейного времени в прозе модернизма. На этом аспекте стоит задержаться несколько подробнее.

Белый настойчиво подчеркивает своеобразие временной организации и слабость интриги в гоголевском творчестве всех трех периодов. В первом цикле повестей сюжет и его временные координаты подчинены поэтике фольклорно-мифологического архетипа, в котором причинность и последовательность имеют свои собственные законы – в некотором смысле нечеловеческие. Здесь мы имеем не подлинный сюжет, но «напев фабулы быстрым извивом сцен; и на напеве, как плот на реке, она несется» (МГ, 21). В этой фазе гоголевского творчества «ритм – мощней стили» (МГ, 21), а язык Гоголя, даже если сбросить со счетов его украинский колорит, не достиг еще той степени экспрессивности и изобретательности, которые будут характеризовать его позже.

⁵⁰ Ср., например: *Šklovskij V. Letteratura senza soggetto // Šklovskij V. Teoria della prosa* (1925). Milano, 1974. P. 219.

И действительно, несколько позже нарратив, погруженный преимущественно в контекст по видимости реалистический, должен был бы приобрести соответствие композиционному рисунку, определяемому общечеловеческими представлениями о времени и пространстве, в координатах которых развивается действие. Однако этого не происходит, напротив,

<...> во второй фазе линия фабулы становится... точкой <...>; вместо смены авантюрно поданных сцен – стояние сюжета на месте, почти отмена его описанием мелкости центрального образа <...>. Фабула «Повести о том, как поссорился...» – ссора из-за «гусака», пустячок пустого денька <...>. В «Старосветских помещиках» – никакого сюжета; дан круг: частокол, за который не перелетает «ни одно желание»; в круге – круг яств <...>; в центре – сидение Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны с приторными улыбками; в центре же этого центра – серая кошечка, мяукающая о смерти. <...> «Нос» – сюжета нет: каламбур о носе, соскочившем с лица и опять вскочившем на лицо <...>. В «Шинели» – никакой фабулы, но грохот высокопарницы канцелярских бумаг <...>. В «Записках сумасшедшего» – бездвижность, бесфабульность, безвременность; Поприщин, «испанский король», перешел фрак – в мантию, как Башмачкин, перешивший шинель в... вечную идею Платона <...>. Нет фабулы и в «Невском проспекте», и в «Портрете»; фабула в «Портрете» подменена неинтересным повествованием между живыми сценами; говорится «о том», без «того именно», о чем говорится, ибо воочию истории перерождений Чарткова не видим мы; в «Невском проспекте» не вскрыто психологически самоубийство Пискарева; здесь беден рассказ; все богатство – в обстании: в Невском; но богатство – ничто: «Не верьте Невскому!» <...> В «Ревизоре» и «Женитьбе» фабула – круг <...> Линия времени заменена кругом пространства; но этот круг – ноль (МГ, 18–20).

Согласно Белому, гоголевский нарратив стремится к упразднению самого рассказывания, аннулируя его основополагающие категории и замещая его избыточностью изощренных словесных приемов:

Во второй фазе – где мелодия? Иссякла, ширясь в невидных болотцах, проросших цветением слоговых форм <...> здесь стиль – мощней ритма <...> слог – толкач стиля <...> так распадается композиция в слоговую изобразительность; жест – в атомы жеста; и уже нет речевой сплошности <...> (МГ, 21).

Последняя фаза – это первый том «Мертвых душ», где «монотонный, не усложненный» сюжет имеет структуру «отдельных, замкнутых в себе сцен, как кольца, надетых на дорожную линию; и, как кольца, легко снимаемых; все подано без мотивировки» (МГ, 24). Полуцветной роман о полуреальности, заведомое царство двусмысленности, которая по видимости именуется, но, в сущности, не описывает триумф неопределенных формул («что-то», «в некотором роде», «ни то, ни се»), «Мертвые души» являют собой синтез полноценности первой фазы и

экзистенциально-нарративной пустоты второй: это образ полутени бытия, попытка компромисса между всем и ничем.

Неосязаемый гоголевский сюжет имеет одну особенность: он находит себе приют в месте, традиционно для него не предназначенном; как утверждает Белый, его бесполезно искать в событиях, причинно-следственных связях, в несуществующем развитии действия – его там нет. Начиная со второй фазы, он «скуп, прост, примитивен в фабуле» (МГ, 43), фабула «обща и до скуки проста» (МГ, 46), а в «Мертвых душах» просто-напросто является «замкнутым, на оси вертящимся кругом» (МГ, 102). Гоголевский сюжет опирается отнюдь не на фабулу, он растворен в деталях, в риторических фигурах, в стиливом своеобразии гоголевского текста: «<...> его “что” на три четверти – в “как”; вне “как” – какая-то безруко-безногая фабула» (МГ, 46). Но избытие образов и энергия звуков таковы, что у читателя складывается впечатление богатства боковых сюжетных линий, которые, как бы преобладая над основным сюжетом, кажутся направляющими повествование к иной, чем это представлялось, цели (МГ, 43). Итак, сюжет надлежит искать в стиле, но не только, его нужно извлечь из деталей:

Анализировать сюжет “Мертвых душ” – значит: минуя фикцию фабулы, ощупывать мелочи, в себя вобравшие: и фабулу, и сюжет; подойдите к наполненному водой блюдцу, в которое положена губка: где влага? В губке, а не в пустом блюдце. Выжмите губку, – блюдце наполнится. Сюжета вне подробностей в “Мертвых душах” нет: его надо выжать из них (МГ, 103).

Этот текучий сюжет, одновременно и заключенный в твердую романную оболочку, и пропитывающий ее пористые волокна тысячами своих отклонений, имеет еще одну отличительную черту:

Впечатление, которое получаешь при пристальном изучении сюжета: точно сидишь у зеркала воды; и – видишь: с непередаваемой четкостью отражены в воде облака, небеса, берег <...> вдруг – какие-то мутные пятна и тени, к отражению не относящиеся, бороздят контур его; в месте облака видишь: облако пересекающую стайку подводных рыбок (рыбки – в небе?); очерк природы выглядит фантазийным; или наоборот: фантастический сюжет опрокинут в бытовом объяснении <...>. Переочерченность сюжетных контуров теперь – клякса: где леса, облака, небеса? Бисерная муть! Что случилось? Одна из «рыбок», выпрыгнув, плеснула хвостом; что считал за сюжет, – стерло поднятой зыбью (МГ, 43).

Таким образом, реалистическая поверхность в гоголевских творениях нестабильна и иллюзорна, а подражание реальности опровергнуто и затуманено вторжением вторичной реальности, которая накладыва-

ется на первичную и осязательно подчиняет ее себе, творя нечто, принадлежащее обеим реальностям.

Но какова же эта вторичная – или, может быть, первичная реальность? Как поясняет Белый,

Сюжеты Гоголя – как кентавры; они – двунатурны: одна натура в обычно понимаемом смысле; другая – натура сознания; не знаешь: где собственно происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли у Гоголя; не знаешь и времени действия <...>. Что реальней Акакия Акакиевича? Между тем: он живет внутри собственной, ему присущей вселенной: не солнечной, а... «шинельной» (МГ, 45).

Вспомним определение романа «Петербург» как «мозговой игры» – и мы поймем, насколько, по представлению Белого-критика, его собственная проза и проза Гоголя зиждутся на общих основах и соотносятся одна с другой.

Попробуем резюмировать: второстепенность сюжета относительно стиля и стиль как гарант нарративной связности текста; нарративная структура, основанная не на линейном времени и не на развитии действия; гипертрофия детализации и отступлений; автореференциальность письма, доходящего до нулевой степени смысла, – все это полный коллапс несущих конструкций традиционного романа.

V

Однако не могут ли предпринятые Белым поиски симптомов кризиса модернистского нарратива в самом сердце по преимуществу романного века внести вклад лишь в постижение своеобразия его собственной литературной критики? Единожды предложив тезис иррациональности Гоголя в унисон с остальными символистами, Белый мог ведь сделать из него разнообразные и необязательно обоснованные и общезначимые выводы – или все же его странность мнима, а его критика опирается на свои внутренние законы и удостоверена в своих итогах не только полемическим противостоянием автора интерпретациям XIX в.?

Попробуем ответить на этот вопрос отступлением в духе Гоголя.

В недавней работе, посвященной повести «Шинель», Виктор Бромберг, один из крупнейших исследователей творчества Флобера, делает некоторые наблюдения, открывающие любопытную перспективу. В знаменитой повести Бромберг отмечает целый ряд характеристических черт, которые могут быть суммированы следующим образом: смесь прерывности и непоследовательности (реализм-пародия, рационально-

иррациональное, эпическое-фантастическое), которые «подрывают смысл сюжета»⁵¹ и постоянно намекают на нарративные уровни, далекие от сюжета как первоэлемента повествования; отсюда вытекает дискуссионная установка по отношению к самому понятию сюжета – это полисемантизм, граничащий с неопределенностью и стремящийся к идее пустоты. Именно метафизическое «ничто» обнаруживается за автореференциальным гоголевским письмом, озаглавленным, по выражению Ренаты Лахманн, нарративной стратегией гиперболизма, изливающейся в «формулах пустоты», письмом, вступающим в прямое соотношение с языком как таковым, основным инструментарием выражения⁵². И здесь уместно заметить, что это письмо, метафорой которого Бромберт считает аутические писания Акакия Акакиевича, «<...> заключает в себе негативное отношение к референциальному миру, ко всему тому, что собственно письмом не является. В точности как у Флобера, который мечтал написать “книгу ни о чем” и в котором современная критика видела апостола интранзитивной литературы <...>»⁵³.

Итак, Гоголь и Флобер. Сопоставление этих двух авторов заслуживает распространения, разумеется, осмотрительного, поскольку сравнение Гоголя с автором «Мадам Бовари», будучи излишне настойчивым, рискует соскользнуть в необоснованные заключения и свести на нет свою убедительность. А эта последняя заключается более *в том, как осмысляются* эти писатели, нежели *в том, что они пишут*. На самом деле проблема состоит не в реальной эстетической близости методов двух писателей, но, так сказать, в их функциональном параллелизме (при всей разности их традиций) для XX в., ищущего в предшествующей литературе факты, способные подтвердить ту модификацию романых форм, которая происходила в эпоху модерна.

Подобный параллелизм становится возможен благодаря акцентуации характерных признаков литературной манеры, которые в истории критических интерпретаций выглядят настолько сходными, как если бы они были константными элементами карты всего модернистского прозаического мира. Вспомним то, о чем уже говорилось в связи с вытекающим из книги Белого определением гоголевской художественной образности. И сравним эти выводы с актуальным для целого ряда пи-

⁵¹ Brombert V. Gogol's "The Overcoat" // Brombert V. In praise of Antiheros. Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980. Chicago; London, 1999. P. 28.

⁵² Lachmann R. The Semantic Construction of the Void // GØGØL: Exploring Absence / Ed. by Sven Spieker. Bloomington, 1999.

⁵³ Там же. С. 27.

сателей и критиков⁵⁴ представлением о Флобере как о предтече распада романной модели XIX в.: этот ряд далеко не случайно открывает Пруст, а о «дероманизации романа» – и именно в связи с творчеством Флобера – говорит Женетт⁵⁵.

Такого рода представления (на которые здесь достаточно только указать) можно вкратце свести к нескольким положениям, подтверждаемым многочисленными эпистолярными высказываниями Флобера о поэтике романа: идет ли речь о романе или стихотворении, лишь соответствующее употребление языка и ритма способно придать тексту структуру и текстуру, сделать из него произведение искусства⁵⁶; величие художественного произведения определяется избытком частных («détails intrinsèques au sujet»), последовательностью того самого «близорукого видения», которым Флобер так гордился и которое позволяло ему видеть «поры вещей»⁵⁷; стиль – это не совокупность виртуозных художественных приемов, но воплощение замысла романиста и суть произведения; как писал Флобер в письме Луизе Колле в январе того самого 1852 г., когда умер Гоголь,

<...> стиль как таковой, безусловно, есть способ видеть вещи <...> вот что я хотел бы сделать – написать книгу ни о чем <...> которая держалась бы сама собой на внутренней мощи своего стиля <...> книгу почти без сюжета – или с почти невидимым сюжетом, если только это возможно⁵⁸ (перевод мой. – О.Л.).

Приоритет языка, на котором настаивает Флобер, вкупе со свойственным писателю представлением о самоценности искусства, некоторым исследователям даже кажется предложением вообще упразднить функции мимесиса, поскольку он (приоритет) в корне подрывает традиционную конвенциональность, согласно которой литература существует лишь «по поводу» чего-нибудь другого. И действительно, в «раскадрированной» композиции «Воспитания чувств», имеющей в виду

⁵⁴ См.: *Brombert V. Flaubert and the Status of the Subject // Flaubert and Postmodernism / Ed. by N. Schor; H.F. Majewski. Lincoln; London, 1984. P. 101; Pietromarchi L. Flaubert, le Parche e il filo del romanzo // La trama nel romanzo del Novecento. A cura di L. Pietromarchi. Roma: I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta (в печати). Благодарю автора за предоставленную им возможность ознакомиться с рукописью.*

⁵⁵ См.: *Genette G. Silences de Flaubert // Genette G. Figures I. Paris, 1966. P. 243.*

⁵⁶ См.: *Brombert V. The Novels of Flaubert. Princeton, 1966. P. 20.*

⁵⁷ Ср. в оригинале: *Brombert V. Flaubert and the Status of the Subject. P. 110.*

⁵⁸ Ср. в оригинале: «Le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir le choses <...> ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien <...>, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style <...> un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut»: *Flaubert G. Correspondance. Paris, 1926. Vol. 2. P. 346, 345 (Примечание переводчика).*

«создать ощущение не замкнутого ни в какие границы потока, у которого нет ни начала, ни конца»⁵⁹, и еще более – в циклической структуре «Буvara и Пекюше», уже дает первую трещину идея романного сюжета как последовательности мотивированных и сцепленных между собой фактов, которые ведут от начала к концу.

VI

После этого краткого марш-броска по направлению к Флоберу, имеющего своей целью только предложить идею возможной генетико-типологической параллели в становлении того канона модернистской прозы, в создание которого внесла свой вклад и европейская литература рубежа XIX–XX вв., вернемся к Гоголю и Белому для подведения итогов.

«Мастерство Гоголя», безусловно, больше похоже на произведение воинствующей критики, чем на теоретико-литературное исследование: в книге Белого много страсти, мало остраненности от объекта, в ней плодотворно смешаны литературно-критические категории, интуиция, дерзкие «сближения далековатых идей», но вместе с тем она лишена строгости, методологически непоследовательна, в ней не сбалансированы посылки, аргументы и выводы. И все же наш вывод о том, что в своем потенциале она имеет немаловажное теоретическое значение, не представляется натяжкой. Очевидно, что в отличие от статьи 1909 г., где доминирует фоновый шум антипозитивистской реакции на «утилитаристскую» концепцию искусства, от которой стремится освободиться новая русская литература, в «Мастерстве Гоголя» Белый органично синтезирует собственный опыт прозаика-модерниста чистой воды с опытом летописца и толкователя эстетических направлений своей эпохи, в которых периодически всплывает проблема романа – начиная от формализма и вплоть до так называемой «литературы факта», от споров о социалистическом реализме до Бахтина⁶⁰.

«Мастерство Гоголя» нужно читать не только на фоне критической гоголианы, но и на этом, вышеозначенном. В интеллектуальном штурме теории романа участвует не столько сам Белый (если он и теоретик, то инстинктивный и бессистемный), сколько его романное творчество и перспективы, намеченные в его книге о Гоголе: именно они воплощают в себе и предрекают на много лет вперед те пути эволюции романного нарратива, которыми русская литература XX в. пойдет, но которые до

⁵⁹ *Thibaudet A. Gustave Flaubert* (1935). Milano, 1960. P. 221.

⁶⁰ См. об этом: *Strada V. Introduzione* // Lukács G., Bachtin M. e altri. *Problemi di teoria del romanzo*. Torino, 1976.

конца осмыслить не сможет. Для того, чтобы можно было говорить о плодотворности уроков Белого и об их восприятии следующими литературными поколениями, ограниченного времени жизни «орнаментального» направления русской прозы явно недостаточно.

Через несколько лет после появления «Мастерства Гоголя» М.М. Бахтин в своей работе «Эпос и роман» описал феноменологию обоих жанров и наметил сферы их взаимодействия, остановившись, между прочим, на «эпохах господства романа», когда «почти все остальные жанры в большей или меньшей степени “романизируются”»⁶¹. Но он не поставил вопроса о том, почему роман, «единственный становящийся и еще неготовый жанр»⁶², подлежит непредсказуемым трансформациям и переживает противоположно направленные изменения, т.е. поэтизируется. Это как раз то самое, что пытался выяснить своими творческими экспериментами и исследованиями Белый: он искал и нашел механизмы, в которых гнездится смысл романного текста при условии слабости его жанрообразующих структурных элементов (сюжет, система персонажей, причинно-следственные связи и временная структура повествования). Таким образом, Белый двигался в направлении западноевропейского модернизма, «<...> в котором относительно стабильные жанровые конвенции, дотоле охранявшие границу между прозой и поэзией, вдруг забуксовали и претерпели изменения. Приняв за образец писателей минувшего века – Флобера, Шатобриана, Рескина и Нерваля, Пруст рассеял по роману “В поисках утраченного времени” поэмы в прозе, исполненные проникновенного лиризма; более или менее то же самое сделал Джойс, преобразивший недвусмысленно натуралистическую автобиографию “Деяний Стефена” в модернистский “Портрет художника в юности” точно таким же использованием “поэтических богоявлений”»⁶³, а впоследствии нашел им широкое применение и в «Улиссе».

Отсюда мы можем сделать вывод, что в начале XX в. размышления о произведениях Гоголя и обнаруженные в его текстах перспективы, результированные в тезисах, предельно близких к параллельным идеям западноевропейской литературы, но от ее влияния, безусловно, не зависящие, составляют истинное новаторство «Мастерства Гоголя». Справедливо или нет предложенное в этой статье мнение, но идея автаркической литературной новизны, которую Белый насадил в самом сердце реализма XIX в., в любом случае представляется чем-то большим,

⁶¹ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 450.

⁶² Там же. С. 447.

⁶³ Rabaté J.-M. Una lingua straniata. Gli stili del modernismo” // Il romanzo: A cura di F. Moretti. Vol. 1: La cultura del romanzo. Torino, 2001. P. 749.

нежели одно из возможных прочтений Гоголя двадцатым веком. Если бы культурно-исторические условия были отличны от тех, которые сбылись, если бы литературно-критическая рефлексия и литературный эксперимент могли быть более свободными, концепция Белого, возможно, смогла бы если и не стать мифопоэтикой, как это случилось с концепцией Белинского, то, по крайней мере, оставить более глубокий след в дискуссии о русском романе.

Т.Л. Рыбальченко

Томский государственный университет (Россия)

ГОГОЛЬ И ГОГОЛЕВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ В. ОТРОШЕНКО

Творчество Владислава Отрошенко (1959) – пример современной русской «филологической», философско-интеллектуальной игровой литературы конца XX в. Его проза замечена в 1990-е гг. после публикации повести «Наряд Мнемозины»¹. Много сделали для создания имиджа «русского Борхеса» итальянские критики (в 2004 г. Отрошенко присуждена премия Гринцане Кавур за книги, переведенные на итальянский язык, в частности за переведенную Марио Карамитти книгу «Недостовверные свидетельства»²), оценив мистификации расследований мистифицированных автором текстов, тайны жизни мнимых творцов иностранных текстов.

За рубежом особенно популярна постмодернистская метатекстовая проза Отрошенко, созданная на границе вымысла и эссеистики, когда интерпретация текстов литературы и культуры переходит в антропологическую и онтологическую интерпретацию, в которой, по определению самого Отрошенко, «на территорию non-fiction вторгаются <...> принципы художественной литературы: <...> воображение, преобразование, вымысел и домysel»³. Книга «Тайная истории творений»⁴ (2005) собрала эссе-новеллы 1990–2000-х гг., посвященные подлинным творениям и тайнам создания подлинных художественных произведений гениями мировой культуры, но эта филологическая эссеистика, по признанию Отрошенко, создает субъективную мифологизирующую трактовку реальных текстов и судеб гениев, оставивших свои прозрения в текстах, смысл которых извлекается произвольно читателем, равно профанирующим и сакрализирующим чужие тексты в соответствии с собственным представлением о бытии.

¹ См.: *Параллелепипед*. М.: Молодая гвардия, 1990.

² *Testimonianze Inattendibile*. Roma, Voland, 1997. Более позднее русское издание: *Отрошенко В. Персона вне достоверности*. М.: FreeFly, 2005. Далее ссылки на это издание будут обозначаться «Персона...».

³ *Отрошенко В. [Резонанс] // Знамя*. 2006. №3. С. 168.

⁴ *Отрошенко В. Тайная история творений*. М.: Культурная революция, 2005. Далее ссылки на это издание будут обозначаться «Тайная...».

Русские читатели более высоко оценили модернистское мифологизаторство в опирающейся на биографический опыт писателя прозе об исчезающем мире донского казачества, который Отрошенко застал в детстве, в 1960-е гг., подобно тому, как детское знание малороссийского мира стало для Гоголя и материалом ранней прозы, и праосновой, позволившей увидеть новую, «петербургскую», реальность с особой, мистической, точки зрения. Только эволюция Отрошенко, судя по датам публикаций, не совпадает с линией гоголевской эволюции: от явного влияния фантазмагорий «петербургских повестей» и миражных ситуаций «Ревизора» и «Мертвых душ» (картины провинциального города NN) в романе «Персона вне достоверности» (1991–1993: см. примеч. 2) к элегической реконструкции, уходящей в миф реальности «Миргорода» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки» в «повестях в рассказах» «Двор прадеда Гриши» (1997) и «Новочеркасск» (2000)⁵, и параллельно – к синтезу социального гротеска «Миргорода» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские помещики»), «Коляски», «Мертвых душ» (главы, посвященные помещикам) в романе «Приложение к фотоальбому» (1999: см. примеч. 5).

«Гоголевские акценты» в прозе В. Отрошенко обнаруживаются двояко. Во-первых, устойчив интерес к загадке личности и творчества Гоголя, которому посвящены цикл эссе «Гоголиана» (1995), «Писатель и Пространство» и «L'ombra di Venezia» («Тень Венеции») и новое эссе «Гоголь и смерть»⁶. Во-вторых, Гоголь для Отрошенко – носитель творческого сознания, достойного разгадывания, поскольку Гоголь воплотил свободу от окружающей реальности, устремленность к универсальному бытию и выстраивание словесных версий реальности. Можно говорить и о схождении эстетики, мировидения писателей в интенции к целому Бытия, равно как и к метафизике и абсурду реальности, и о схождении поэтики, и об имитации Отрошенко гоголевских приемов текстообразования и образотворчества, и о внимании (хотя и иронически-игровом) к гоголевской сакрализации письма как выражения скрытой реальности. Элементы, близкие гоголевской поэтике, обнаруживаются в романах-мифах о детстве в угасающем казачьем мире («Двор прадеда Гриши» и «Новочеркасск»), в романах-мистификациях о донском казачестве начала XX в. («Приложение к фотоальбому» и «Персона вне достоверности»).

В «гоголиане» Отрошенко реальные «персоны преобразуются в персонажи, персонажи – в архетипические и мифологические обра-

⁵ Опубликовано в кн.: *Отрошенко В.* Приложение к фотоальбому. М.: Время, 2007. Далее ссылки на это издание будут обозначаться «Приложение...».

⁶ *Знамя.* 2009. № 6. С. 177-180.

зы»⁷, и Гоголь, сопоставляемый с другими гениями мировой культуры, изображается современным писателем не в фактической достоверности событий его жизни, а как образ-архетип сочинителя, творца текстов, выражающего в текстах реальность своего сознания, проявляющего универсум или творящего феномены бытия. Образ «сочинителя», с одной стороны, соотносится с мифологическим образом бога Вишну, бога игровой стихии бытия, с философами, прозревающими не порядок, а стихию, произвол бытия и сознания, – Ницше, Шопенгауэр (странность Гоголя, способность жить в Целом бытия, ощущать мистические сферы бытия – воздух, запах, пространство); с другой стороны, Гоголь – мастер игры, мистификации, проявляющей игровую сущность бытия. Гоголь (подобно Овидию, Катулле) не отражал вещно-предметный мир, а представлял реальность своего сознания, в котором феномены действительной жизни, меняющиеся формы реальности обретают свою бытийную сущность. Наконец, Гоголь для Отрошенко – гений слова, творец текстов, пытавшийся, подобно Платону, в абсурде бытия проявить высший смысл, Единый Непроявленный Текст бытия.

Эссе о Гоголе – это тексты-самовыражения самого Отрошенко, но важно то, что в них обозначены ориентиры-образцы, легитимирующие современное понимание словесности, человека и реальности, и Гоголь – в числе наиболее адекватных современности художников-творцов. Гоголь представляется Отрошенко в высшей степени художником, *порождающим*, а не отражающим мир, художником-*мистификатором*, прорывающимся к тайнам бытия, что соответствует постмодернистским представлениям об онтологии творчества.

В истолковании Отрошенко Гоголь предстает готовым проверять всякие открывающиеся человеку смыслы, представлять разные версии реальности, отвергая очевидную жизнеподобность. Гоголь открывал абсурд бытия, непостижимость смысла, множественность реальности, но скрывал трагизм окончательного скепсиса за игрой, смехом, представлением мнимо реальных феноменов действительности (видимый смех сквозь невидимые миру слезы). Гоголь принимал власть текстов над сознанием человека: слово, проявляющее феномены бытия, оформляющее бесформенную или изменчивую реальность, – это только вариант *Неизбежного Текста* (в повести «Тайны жалонерского искусства, или Разоблачение г-на Казина» названы «Авьякта Парва» – Непроявленная Книга индусов, «Умм ал-Китаб» – Мать-Книга арабов), и художник оказывается во власти поисков универсального текста, принимая невозможность закончить свой текст, поставить точку, ибо невоз-

⁷ Отрошенко В. [Резонанс] // Знамя. 2006. №3. С. 168.

можно достичь соответствия Непроявленному Тексту (в эссе «Гоголь и призрак точки» эта идея подтверждается фактом незаконченности второго тома «Мертвых душ» и законченности «Коляски»)⁸. Наконец, Гоголь следовал стихии словесной игры для эстетизации бытия, барочного прикрытия «складками» говорения, письма того знания о реальности, которое вызывает трагизм, скепсис, иронию. Идеализация реальности в процессе говорения – это не романтическое бегство в фантазии, а фантазмагория, т.е. осознанное пересочинение, текстовая игра, намекающая на скрытые сущности, не проявленные в эмпирической реальности, но долженствующие быть высшими возможностями бытия.

Наследие Гоголя обосновывает для Отрошенко сущность подлинного искусства: не отражение и оценка действительного, материально-предметного, эмпирического мира, а проявление реальности сознания, преображающего мир в целях преодоления неидеальности и бессмысленности человеческой жизни. По мнению Отрошенко, у искусства не может быть прагматических, идеологических и жизнотворческих задач, нет задачи исправления материального мира, есть только задача образотворчества и *сопротивления*:

У литературы есть три задачи... Они проявляются сами собою как ее изначальные и наиболее существенные признаки: сопротивление злу, сопротивление смерти и времени⁹.

Мастерство художника лежит не в сфере языка, не в способности сделать реальность своего сознания убедительнее эмпирической реальности, а в способности довериться стихии языка, которая может открыть недоступное разуму. Не писатель управляет языком, а язык, ставший преградой сознанию, может открыть писателю

<...> неизвестно что. Ничего; бессмысленность; без-мысленность; Бог; или радость чистого *зрения* мира, какую испытывает, скажем, чань-буддийский монах, овладевший методами недискурсивного мышления и достигший невербального восприятия действительности¹⁰.

Язык – не трансляция сознания, а чудодейственная возможность сознания выйти за пределы, нарушив осознанный дискурс. Гоголю, по оценке Отрошенко, была свойственна эта безотчетность доверия языку,

⁸ Подобное объяснение связи смерти Гоголя и неисполнимой власти текста, «генетически принадлежавшего Небу», Отрошенко повторил в эссе «Гоголь и смерть» (Знамя. 2009. № 6. С. 180).

⁹ *Реализм: мода или основание мировоззрения* // Москва. 1998. № 9. С. 54.

¹⁰ *Отрошенко В. Язык наш свободен* // Знамя. 2006. № 12. С. 190.

которая позволяла преодолеть нацеленность, телеологичность. Язык проявлял свою волю в столкновении разных дискурсов, в алогизме, в антитетичности субъектов речи, фраз, суждений. Это близко современному сознанию и постмодернистскому стремлению к столкновению многих дискурсов в создании образа мира, текста о мире, чтобы в свободе игры разными языками впустить сверхсубъективный мир, за которым неизвестно что: зло, время, смерть.

Очевидно, эссеистика Отрошенко была осмыслением его собственного художественного опыта, в котором к середине 1990-х гг. столкнулись два принципа:

- принцип мифологизирующего, *воскрешающего слова*, материализующего исчезающую реальность и будто бы проникающего в архетипы сознания (скорее, это близко модернистскому принципу, но без мифотворчества: воскрешение словом завершается демифологизацией (скрытыми от мира слезами): «Двор прадеда Гриши», «Старуха Тамара», «Новочеркасску»;

- принцип игрового слова, не столько карнавального, как у раннего Гоголя, сколько театрализованного, нарочито фантазмагорического, предполагающего откровенное пересочинение реальности по стандартам текстов – мифов, литературных сюжетов, штампов общественного сознания – *для прикрытия абсурда, необъяснимости и исчезновения реальности*: «Приложение к фотоальбому», «Персона вне достоверности».

Оба полюса поэтики Отрошенко соотносимы с гоголевскими принципами построения текста и создания мирообраза, по-разному проявляющимися в разные периоды творчества Гоголя: жанровая эклектика; игра речевыми масками субъекта повествования; словесная избыточность и метафоричность; вещно-телесная гротескность; фантазмагоричность сюжета; многослойность художественного пространства. Это свидетельствует о схождении онтологических представлений Гоголя и Отрошенко.

Но вначале о схождении прозы Отрошенко и Гоголя в жанровом синтезе, в соединении разных фрагментов реальности, представленных как версии разных субъектов; образ автора предстает как образ скриптора, собирателя бытия из множества иерархически не выстроенных текстов, не позволяющих отличать тексты-свидетельства и тексты-мифификации. Жанровые определения Отрошенко представляют тексты как синкретические образования: «повесть в рассказах» («Двор прадеда Гриши», «Новочеркасску»), определение «роман» уточняется дополнениями: «приложение» (отсылка к жанру комментария в «Приложении к фотоальбому»), «исследование», «расследование», «лекция», «отчет исследователя», «дело» («Персона вне достоверности»).

Малые формы обнаруживают фрагментарность, несвязанность мира в сознании профанного субъекта. В «повестях» это автобиографический персонаж, реконструирующий детское («Двор...») и подростковое («Новочеркасск») мироощущение, открытие окружающего мира: каждый рассказ фиксирует частный момент открытия малого, а за ним – следующего, тайного, слоя бытия (пространство двора и дали за его пределами; узнаваемость обитателей двора и тайны взрослых, тайны их смерти). В «романах» это маска летописца-исследователя, архивариуса, реконструирующего не образы собственной памяти, а тексты прошлого, поскольку прошлое исчезло, а в текстах оно оживляется и неверифицируемо конструируется.

Фрагмент реальности может физически существовать и порождать текст (описание повествователя), может быть воспоминанием предков, зафиксированным в тексте автора-скриптора, но может быть и воображен героем-рассказчиком. Фрагмент вписывается в круг поочередно выступающих из памяти феноменов, в целом текучего, неуловимого мира по принципу мифа: частное выступает не как особенное, а как проявление общего, универсального. Ориентация на раннего Гоголя, мифологизировавшего мир Диканьки, очевидна в близости материала: жизнь казачества, последние представители которого предстали перед юным сознанием как следы иной реальности, как проявление тайны бытия.

Мир в прозе Отрошенко складывается по принципу ризомы, из случайностей, которым дается произвольное подтверждение неверифицируемыми знаками, произвольное объяснение причин. Судьбы персонажей не прослеживаются как проявление индивидуальной воли, поэтому на первый план выходит принцип портретирования, запечатление типа, остановленного состояния. Субъект текста, рассказчик, фиксирует внешние проявления реальности, а если дает им объяснения, то они подчеркнуто мистифицируют связи явлений.

Составляющие целое текста повести и рассказы у Отрошенко объединены, во-первых, пространством. Малый локус (дом Малаха в «Приложении...»), двор прадеда Гриши (одноименная повесть в новеллах) вписан в организованное (искусственное) пространство города Новочеркасска («Новочеркасск»), «Двор прадеда Гриши», «Персона вне достоверности»), социальное пространство вписано в перспективу Донских степей подобно тому, как Диканька, Миргород и Петербург в ранней прозе Гоголя вписаны в бытийное пространство. Во-вторых, у Отрошенко есть сквозные персонажи, то выходящие на первый план в какой-то из частей, то являющиеся в фоновой среде. В-третьих, фрагменты обретают рамку, связываются логикой текста, собирающего мир, организованный логикой субъекта.

Остраненный, но заинтересованный взгляд на реальность имплицитного автора эстетизирует исчезнувшую реальность, ее мифологизация персонажами завершается неперменной деконструкцией мифов, посылку автор предполагает реальные причинно-следственные основы жизни за рамками текстов персонажей. Автор-скриптор фиксирует в письменном тексте речевые версии действительности – тексты или рассказы других рассказчиков-свидетелей или персонажей, которые трудно идентифицировать. Повествователь, демифологизируя версии персонажей, отказывается от авторитетной позиции судьи, просит прощение за то, что он

<...> извлек из реки забвения золотые крупы вашей жизни! Простите ли вы его за то, что он <...> дерзнул говорить и мыслить о вас на языке любезного вам дитяти <...> дерзнул лепетать с веселой беспечностью о старости, смерти и разрушении [«Двор...», 158].

Очевидно, что Отрошенко ориентируется в субъектной организации своей прозы на раннюю прозу Гоголя. В романах и повестях Отрошенко, подобно «Вечерам...» и «Миргороду» Гоголя, есть система посредников, неавторитетных носителей слова, голоса того мира, который изображается.

Реальность зафиксирована *словом*, повествователь-скриптор воссоздает устное, театрализованное, рассчитанное на восприятие окружающих слово (обличительно-мистифицирующие монологи дядюшки Семена в шестиугольном зале под люстрой, украшенной на потолке лепными ангелочками в «Приложении...»), и воспроизведение других версий не восстанавливает подлинность фактов. В повестях с автобиографическим героем-рассказчиком воспроизводятся услышанные в детстве рассказы взрослых, столь по-разному объяснявших ему окружающий мир, что остался набор мифов, а не единый коллективный миф («Двор...», «Новочеркасск»). Повествователь, выступая исследователем прошлого, отыскивая тексты с помощью архивариуса, сталкивается с мистифицированными свидетельствами (легенды об инженерском городе, записки 132-летнего участника о походе казаков в Индию, газетные репортажи о ненаходимом книгоиздательстве Кутейникова). Наконец, повествователь-скриптор вводит, пересказывает и комментирует тексты провинциальных философов, их версии реальности за границами ее видимости («Тайны жалонерского искусства», «Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия»).

Идентификация текстов и устных свидетельств невозможна. Отрошенко опирается на игровой принцип речевых масок, не приближа-

ющих к подлинности факта, а, напротив, сознательно мистифицирующих факты. Если гоголевские персонажи жили в мире своих фантазий, то для персонажей Отрошенко чужие и собственные тексты о реальности заслоняют реальность. Тексты превращаются в игру, поскольку разрушена картина Целого, утрачено чувство реальности. Гоголь отдает ответственность за отбор и запись текстов-рассказов в «Вечерах» придуманному персонажу-маске, Рудому Паньку, который, представляя рассказчиков, оценивает их правдивость. Отрошенко, вводя разных субъектов, отвергает возможность их иерархии.

Гоголевская игровая проверка текстов созвучна современному принципу децентрированной прозы, прозы, не требующей веры читателя, но провоцирующей на демифологизацию текстов. Авторская позиция представлена как ироническая позиция скриптора, «старателя», вымывающего крупички исчезнувшей реальности из ее оставшихся знаков, комментатора, знающего о неистинности любого текста, но не обладающего истинным знанием для своего текста. В «Приложении к фотоальбому» эта позиция декларирована в названии: текст сведен к служебному тексту, приложению, а в рамочном тексте авторские место и время определены как нахождение вне пространства и времени: «Королевство Бутан... без даты». Во «Дворе прадеда Гриши» современное сознание автора, оказавшись за пределами исчезнувшего мира, не имеет приращения знания о реконструируемой прошлой жизни, он не обрел смысла существования исчезнувшего, а потому он вносит не истину, а трагический абсурд в детскую идиллию.

Мир предстает как дискретный, не причинно-следственный, а связанный принципом сопричастности. Необъяснимость бытия для Отрошенко очевидна, она не только порождение субъективности людей, но и сущность самой реальности. Фантасмагоричность предстает как множественность странностей, обнаруживающих возможность скрытой от сознания реальности, что близко природе гоголевской фантастики, где фантастическое не персонифицировано и проявляет множественность, нелогичность, абсурдность самой реальности.

Так, в романе «Приложение к фотоальбому» общая повторяющаяся ситуация – фотографирование семейства в великие праздники, остановленные мгновения меняющейся и повторяющейся реальности. Персонажи сопротивляются времени с помощью фотографического запечатления. Забытый в одной из комнат глава семьи выносятся, подобно мебели, в зал для семейного фотографирования, для подтверждения семейного благополучия, как знак (символ) сопротивления распаду и угасанию рода. На загородной пасеке отыскиваются прозябающий вдали от города и родственных распрей, разорившийся дядюшка Порфирий и

пригретый им слабоумный дядюшка Измаил. Соперничающие и обиженные жены других дядюшек и тетушки, надев невообразимые наряды, борются за место на фотографии, равно как и за наследство в доме, где контрасты обстановки разных комнат примиряет общее забвение, мешающее признать знакомыми уголки родного дома. Однако повторение действия лишается ритуального следствия, поскольку ежегодный ритуал делает очевидными изменения, обесмысливающую силу самого потока жизни, который обесценивает ее частные проявления.

Осознание вырождения преодолевается и текстами, рассказами-легендами о прошлом, вторгающимися в повествование о настоящем, и скудость действительной жизни, энтропия быта и сознания персонажей преодолеваются ими стилистически, гиперболизацией описания настоящего и пересочинением прошлого. Нанизываются описания дома, фрагментов, удостоверяющих прошлое, но уже лишенных значения для обитателей дома. Помимо словесной избыточности, монотонность жизни взрывается театральными жестами персонажей, подменяющими распадающиеся родственные отношения фантазмагорическими версиями непроявленного прошлого.

Словесная избыточность персонажей и субъектов повествования отсылает к гоголевской прозе: демонстративно имитируются гоголевские тропы (гиперболы, метафоры и синекдохи), гоголевские перифрастические обороты, основанные на гиперболизации и создающие гротескный, фантазмагорический образ: дядя Семен

<...> медленно приближался к Аннушке, свирепо двигая скулами, на которых качались, отливая огненной синевой, дивные бакенбарды, похожие на тугие плотные гроздья черного винограда («Приложение...», 24).

Отрошенко вписывает неживое в живое, и напротив, делает условной грань онтологии и текста, превращая словесный троп в картину целого, где буйство одного проявления жизни примиряет с умиранием другого и подменяет исчезновение. Постепенное разорение усадьбы дядюшки Порфирия так оценивается повествователем: «<...> подлинное разорение явилось к нему <...> с благосклонной неторопливостью», – и представляется как буйство жизни:

<...> вся усадьба его окончательно одичала – заросла камышом и чаканом, глубокими травами, непроходимым кустарником. Позднее на ее территорию вторглись, устремляясь к смрадным болотцам и нарождающимся озерам, настырные ручейки; со временем они слились в широкую, густо усеянную островками. Змеистую речку, которая поглотила и окутала тинной приземистый дядюшкин дом. <...> Канул в прибрежных топях или скрылся под кронами растолстевших ив каретный сарай («Приложение...», 72).

Риторические фигуры в тирадах дядюшки Семена («Приложение к фотоальбому») и персонажей других произведений Отрошенко не контрастируют с витиеватым стилем повествователя, но утверждают значимость языкового сознания в среде, живущей в фантазмагориях словесного и вещного украшения реальности. Словесное барокко выражает готовность жить в знаковом мире, когда реальное не соответствует фантазии людей. Дядюшка Порфирий по сюжетам своей фантазии живет в городе, устраивая, подобно Ноздреву, нелепые праздники-дебюши, а в отданной ему после потраченных на бурную жизнь средств усадьбе, в саду с пасекой, он живет, воспринимая свое прозябание как мир счастья, уподобляясь Манилову и Плюшкину одновременно, созерцая с воодушевлением запустение. Реальное объяснение как его разгулов, так и его идиллического блаженства – медовуха, рождающая мнимый мир, но повествователь, выражая жизнеотношение среды и самого персонажа, трактует «темные лабиринты рассудка» как проникновение в «чертоги Предвечного, где создается всякий Образ».

Образ превосходит реальность, позволяет преодолеть понимание ее конечности, поэтому так важен внешний облик человека. Для персонажей Отрошенко их портреты, фотографии, словесные описания, запечатленные в тексте писем, газет, книг, подлиннее несовершенной реальной сущности. Текст достаточен, чтобы верить в его возможные и вымышленные денотаты. Обрывок бумажки с высокопарным наказом («<...> и будет любовь вам <...>, золотые мои <...>, открывайте глаза и радуйтесь <...>» («Приложение...», 42) для дядюшки Семена важнее фактов, текст допускает произвол интерпретации. Внешний контур записки, напоминающий контур Африки, позволяет допустить возможность пребывания мнимого отца, мнимого автора записки, в Африке и приписать ему романтическую историю жизни. Содержание записки побуждает отнести его к самому интерпретатору, воспринять как наказ отца, поскольку родство с подлинным отцом оскорбительно для дядюшки Семена. Власть ассоциаций позволяет признать родственность не только душ, но и тел, и в фантазии дядюшки Семена возникает история его рождения от пламенной любви матери и заезжего артиста. Контраргументы матери, внешнее сходство с отцом менее значимы, чем фотография, запечатлевшая мать у входа в местную гостиницу, когда ее муж был на войне.

Отрошенко продолжает гоголевскую тему утраты подлинности, только трактует ее не как омертвление душ, а как подмену внешними правилами, мнениями, стандартами. Безусловно, Отрошенко адресует этот процесс определенной среде – донскому казачеству, принявшему неорганичные способы существования и утратившему субстанциальное

назначение сословия вместе с присягой государству. Тем не менее проза Отрошенко прочитывается как проявление общекультурного процесса: цивилизованность становится унификацией, тиражированием стандартов, стиранием индивидуальных особенностей человека, сословия, нации.

Отрошенко близок Гоголю в изображении энтропии жизни, процесса ее угасания. Во «Дворе прадеда Гриши» и «Новочеркасске» очевидна ностальгия по естественной и вымирающей жизни, близкая «Старосветским помещикам», что объясняется включением личного детского и отроческого узнавания остатков прошлого уклада. Бытописательность, экзотика исчезнувшей жизни (вещный мир, странность обитателей и приживалов двора) будто бы прикрывает экзистенциальные коллизии рассказов, но фабульно рассказы воссоздают ситуации исчезновения жизни: смерть соседа Николая Макаровича (из гроба сетующего, что он умер раньше потерявшего счет годам прадеда: «<...> помер я, шельмы гадские!»), прадеда (на смерть которого прабабка Анисья отреагировала так: «Дурак! Умер. Ай, дурак»), самой прабабки (чья смерть была предсказана Усатой ведьмой), горбуна деда Семена, который «кувыркнулся в колодец вслед за ведром», так как «стало невмоготу ползать по земле» («Приложение...», 134).

Обратим внимание на отношение к смерти. Отсутствие страха перед смертью вызвано не мифологической верой в загробную жизнь, не воспринимается как переход в лучший мир. Смерть – глупость, обман, обесмысливание жизни, хотя реальная жизнь не легкий удел. Трезвое принятие смерти связано с пониманием, что «“тот свет” – пустота». В новелле «Тот свет» («Двор прадеда Гриши») кум Проня «решил повеситься» после чьих-то поминок, т.е. после столкновения со смертью, и тотчас, по рассказу самого Прони, его подслушали черти, анчутки, и стали осуществлять мысль о смерти: «Ты только думай, говорит, свою думку, а мы уж все исполним по совести». Далее следует полет на черте, семантика которого противоположна полету гоголевского кузнеца: нет превосходства человека над демонической силой, которая вынужденно помогает подлинной жизни, любви; у Отрошенко, напротив, даже не мысль о смерти торжествует, а подмена поддержки, мнимого сочувствия в гибельную помощь. Колебание перед смертью (ссылка, что ноги устали идти к месту смерти) преодолевается поддержкой чертей: «мы тебя под руки мигом снесем»:

Подогнул я ноги, а тут третий анчутка вынырнул, ихний товарищ. Подлез он промеж ног, подлец, и оказался на ем верхом. Вот и понеслись мы вчетверех – да так скоро, весело, с прискоком. <...> Не желаешь ли, говорят, Прокопий Никитич, на чердак приладиться? А хоть и на чердаке, говорю, бог с вами. Взметнулись мы туда по лесенке – пока я очухался, они уже все

навострили, поганцы <...> вот я под ету музыку и ухнул в петельку («Приложение...», 153–154).

Спасенный женой, услышавшей «топотню» чертей, дед Проня признается, что он увидел на «том свете»: «Темно там, Аниська, темно и безобразно!».

Хотя в новелле выражено сознание, отличное от сознания персонажей «Вечеров...», персонажи Отрошенко близки персонажам Гоголя если не здравомыслием, то трезвым пониманием реальности, знанием границы, которую нельзя переступать. Не мифологическая вера в потусторонний мир, а игровое отношение к смерти, временно возвышающее над силой смерти, – вот что фиксируется рассказчиком.

Так, на похоронах прадеда поют умершему, и смысл бессмысленного песнопения умершему видится рассказчику-ребенку в сопротивлении догадке, что нет «того света»:

Хоть ты и умер зачем-то <...> а мы тебя все равно любим, прощаем и отпускаем – иди совсем со двора, раз тебе захотелось увидеть тот свет. Только брешет кум дед Проня, что будто темно на том свете. Как же – темно, раз он свет? («Приложение...», 156).

Близкая гоголевской трактовка народного сознания как игрового, мифы в пограничной ситуации жизни – это мифотворчество, сочинение текстов о непознаваемом. Прадед Гриша перед смертью предавался слушанию граммофона, обставив это как ритуальное действо: обрядившись в казацкий мундир, опершись на шашку, ставя граммофон на табуретку посреди клумбы. Звуки из пустоты граммофонной трубы (по описанию, это «жестокое романсы» начала XX в.), возможно, напоминали пережитые страсти, возможно, были разгадкой пустоты, рождающей звуки, они погружали прадеда в пустоту

<...> темной бездны, которая день и ночь отвоевывала для себя этот блуждающий остров <...> пока однажды на рассвете не поглотила целиком («Приложение...», 137–138).

Если говорить об изображении персонажей в пограничной ситуации, то Отрошенко следует гоголевской поэтике «заговаривания», смягчения, переключения ситуации в словесное изобилие, в перифрастическое описание. Смех «сквозь незримые миру слезы» подавляет трагизм, поскольку внимание переключается на боковые подробности, описание того, как пытается воспрепятствовать глупому занятию прабабка Анисья: «Она скакала по двору, плевалась и восклицала, стараясь

перекричать музыку»; как ведет себя «воинство» прабабки (куры, голуби, коты, кабаны), мешающее таинству слушания; как прадед, защищаясь от «науськанных прабабкой» чертей в трубе, подставляя к ней голову, но тут же и отдергивая ее от темного отверстия. Переключенные ситуации на вещь, демифологизирующее и снимающее экзистенциальный трагизм, происходит в финале: после смерти прадеда герой-рассказчик разобрал граммофон, «но так и не извлек на свет таинственных голосов» («Приложение...», 138). Если прадед заслонял себя от знания пустоты буквальной игрой в иллюзию «света» в пустоте, то современное сознание лишается иллюзии.

В повести «Новочеркасск» юный рассказчик фиксирует не столько смерти, сколько деградацию духовной жизни, сопровождающуюся физической деградацией. Гипертрофия и деформация телесного проявляется в портретах городского дурачка Трони; глухонемого Фирса; карточного шулера латыша, жившего днем в подвале, а ночью зарабатывавшего бесцельные деньги; толстого Лесика, директора кинотеатра и его погруженной в сладострастие жены; Маленькой Махоры, «что заслоняла туловищем почти весь дом, возле которого она сидела на лавке целыми днями» («Приложение...», 215); попа Васька, прятавшего от прихожан уродство своей жены. Оскудение смысла жизни проявляется и в эротических фабулах, мотивированных пробуждающимся интересом рассказчика-подростка к проблемам пола, гоголевское же начало явлено в акцентировании телесного в облике и существовании человека: жизнь тела не требует жизни души.

Несомненно, Отрошенко опирается на гоголевскую поэтику проявления сущности человека в его внешности, в гиперболизации частей тела (живот Лесика, изуродованное лицо попады). Нередки у Отрошенко литоты, воссоздающие процесс исчезновения в истлевающем теле: детали расчлененного тела, отрубленная голова Малаха, в фальсифицированном описании «свидетеля» его гибели возносящаяся над полями сражения и видящая больше, нежели мог видеть, находясь в окопе, целый человек («Приложение к фотоальбому»); ср. также:

Он до такой степени высох и уменьшился в размерах, что нужно было еще потрудиться, чтобы отыскать его в маленьком темном чуланчике, где он беспрестанно спал, заваленный ветошью и всякой рухлядью» (Приложение...», 11–12).

Отрошенко оставляет прошлое предметом изображения, однако прошлое видится ему не только в утрате естественной нормы, но и в утрате самоидентичности, в театрализации жизни, в погоне за миража-

ми текстов, моды, стандартов. Прошлое не архаическое, а псевдоисторическое, ситуации конца исторического прошлого, составившего театрализованную историю донского мира после его подчинения государству в XVIII в., – вот что является предметом прозы Отрошенко, впрочем, как и предметом прозы Гоголя, отразившего и конец народных архаических обычаев, и энтропию русского поместного дворянства, и гротеск бездуховной государственной цивилизации.

Избыточная изобразительность, наследующая гоголевскую, обосновывается тем, что внешние знаки, «символы», «готовые образцы» ценятся персонажами Отрошенко более, нежели реальное существование. Трость Нестера для него значимее, чем утрата ноги на войне и замена ее искусственной ногой. Бакенбарды для сыновей Малаха – более важное свидетельство их причастности роду, чем родственные отношения; потому что материальные знаки более вечны, чем исчезающая жизнь:

Когда у дядюшки Семена сгорели его бакенбарды, он объявил в доме траур, велел завесить черным сатином все зеркала и сам надел черный, с атласным воротничком костюм, провонявший нафталином до такой степени, что все комары и мухи, какие были в доме, тут же повывлетали вон («Приложение...», 7).

Дом казачьего офицера, воина, главы большого семейства превращается в музей, где автономно существуют пространства-миры самого Малаха, спрятавшегося от большого мира с войнами в чуланчике; его жены Аннушки; дядюшки Павла, увесившего стены оружием; дядюшки Семена, любителя театра; многочисленных приживалок и приживалов.

Дом-музей становится пространством имитации жизни, театральной сценой. Это устойчивый образ в постмодернистской прозе, но особый эстетический эффект возникает при игровом, серьезно-пародийном введении гоголевской поэтики раздвижения реального пространства и обретения им свойств всемирного пространства. Дом Малаха, сохраняя черты конкретного пространства, наделяется свойствами живого существа, подобно дому старосветских помещиков у Гоголя, и одновременно представляет универсальный мир, прежде всего становясь моделью донских земель, лежащих на границе Запада и Востока (Таврическая часть дома и Нагайская часть дома, разделенные кавказской анфиладой комнат).

Затухание живой жизни в доме Малаха восполняется превращением его пространства в пространство сверхэмпирическое. Отрошенко показывает не вторжение в эмпирический мир inferнальной реальности, а обретение пугающей перспективы, метаморфозу обыденного восприятия реальности, преображение реальности (принцип реализации мета-

форы). Вот описание поисков Аннушкой своего мужа, «бессмертного» Малаха, в запущенных комнатах дома:

Эти же залы были далеко не пустынными. Мало того, они, казалось, только для того и существовали, чтоб приводить в растерянность или в ужас всякого очутившегося в них путника, хотя в каждом из них по отдельности не было ничего пугающего <...>. Оружие на стенах, припорошенное, правда, ржавчиной, а то и совершенно истлевшее, каковым был огромный двуручный меч, осыпавшийся на оттоманку, но оставивший на запыленной стене свои очертания, рельефный глобус, приземистые бюро, высокие шкафы с резьбой – все это напоминало Аннушке кабинет дядюшки Павла. Но в каждом следующем зале было то же самое <...>. Аннушка, переходя все быстрее и быстрее из зала в зал, только прочнее и безнадежнее ощущала собственную неподвижность. В отчаянии она разворачивалась и бежала назад, но от этого ничего не менялось...<...> Она успела проделать это столько раз, что уже не знала, в каком именно направлении она движется, когда в окружающей ее обстановке начали происходить заметные изменения.

Не утрачивая своей вытянутой формы и анфиладного порядка, залы сделались гораздо просторнее. В них стало появляться все больше и больше раскошей мебели, растрескавшихся стен, неприхотливой, скудной растительности и той лютый, поднимающей на воздух этажерки и стулья, буйно клубящейся паутины <...>. Через некоторое время ее взору открылся зал до того обширный, что Аннушке стало ясно – она никогда не достигнет не только его противоположной стены, но даже того увенчанного каменной Бабой кургана, который виделся вдали. <...> Она уже сделала несколько шагов, как вдруг из арочного проема, что был в западной стене коридора, до нее донесся бой часов, невозможный в этих краях, ибо ключник даже на севере дома заводил далеко не всякие часы, а только те, которые, по его разумению, могли подвернуться Аннушке на глаза. Поборов страх, она свернула в эту арку, быстро миновала несколько небольших комнат и, распахнув полуприкрытые створки массивных дверей, очутилась в сумрачной, местами поросшей бурьяном и кустами колючего дрека диванной, где еще продолжали отбивать, перемежая бой шипением дряхлого механизма, напольные часы. Минуту-другую она, как ей помнилось, завороченно смотрела на их белесый циферблат, который, казалось, висел прямо в воздухе, точно луна («Приложение...», 121–122).

Сознание персонажей сопротивляется и очевидности вещей, и неочевидности образов-воображений и пересочиняет события реальности, разрушает причинно-следственную связь действительности, поскольку в самой действительности смешиваются причины и следствия, нарушаются установления. Такова миражная версия рождения дядюшки Семена в годы Первой мировой войны, когда глава семьи Малах был на фронте. Семен похож на сыновей и на самого Малаха наличием роскошных бакенбардов, но его «возвышенные», театральные интересы побуждают его критически относиться к действительной жизни дома, к родственникам, и он создает альтернативную версию своего происхождения.

Абсурд истории, нарушивший естественный ход жизни, трагизм войны, разрывавшей привычный уклад и приближающей род к упадку, прячется в «складки» романтической любовной истории, в занятый сюжет о романтической любви в провинции. Банальный сюжет более понятен, соответствует текстовой, «романной», логике, не требует поиска истины, отвлекает от подлинных причин, почему Малах после возвращения с войны отошел от семейных дел, забился в «чуланчик», став чистым символом семьи.

Вместо поиска бытийных причин бегства от реальности возникает интригующая история о возможном банальном «романе» жены Малаха и циркача-грека, следствием чего было рождение внебрачного ребенка, помещение его в приют, а затем его усыновление семьей Малаха (история, которую Аннушка, жена Малаха, считает выдумкой сына Семена). Фотографии же подтверждают как сходство дядюшки Семена с Малахом и братьями, так и его неизменное обособление от семьи, что и побудило его создать бульварно-романтическую версию происхождения от любви Аннушки и грека, чьи цирковые странствования превращаются в рассказах дядюшки Семена в романтические приключения, возвышающие и его мнимого отпрыска, прозябающего в провинции. Подтверждение версии обнаруживается и в клочке вышеупомянутого «африканоподобного листочка».

Пересочинение жизни персонажами и рассказчиками выводит проблему слова к проблеме сознания, утратившего подлинное понимание реальности. Очевидна ориентация и на петербургские повести Гоголя, в которых запечатлено разрушение человека миражными представлениями о жизни, и на зрелую прозу «Мертвых душ», прозу об утрате смысла существования человеком и нацией.

В «Персоне вне достоверности» гоголевский ракурс изображения проявляется в воссоздании неестественно-пародийной провинциальной жизни, театрализованного уклада Новочеркасска начала XX в., миражного города, подражающего миражной столице, фантазмагорическому гоголевскому Петербургу. В составляющих роман повестях проявляется реалистический гротеск «Ревизора» и города NN в «Мертвых душах», с одной стороны, и фантазмагория петербургских повестей, в которых деформирована и наполнена мистикой сама реальность – с другой. У Отрошенко реальность утрачивает «достоверность», миражи же создают сами люди своими текстами, которые для обитателей города более реальны, чем эмпирическая вещная и чувственная жизнь.

Новочеркасск, возникший по замыслу, подобно Санкт-Петербургу, является городом-миражем, фантомом, имеющим двойника – непостроенный «инженерский город», город-проект, замененный осуществлен-

ным проектом, не менее призрачным. Исчезновение старого Черкаска, вызванное физическими причинами – разливами Дона, реализует призрачность жизни по плану. Строительство нового города будто бы препятствует исчезновению, но новорожденный город подобен театральной декорации, где жители перестают жить, а их существование подменно, лишено самоидентичности.

Атрибуты значимы вследствие утраты идентичности, поэтому избыточность внешних деталей, описательность, отсылающая к гоголевской поэтике, мотивирована. В «Персоне вне достоверности» детали «цивилизованного» уклада (казачий гарнизон в городе, фотография и модные лавки, газеты и книги, которые надобно знать «просвещенной» элите города), свидетельствуют, что источник обычаев и знаний, правил поведения и суждений – тексты. Сознание жителей дезориентировано, не прорывается к подлинному знанию о реальности, что проявляется либо в сумасшествии, облегчающем подмену подлинного образами субъективного сознания, либо в авантюрах, мистификациях реальности. Распространенные сюжетные ситуации в повестях романа – это ситуации двойничества, сумасшествия и мистификации, свидетельствующие об утрате идентичности человека и реалий. Центральные герои повестей – сумасшедшие: городской архивариус, литаврист и тамбурмажор – и авантюристы Казин-Туркин (Чичиков, в обстоятельствах XX в. вобравший черты Остапа Бендера). Двойничество часто проявляется в невозможности идентифицировать персонаж, явление реальности.

В повести «Тайны жалонерского искусства» параллельно развиваются сюжет текста, история его написания и авторства, и история жизни Туркина, вынужденного во время Гражданской войны бежать за границу, взять имя Казина (эмигранта, умершего в Люксембурге), выдать себя за автора или переводчика саватарского мистического текста о жалонерском искусстве, приобрести докторскую степень и почетное положение в современном дезориентированном западном мире и только перед смертью, по случаю разоблачения, признаться своему потомку в своем подлинном имени.

Другая история – история жизни издателя Кутейникова – тоже двойится и не достигает фактического подтверждения, жил ли этот издатель мистических сочинений или он выдумка архивариуса, или мистификация фотографа, решившего заработать на сословном патриотизме жителей Новочеркаска, прочитавших книгу о походе казаков в Индию и захотевших сфотографироваться на фоне иллюстраций из этой книги, воспроизведенных фотографом на ширмах.

Миражные интриги Отрошенко лишены архаической подосновы, как и у Гоголя в петербургских повестях. Эти интриги получают реаль-

ное объяснение, но объяснение многовариантно, не приближает к истине факта, но запутывается именно привлечением фактической основы. В первой из повестей романа «Персона вне достоверности» фабула во многом напоминает фабулу разгадывания тайны Чичикова жителями провинциального города, ожившего именно при появлении в городе героя-мистификатора. Местные газеты объявили об открытии в Новочеркасске издателем С. Кутейниковым (аллюзии на фонвизинского псевдограмотея-учителя) книгоиздательства по адресу, где располагалась популярная фотография фотографа-француза. В газете публикуется опровержение фотографа, утверждавшего, что фотография по-прежнему располагается в том же месте, а издательство – мистификация. Далее последовали подтверждения подлинности издательства: фотография Кутейникова, книги (о жалонерском искусстве, о тамбурмажорах, о свидениях и мемуары о походе казаков в Индию участника похода Евлампия Харитонов).

Фабула раскручивает интригу: в фотографию повалили желающие сфотографироваться на фоне походных видов, книга была раскуплена, адъютант войскового атамана начинает расследовать спор о хозяине помещения, газеты наполняются материалами о споре, что же на самом деле расположено в доме по Атамановской улице. Повесть наполняется фактами, свидетельствующими о подлинности, равно как и о придуманной интриге: есть письма издателя Кутейникова, но никто его не знает; книга о походе в Индию издана, но кто ее автор и реальны ли события, о которых свидетельствует эта книга? Издатель сообщает, что Евлампий Харитонов, прожив 132 года, умер незадолго до издания своих разысканий, так что книга – свидетельства очевидца, но повествователь в сноске уточняет, что ни в одном из реестров не значится подьесаул Е. Харитонов. Если Харитонов – мистификация издателя Кутейникова, то чем, кроме писем, газетных публикаций, фотографии, можно подтвердить реальность мистификатора? Есть версия, что автор мистификации – фотограф, решивший привлечь внимание и заработавший на продаже книг и на фотографировании на фоне иллюстраций книги. Наконец, вся эта история, как и текст книги, – мистификация архивариуса, живущего даже не в прошлом, а в неделимом цельном Времени сознания.

Вот поданная с гоголевским преувеличением простодушная характеристика повествователя источника памяти и фактов в городе:

Память Кузьмы Ильича благодаря неизменному впечатлению <...> оживляется до чрезвычайности. Он может вспомнить неожиданно какой-нибудь редкий источник, исполненный сведений о предмете, который казался тебе столь зыбким, столь безнадежно забытым, а иногда и просто эфемерным <...> цитировал сходу необходимые мне материалы из дорежимных

газет, припоминая даже, каким кеглем они были набраны <...>. Архивариус был далеко. Так далеко, что здесь, в настоящем, где еще оставалась способная видеть и слышать часть его существа, его могло потревожить лишь резкое изменение в той неподвижной, привычной, взятой в двойную раму рамочного окна картине, которую он созерцал беспрерывно («Персона...», 31–33).

В бессобытийной действительности сознание людей не только хранит, но и порождает свои знаки, свои тексты, подлинность и авторство которых не могут быть проверены. Оставляем без внимания постмодернистский аспект истории текстов, акцентируем только сюжет мистификации, взрывающей неподлинную и скучную действительность.

Публикация «Исторических разысканий Евлампия Харитонов о походе казаков в Индию» возникает из фантазмагорически подражательной, неподлинной реальности как напоминание о величии предназначения казаков (у Гоголя в «Тарасе Бульбе» прочитывалось напоминание о величии предназначения человека). Отрошенко демифологизирует прошлое, обнаруживая абсурд и несамостоятельность даже в предании о величии. Он вписывает мистификацию в исторический факт, и история оказывается не меньшим вымыслом.

Замысел похода в Индию принадлежит Павлу Первому,

<...> которым вдруг овладела в неистребимой сырости Михайловского замка, окутанного петербургскими вьюгами, пыльная, согревающая его мечта завоевать колонию Англии, щедро осыпанную лучами солнца <...> («Персона...», 18–19).

27 февраля 1801 г. из Черкаска выступили 23 тысячи «присягнувших на верность российскому престолу казаков и казачьих офицеров». Они дошли до оренбургских степей, когда император сменился, а приказ нового императора не был доставлен по причине смерти гонца, и казаки взойшли на Гималаи, о чем, якобы, сохранились свидетельства как «бутанских рукописей», переведенных Харитоновым, так и «всевозможные записки разноязыких путешественников <...> видевших казачьи дружины кто в Персии, кто на склонах Каракорума» («Персона...», 20). Записки ссылаются на записки, текстовая история позволяет вводить всевозможные версии на возможных и невозможных языках. Мистификация восполняет роль мифа, сакрального предания. Для этого в кризисном 1912 г. некий автор мистифицировал историю, вписав ее в скучную действительность.

Миражная ситуация – это один гоголевский акцент в повести, другой акцент – это травестия героического эпоса, включение которого Гоголем в увядающую реальность Миргорода было призвано напомнить

об идеальной ушедшей реальности. Отрошенко указал на ностальгию по идеалу в театрализованной провинциальной жизни и в прозаической цивилизованной жизни XX в. В новой исторической ситуации Туркин (или Казин) спасается от преследования казаков в эмиграции, выдает опубликованное Кутейниковым собственное (или украденное, или переведенное) сочинение, выдавая его за древнее сочинение тибетского короля-мудреца о реальности и о явлениях, заполняющих пространство. Интерес второй половины XX в. к восточной эзотерике позволяет Казину найти теплое место под солнцем, обрести статус ученого-доктора.

Особого разговора требует истолкование авторского приема Отрошенко: вводить в авантюрно-детективную фабулу философские версии бытия, проверяя их на подлинность приписыванием неавторитетным и невычисляемым «авторам». Здесь скажем об отталкивании от гоголевской темы сумасшествия и текстов нарушенного сознания как реакции человека на необъяснимость реальности. Герои-безумцы в «Персоне вне достоверности» даны как носители универсального мироощущения, что близко концепции «Записок сумасшедшего», где маленький человек выходит во всемирность и прозревает высшие этические принципы существования, отсутствующие в реальности. Герои-безумцы Отрошенко тоже предьявляют миру бытийные версии. Сознание, потрясенное невозможностью понять главную тайну релятивного мира, где все конечно, все эфемерно, открывает метафизическую основу мира, отказывая ему в материальности.

Постмодернистский кризис реальности проявляется в прозе Отрошенко в идеалистических моделях сознания, которые подвергаются иронической проверке как версии неавторитетных персонажей. Так, в повести о тамбурмажоре излагается идея метемпсихоза, рождения форм из неоформленных звуков-идей и перехода этих комплексов звуко-смыслов в другие физические формы. Бытие рождает из пустоты и растворяет в пустоте некие вечные нематериальные сущности, временно получающие оформление-существование. Эту онтологическую версию, как и сочиненную версию жизни своего отца-авантюриста, излагает сумасшедший тамбурмажор в «полном сознании», но будучи связанным на кровати в своем имени. Сумасшедший литаврист сообщает корреспонденту сакральное знание о жизни как прерывании вечного сновидения: живя, т.е. временно проснувшись, человек сохраняет и образы вечного сновидения, более подлинные, чем эфемерные, недоступные идентификации реалии. Полусумасшедший архивариус вводит свои фантазии-сновидения в реальность, мистифицируя газетные тексты, свидетельствуя о несуществовавших фактах. Туркин-Казин профанно излагает в учебнике об искусстве тамбурмажоров буддийскую («бутанскую»)

концепцию бытия как порождения сознания, не только организующего представление о мире, о пространстве, но и населяющего пространство феноменами. Функция людей, тамбурмажоров – следуя импульсам под-сознания, выстраивать пространство, в котором возникают реалии, феномены жизни, которые есть не что иное, как материализующиеся образы сознания.

В отличие от Гоголя, Отрошенко десакрализирует откровения персонажей, но не будет преувеличением трактовать этот прием постмодернистской прозы как манифестацию близкой Гоголю гуманистической идеи: замкнутое детерминированное сознание социального человека утрачивает связь с целым миром, и только в пограничном сознании индивиду возвращается интуиция бытия. Скепсис Отрошенко состоит в том, что пограничное сознание не выходит к истине, откровения – только тексты, версии, недоступные идентификации. Поэтому у Отрошенко нет пиетета перед сумасшествием, перед мистическим восточным сознанием: лектор в Бутане – такой же авантюрист и сочинитель текстов, как и в России. Рационалистическое сознание не капитулирует перед интуитивистским, в чем тоже видится близость к Гоголю, искавшему божественную истину в деформированном и нелогичном мире.

В повести «Двор прадеда Гриши», отчасти в «Новочеркаске» юное сознание автобиографического нарратора запечатлевает следы мифов, утративших сакральность, в сознании последних представителей казачьего органичного мира подобно тому, как Гоголь в «Вечерах...» обнаруживал в народном сознании не столько игру воображения, сколько не утраченное интуитивное чувство инобытия. В «Новочеркаске» Тронечка-блаженный, умевший предсказывать смерть старухам, не обнаруживает особой интуиции сверхреального, он целиком во власти земных, реальных представлений: обижается, когда мальчик называет его «дурачком», и радуется, когда бабушка успокаивает Троню, убеждая, что ее неразумный внук – дурачок; ценит рубль в кармане как знак своего богатства, т.е. ничем «своим», тем более высшим, он не обладает. После своего исчезновения Троня отправлен воображением немого Фирса и юного рассказчика в таинственное пространство за городом, поросшее камышами аксайское займище, желтую степь до Дона и «до пестрого края утренних небес», так как очертание фигуры Трони привиделись высоко в степи, у самого горизонта. Отрошенко демистифицирует народное отношение к слабоумию, показывая субъективную природу мифа о высшем, божеском сознании слабоумных; миф рожден произвольной интерпретацией образов-воображений. Отрошенко обращает внимание не на слабоумие, а на сумасшествие, деформацию рассудка в результате выхода индивида из объясненной действительности.

Сумасшедшие в этих повестях Отрошенко владеют невысказанным ощущением большого сверхэмпирического мира. Даже в «Приложении к фотоальбому», где искусственность семейной жизни утвердилась как спасение от ужасов реальности (война, разорение), есть пограничные ситуации, где персонажам открывается глубинное пространство бытия, расширяющее границы камерного пространства: путешествие Аннушки по дому в поисках каморки Малаха, путешествия дядюшки Павла по дому и по саду дядюшки Порфирия.

В сознании самого Малаха автор обнаруживает прорыв в тайну бытия, заставивший его удалиться в каморку (а не только влияние исторических обстоятельств, о чем говорилось ранее). Малах не скупой рыцарь, не Плюшкин, а отрекшийся от блага жизни, потому что не овладел бытийным смыслом существования, смыслом продолжения рода. Вот как описывается его состояние в момент зачатия слабоумного сына:

В тот день, когда он в последний раз закинул свои древние снасти в пучину небытия, чтобы выудить оттуда дядюшку Измаила, он был, по свидетельству Аннушки, “печален, как старая обезьяна”. Съежившись всем своим маленьким, светло-коричневым телом, от которого пахло холодным воском, бессмертный долго сидел в ее спальне на кожаном диване с высокой выпуклой спинкой и, положив на узкую грудь длинный и, точно бульжник, твердый, свисающий чуть ли не до пупка подбородок, смотрел на портреты дядюшек, развешанные по стене в три ряда. <...> Долго и вдохновенно говорил о каком-то бессовестном боге, пожирающем своих младенцев; о безумном драконе, обреченном вечно заглатывать собственный хвост; об ужасном чудовище, терзающем окровавленной пастью беззащитное женское лоно. И закончил тираду страшной пляской под люстрой и дикими криками («Приложение...», 16–18).

Стилистика снимает трагизм ситуации, прикрывая складками красноречия (риторика, перифраз, метафоричность) смысл потрясения. Переключаются акценты и изобразительные подробности, детали вещной обстановки выводят к эксплицитному автору: если повествователь воспринимает точку зрения Аннушки, простодушно фиксирующей странности мужа, то образная система сцены сталкивает телесный и вещный аспекты изображения: с маленьким и омертвелым телом будто бы контрастирует мнимая вечность и величие вещей (диван, супружеское ложе, роскошная люстра) и текстов (портреты сыновей).

Это объясняет, зачем человек создает свой микрокосмос и почему он отказывается от него. Дом, где можно заблудиться, лишен главного – жизнетворящей силы:

Аннушка тогда выразила слабую надежду, что бессмертный, быть может, заблудится окончательно в своем доме и уже не отыщет дорогу к ней в

спальною: рожать и вскармливать дядюшек ей надоело до боли в печенках («Приложение...», 17).

Дом Малаха – аналог домов и поместий дворян из «Мертвых душ», утративших связь с космосом, заменяющих их своим микрокосмосом. Гоголевские персонажи довольствуются малым, лишь в мечтаниях Манилова, в буйствах Ноздрева выражая интенцию к выходу за границы (только авантюрист Чичиков путешествует); персонажи «Приложения...», сознавая бессмысленность своей жизни и человеческой жизни в целом, прячутся от действительности, то на сорок лет замыкая себя в чуланчике, как Малах, то театрализуя жизнь разгулом, достойным Ноздрева (как в юности дядюшка Порфирий), а потом спиваясь на пасеке; то пересочиняя свою жизнь и следуя придуманной роли, как дядюшка Семен.

Жизнь обитателей Малахова дома – исторический вариант жизни помещиков России первой половины XIX в., гоголевских помещиков из «Мертвых душ», из повести «Коляска», из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (вторая часть «Вечеров...»): Аннушка – мать семейства, это городская Коробочка начала XX в., вобравшая в себя черты жены и дочери уездного ревизора. Дядюшка Порфирий, известный всему городу скандалист, разорившийся и спившийся, – это Ноздрев, хотя заброшенный им сад являет картину сада Плюшкина, демонстрирующего естественную щедрость и красоту неорганизованной природы. Дядюшка Семен – это Манилов и герой «Коляски», сочинитель, почти верящий в пересочиненную жизнь. Слабоумный дядюшка Измаил, хотя и не живет по убогим правилам бессмысленной жизни, но и не владеет высшим знанием: он не сумасшедший, а слабоумный. Причины слабоумия – не хватило «нежности» родителей:

Дремлющий ум Измаила, погруженный в хаос ошибочных образов, мог бы вполне пробудиться <...> если бы Малах не оставил младенца <...> («Приложение...», 16),

не отдал на воспитание старшего брата Порфирия, который увез Изю на поместную пасеку, приучил к меду и медовухе, и Изя остался подобным тем деревьям и пчелам, которые были подлинными обитателями сада. Отрошенко обнаруживает не только капитуляцию разума перед необъяснимой реальностью, но и утрату душевных связей, подмененных символами.

В конце можно повторить, что Гоголь для Отрошенко является носителем традиции, с которой современный писатель вступает в диалог: стилизацией, имитацией, деконструкцией, пародированием. Освоение

поэтики провоцируется потребностью в интерпретации эстетики и миропонимания классика. Демифологизируя мирообраз Гоголя, Отрошенко находит в его ментальных построениях актуальные для самого Отрошенко онтологические (целое, физическое и метафизическое бытие, образы сознания и реалии), антропологические (тело и сознание, генетическое и социальное), культурологические (роль слова, текстов, симулякров и эпистем) версии, которые проверяет в условно-миметических сюжетах, выстраивающих модели реальности. Интеллектуальная игра с моделями предшественника доказывает не только факт влияния, которое проявляется и в отталкивании, в обнаруживании неубедительности, относительности версий классика, но и факт актуальности прозрений Гоголя для Отрошенко.

Т.А. Демешкина
Томский государственный университет (Россия)

ДИНАМИКА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В ПИСЬМАХ Н.В. ГОГОЛЯ

Дискурсивная природа эпистолярия детерминирует его понимание как целенаправленного речевого действия, основанного на личном общении автора и адресата.

Исследователи эпистолярного наследия классиков русской литературы отмечают такие свойства частного письма, как письменная форма кодирования, личностный характер изложения, общность/различие интересов коммуникантов и постоянство их взаимодействия, тематическая прерывистость и политематичность, относительная свобода организации языкового материала и доверительность интонации повествования¹. Несмотря на камерный характер писем, в них отражен социокультурный контекст эпохи, представлены философский, религиозный, этический и эстетический компоненты. Одной из основных функций эпистолярной коммуникации является фактическая, или контактоустанавливающая. Для писем Н.В. Гоголя характерно отсутствие элементов установления и размыкания контакта, что свидетельствует об отсутствии фатического компонента.

Это касается, прежде всего, начальных элементов письма – обращения и приветствия, которые единичны. Большинство же текстов начинается с описания собственных действий:

В.А. Жуковскому, 10 сентября 1831 г.: Насилу мог я управиться с своею книгою и теперь только получил экземпляры для отправления вам;

М.П. Балабиной, 5 сентября 1839 г.: Нет, больше не буду говорить ни слова о немцах.

Считается, что нарушение начальной этикетной формулы характерно для дружеского письма анализируемого периода², но у Гоголя нарушение этикетной рамки встречается не только в дружеской переписке –

¹ См.: Ковалева Н.А. Русское частное письмо 19 века: Коммуникация. Жанр. Речевая структура. М.: СпортАкадемПресс, 2001. С. 11.

² См.: Фесенко А.П. Дружеский эпистолярный дискурс пушкинской поры. Омск: Изд-во АНО ВПО «Омский экономический институт», 2008. С. 84.

ср., например, письмо епископу Харьковскому Иннокентию (1842 г.), письма В.А. Жуковскому, матери, женщинам и т.д.

Реже отсутствуют конечные этикетные элементы. В подавляющем большинстве в письмах присутствуют следующие заключительные элементы: прощания, просьбы чаще писать, не забывать, выражение надежды на ответ и разнообразные формулы, реализующие установку на продолжение диалога: «Обнимаю Вас. Передавайте поклон всем нашим. Вас очень любящий Гоголь» (*С.Т. Аксакову. Неаполь, 1847*). Подпись присутствует в большинстве писем, и ее языковое воплощение отражает ролевое взаимодействие и тип отношений между коммуникантами. Такими способами автор писем ликвидирует прерывность коммуникации, сокращает пространственную и временную дистанцию, и его письмо предстает перед нами не как отдельный коммуникативный акт, а как часть общего дискурса. Диалогичность как свойство дискурсивности очень ярко проявляется у Гоголя через обращения и наставления в тексте самого письма, а отсутствие этикетных формул позволяет сфокусировать внимание на содержательном компоненте общения и отражает то тяжелое душевное состояние, в котором находился писатель в этот период своей жизни.

Специфику письменной коммуникации составляет ее дистанцированность во времени и пространстве. Пространственный параметр в тексте письма проявляется в нескольких аспектах. Во-первых, отмечается место написания письма, во-вторых, сам текст в силу своей семиотической природы имеет пространственные характеристики. Различные пространственные параметры используются при характеристике содержания и объема письма: глубокое письмо, длинное, короткое, большое, маленькое.

Дискурсивные модели пространства, представленные в эпистолярном наследии, имеют национально-культурную специфику. О.П. Ермакова отмечает, что «склонность воспринимать и оценивать мир в пространственных категориях – очевидно, явление универсальное, но представляется возможным предположить, что это особенно характерно для русского менталитета»³.

Пространственный компонент реализован в содержательной структуре писем Н.В. Гоголя на уровне диктумных и модусных смыслов.

В диктуме представлены внешнее и внутреннее пространство, определенным образом соотносящиеся друг с другом. При описании внешнего пространства писатель использует разные коммуникативные

³ *Ермакова О.П.* Пространственные метафоры в русском языке // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.С. Левонтина. М., 2000. С. 290.

стратегии, и с этой точки зрения пространство Неаполя и пространство Рима оказываются противопоставленными. При описании Неаполя писатель использует стратегию отстраненности. Описание Неаполя является панорамным, основной вид восприятия – визуальный. 30 июля 1838 г. Гоголь пишет матери из Неаполя:

Вид Неаполя, как вы, я думаю, знаете из описаний, *удивительный*. Передо мною море, *голубое как небо*. Свет солнца, цвет моря, горы, *лиловые и розовые*, <...> *раскаленные красные* камни <...> *небо – светло-голубого цвета* (IX, 163) (здесь и далее курсив в цитатах мой. – Т.Д.).

Неаполь – город-картина. И Гоголь сам отмечает это при описании Лазурного грота на Капри: «несколько плавающих и кричащих моряков и лазарони оживляли *картину*»; «скалы и утесы здесь *картинны*».

Автор писем выступает здесь как сторонний наблюдатель, зритель («спектакль *удивительный*»), не вовлеченный в описываемое пространство. Он любуется городом, восхищается, но не живет в нем, в тексте нет никаких показателей, которые маркировали бы мир Неаполя по признаку освоенности. Это удивительно красивое, эффектное, зрелищное пространство, но оно не свое.

Иная коммуникативная стратегия избирается автором при описании Рима. Описание Рима метафорично. Пространство города моделируется посредством двух основных метафор: «Рим – книга» и «Рим – живое существо». В письме от 5 февраля 1839 г. Гоголь пишет А.С. Данилевскому: «Я начинаю теперь вновь чтение Рима».

Обе метафоры являются дискурсивными, их развертывание осуществляется в рамках объемных фрагментов текста. Достаточно заметить, что модель «Рим – живое существо» является организующим началом для отрывка «Рим». Площади, улицы, здания, руины, скульптуры и т.д. – собеседники Гоголя, он ведет с ними диалог. Свой мир, по замечанию А.Б. Пеньковского, – это мир имен собственных⁴, и письма Гоголя подтверждают это наблюдение:

М.П. Балабиной, 15 марта 1838 г.: Пьяцца Барберини также никак же вам кланяется. Бедняжка! Она теперь совсем пустынна; <...> *Колизей* <...> хмурит брови, его лоб делается гневным и суровым, а его трещины – эти морщины старости – кажутся мне тогда мрачными и угрожающими, так что я испытываю страх и ухожу испуганный.

Пространство Рима Гоголь описывает как освоенное; он в нем уже не сторонний наблюдатель, а активный деятель. Членение событийного

⁴ См.: Пеньковский А.Б. О семантической категории «чуждости» // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М., 1989. С. 57.

пространства осуществляется по многим основаниям: свое – чужое, бытовое – бытийное, живое – неживое, вечное – сиюминутное:

М.П. Балабиной, 7 ноября 1838 г.: В Риме завелось очень много новостей. Здесь происходят совершенные романы и совершенно во вкусе средних веков Италии.

И бытийное, и бытовое пространство города организуется населяющими его объектами (топонимами и антропонимами) и имеет высшую степень расчлененности, что также свидетельствует о степени его освоенности: так, 5 февраля 1839 г. Гоголь пишет А.С. Данилевскому, имея в виду Жуковского:

Пусто мне без него. Это был какой-то небесный посланник ко мне, как тот мотылек им описанный, влетевший к узнику.

В описании Рима оказывается актуализированной модель пространства в понимании Лейбница. Анализ писем под этим углом зрения показывает, что в описываемый период начинается эволюция пространственных представлений Гоголя: описание внешнего пространства уступает место описанию внутреннего. Автор сам фиксирует этот переход, или, точнее, уход из внешнего физического пространства во внутреннее, психическое и духовное. В письмах мы находим несколько упоминаний об этом уходе, замыкании в себе:

А.С. Данилевскому, 26 (14) февраля 1843 г.: Ты спрашиваешь, зачем я не говорю и не пишу к тебе о моей жизни, о всех мелочах, об обедах и проч., и проч. Но жизнь моя давно уже происходит *вся внутри меня, а внутреннюю жизнь* (ты сам можешь почувствовать) не легко передавать.

Ему же, 7 августа 1841 г.: Все, что мне нужно было, я забрал и заключил *в себе в глубину души моей*. Там Рим как святыня, как свидетель чудных явлений, совершившихся надо мною.

Показательно, что когда Гоголь уходит в себя, с собой он забирает именно пространство Рима. Таким образом, уже начиная с 1841 г. из писем исчезают все очертания физического, внешнего, географического пространства, уступая место описанию внутреннего пространства. Единственным маркером географического пространства становится указание на место написания.

Локусами внутреннего мира в письмах Н.В. Гоголя выступают *душа, болезнь, тоска*, которые конструируются по типу внешней пространственности; фактами коммуникации становятся религиозно-философские искания, чувства, эмоции, саморефлексия писателя.

Внутреннее пространство в письмах Гоголя представлено как сугубо эгоцентрическое, в нем преобладает пространство души, занимающей, по наблюдению А.Д. Шмелева, «центральное место в русской языковой модели» и совмещающей «свойства материального и идеального, интеллектуального и эмоционального»⁵. В силу отмеченных свойств концепт «душа» неоднократно становился объектом анализа лингвистических штудий⁶.

По наблюдению исследователей, душа (нематериальное начало) концептуализируется по аналогии с материальным органом, локализованным в теле и обладающим формой. Душа наделена свойством испытывать физические ощущения⁷. Предназначение души, по Гоголю, заключается в общении с людьми и Богом. Как материальный орган, душа занимает определенное место: «Если бы Вы знали положение души моей» (*М.П. Балабиной*, 30 мая 1839 г.); она может быть больной или здоровой: «Христос исцелил болящие души» (*О.В. Гоголь*, 20 января 1847 г.).

С точки зрения формы душа устроена как *вместилище*, имеющее внешнюю поверхность и внутреннее пространство. Внешняя поверхность моделируется через употребление предлога «на»:

В.А. Жуковскому, 18 (6) апреля 1837 г.: <...> почувствовать на душе совесть;

М.П. Погодину, 17 октября 1840 г.: <...> но грех был бы на моей душе;

А.В. Гоголь, 25 марта 1841 г.: <...> ты должна говорить все, что есть на душе <...>.

Пространство души мыслится как статичное, фиксированное пространство, по отношению к которому совершаются разнонаправленные движения.

Движение *от души* (ср.: «пишется прямо от души» – *В.А. Жуковскому*, 18 (6) апреля 1837 г.) – это показатель того, что в письме осуществляется передача «своего», оцениваемого положительно. *С души* – воспринимается как освобождение от «плохого»: «гоните прочь с души всю муть» (*В.А. Панову*, лето 1841). Вместе с тем освобождение пространства души от некоторых объектов воспринимается как утрата и создает пустоту пространства, оцениваемую в эмоциональном плане

⁵ Шмелев А.Д. «Широта русской души» // Логический анализ языка. Языки пространства / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.С. Левонтина. М., 2000. С. 300.

⁶ См., напр.: Ермакова О.П. Пространственные метафоры в русском языке. С. 289-298; Шмелев А.Д. Указ. соч. С. 357-367; Гынгазова Л.Г. Физическое и духовное пространство в дискурсе носителя традиционной культуры // Картины русского мира: пространственные модели в языке и тексте. Томск, 2007. С. 78-109.

⁷ См.: Гынгазова Л.Г. Указ. соч. С. 99.

отрицательно. О смерти А.С. Пушкина писатель пишет В.А. Жуковскому в апреле 1837 г.: «<утрата> оборвала с моей души лучшие ее украшения и сделала ее обнаженнее, печальнее».

У Гоголя нет фиксации движения во внутреннее пространство, оно закрыто для внешнего мира, а есть только движение вовне, которое оценивается амбивалентно, ср.: «<...> освободить свою душу от всего тяжкого, что *лежит* на ней» (**О.В. Гоголь**, 20 января 1847 г.).

Как любая поверхность, душа может быть подвергнута загрязнению и нуждается в очищении. В письмах Гоголя достаточно часто акцентируется свойство чистоты: «Мне нужно быть слишком чисто душой»; «<...> с каждой минутой душа все чище» (**Н.Н. Шереметьевой**, около 20 марта 1843 г.).

Душа концептуализируется как вместилище, наполненное жидкостью: «<...> и у тебя такая *мелкая* душонка» (**А.В. Гоголь**, 13 октября 1840 г.); «<...> гоните прочь с души всю *муть*» (**В.А. Панову**, лето 1841 г.); «до самой *глубины* души» (**М.П. Погдину**, 1 декабря 1838 г.).

Пространство души обладает количественными характеристиками: «<...> достало *столько* малодушия» (**А.В. Гоголь**, 13 октября 1840 г.), оно имеет горизонтальные и вертикальные параметры: «*Далеко*, до самой *глубины* души тронуло меня ваше беспокойство обо мне» (**М.П. Погдину**, 1 декабря 1838 г.); «Вы в этот один год так *выросли* и образовались чувствами, мыслями и *душой*» (**М.П. Балабиной**, 30 мая 1839 г.); «*окрестность* души», «*высокая* душа» (**Л.К. Вильгорской**, 16 января 1847 г.).

Динамичная модель внутреннего пространства представлена через описание эмоций, которые перемещаются во внутренний мир человека. Внутренний мир может быть «населен» эмоциями, впечатлениями, перемещенными из внешнего пространства: «доставите нам большое удовольствие» (**М.П. Балабиной**, 15 марта 1838 г.); «письмо принесло мне много радости»; «во мне вдруг поселилась уверенность» (**М.П. Балабиной**, 7 ноября 1838 г.).

Описание «населенности» внутреннего пространства невидимыми, нематериальными объектами осуществляется по принципу описания внешних пространственных характеристик и является в высшей степени метафоричным.

Характерная черта писем Н.В. Гоголя – чрезвычайная детализация, разработанность внутреннего пространства. Вербализованными оказываются этические и моральные концепты. Это – совесть, грех, благородство, справедливость и т.д.: «еще есть частица благородства в его душе» (**М.И. Гоголь**, 14 ноября 1846 г.); «почувствовать на душе совесть» (**В.А. Жуковскому**, 18 (6) апреля 1837 г.); «но грех был бы на моей

душе» (**М.П. Погодину**, 17 октября 1840 г.). Присутствуют и эстетические характеристики: «высокой душе его знакомо все прекрасное» (**Л.К. Виельгорской**, 16 января 1847 г.).

Таким образом, для писем Гоголя характерно описание души как вместительного, внутреннее пространство и внешние границы которого детально разработаны, что отражает его внутреннюю погруженность в себя, величайшую степень саморефлексии.

Динамическая модель внутреннего пространства актуализируется через прием персонификации:

М.И. Гоголь, 16 мая 1838 г.: У меня теперь в городе много таких знакомых, с которыми любила беседовать моя душа;

М.П. Погодину, 17 октября 1840 г.: расстроенная душа;

Священнику отцу Матфею Константиновскому, 9 мая 1847 г.: добрая, молящаяся о всех нас душа;

А.В. Гоголь, 13 октября 1840 г.: Слушай, моя душа; Прощай, моя душа.

Кроме того, душа представлена у Гоголя как *предмет*, имеющий пространственные характеристики. Динамические свойства обусловлены в этом случае следующими факторами:

- с этим предметом можно производить определенные манипуляции (брать, отдавать, передавать и тем самым объединять людей в пределах общего пространства, разъединять их): «<...> отнять у меня и глубину чувств, и душу, и сердце» (**М.П. Погодину**, 17 октября 1840 г.);
- предмет может изменять свое состояние и форму: «<...> не думай, чтобы душа моя могла грубо зачестветь» (**О.В. Гоголь**, 20 января 1847 г.); «<...> крушилась по нем душа» (**М.П. Балабиной**, 30 мая 1839 г.); «<...> душа твоя окрепнет» (**О.В. Гоголь**, 20 января 1847 г.).

Душа у Гоголя получает разные способы концептуализации. В целом ряде писем душа предстает как невидимое нематериальное начало, концептуализируется писателем по типу другого материального органа, локализованного в теле, и с этой точки зрения душа обладает целым рядом характеристик, общих с сердцем. Об этом свидетельствуют контексты, в которых лексемы *душа* и *сердце* употребляются в одном синонимическом ряду, ср.:

М.П. Погодину, 17 октября 1840 г.: <...> отнять у меня и глубину чувств, и душу, и сердце;

Е.В. Гоголь, 6 апреля 1847 г.: добра душой и сердцем;

А.О. Смирновой, 20 апреля 1847 г.: <...> живут в уме своем, а не преимущественно в душе и сердце.

В письмах 1842–1847 гг. *душа* концептуализируется преимущественно как *дух*. Это некая нематериальная, легучая субстанция, которая

не локализуется внутри человека. Дух обладает свойством свободного перемещения во времени и пространстве.

В письмах Гоголя из Италии представлена вертикальная стратификация пространства души. Движение осуществляется по вертикальной линии к небесной высоте. Душа, как идеальное начало, соединяет человека с Богом, с небом:

М.И. Гоголь, 22 декабря 1837 г.: <...> возвысить нашу душу и устремить ее к небу;

С.П. Шевыреву, 11 февраля 1847 г.: <...> эта небесная, безоблачная душа уже на небесах.

Небо занимает особое место в пространственных описаниях, и в этом, видимо, сказалось влияние Италии. В письмах наблюдается трансформация восприятия неба как субстанции. В письмах 1837–1838 гг. описание неба вводится через перцептивную модальность, через цветные эпитеты. Небо воспринимается органами чувств как часть макрокосмоса, внешнего пространства. Космологическая модель мира реализуется у Гоголя через оппозицию небо – земля: «А *небо*, о Боже, как прекрасно *небо*. Оно ясно как глаза»; «Здесь тепло как летом, а *небо*, *небо* совершенно кажется серебряным» (*А.С. Данилевскому, 15 апреля 1837 г.*). Восторг писателя подчеркивается лексическими повторами:

Вы не поверите, как грустно оставить на один месяц Рим и мои ясные, мои чистые *небеса*, мою красавицу, мою ненаглядную *землю* (*М.П. Балабиной, 30 мая 1839 г.*).

В последних письмах из Италии небо осмысливается Гоголем как вид сакрального пространства и наделяется глубоким мировоззренческим смыслом, присущим религиозному сознанию. Душа связывает человека с высшим духовным началом: «Все люди стали как одна семья, и загорелась небесная любовь на земле» (*О.В. Гоголь, 20 января 1847 г.*). Таким образом, оппозиция небо – земля сохраняется, но наделяется принципиально иным смыслом религиозного характера. В вертикальной модели пространства реализована тоска по утраченному раю, отражено то тяжелое душевное состояние и творческое перенапряжение, которое испытывал в эти годы Н.В. Гоголь.

Говоря о семантике пространства в эпистолярном наследии писателя, трудно обойтись без обращения к хронотопу дороги, в котором реализована «анимационная» модель пространства. Отметим, что именно дороги, а не пути. Лексема *путь* лишь один раз встречается в тексте писем в переносном смысле и актуализована не по отношению к самому

Гоголю: «Нужно же когда-нибудь направить <...> на прямой путь» (*А.С. Данилевскому, 15 апреля 1847 г.*). Дорога связывает разные типы пространств. Гоголь пишет 17 октября 1840 г. М.П. Погодину:

Ни Рим, ни небо, ни то, что как бы причаровало меня, ничто не имеет теперь на меня влияния. Я их не вижу, не чувствую. Мне бы дорога теперь да дорога, в дождь, в слякоть, через леса, через степи, на край света.

Дорога для писателя – это возможность выхода из пространства тоски, болезни, путь к спасению и сохранению пространства внутреннего и его связи и гармонии с пространством внешним:

Дорога удивительно спасительна для меня; Дорога, дорога! Я сильно надеюсь на дорогу. Она же так теперь будет для меня вдвойне прекрасна (*С.Т. Аксакову, 28 декабря 1840 г.*).

Ю.М. Лотман отмечает, что «<...> в средневековую утопию обязательно входил локальный признак дальности. Прекрасная земля – земля, путь в которую долог. Средневековые понятия географического пространства были понятны обладающему острой исторической интуицией Гоголю»⁸. В подтверждение своей мысли автор приводит эпизод из повести «Страшная месть». Соглашаясь с этим утверждением, выскажем предположение, что специфика реализации модели пространства в текстах Гоголя обусловлена не только его исторической интуицией, но и мифологичностью сознания писателя.

Итак, в письмах Гоголя из Италии при описании пространства отражены и мифологический, и религиозный типы сознания. Динамика описания пространства (от внешнего к внутреннему) обусловлена тяглым душевным состоянием писателя и его творческим кризисом.

⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 303.

РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИЙ ТРАВЕЛОГ

Л.И. Журова

Институт истории СО РАН (Россия)

К ВОПРОСУ О ТОПИКЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ХОЖДЕНИЙ. «ХОЖДЕНИЕ НА ФЛОРЕНТИЙСКИЙ СОБОР»*

Древнерусское хождение, пожалуй, было самым популярным жанром в средневековой книжной культуре. Известно около 50 оригинальных и более 20 переводных памятников литературы путешествий. Они сохранялись в десятках и даже сотнях списков, что говорит об их высокой рецепции. Самыми авторитетными и распространенными были «Хождение игумена Даниила» (XII в.) и «Хождение Трифона Коробейникова» (XVI в.), в рукописной традиции первое сохранилось более чем в 150 списках, второе известно по двум сотням рукописей (сравним: «Поучение Владимира Мономаха» дошло в единственном списке, «Слово о погибели Русской земли» – в двух).

Игумен Даниил заложил основы русской литературы путешествий, творчески освоив опыт переводной книжности. Его литературный опыт повторили Аноним в «Хождении в Царьград» (конец XIII – начало XIV в.), Стефан Новгородец в «Странствовании в Царьград (1348–1349 г.)», Зосима в «Хождении в Царьград» (1412–1422 г.). Трифон Коробейников достиг совершенства в развитии жанра, типичная схема рассказа паломника у него завершена с точки зрения содержания, структурно-композиционной организации и стиливого оформления. Эволюцию русских хождений в последующее время можно представить так: на XVI–XVII вв. приходится пик «жанровой динамики: с одной стороны, отмечается его интенсивное развитие («Проскинитарий Арсения Суханова»), с другой – сочетание канона и процесса деканонизации, понимаемое не как отмирание жанра, а как его рождение в новом качестве. Процесс деканонизации древнерусского хождения будет доведен до логического завершения в XVIII в., паломническая литература уйдет к конфессиональному, “душеполезному”, чтению, а светская путевая ли-

* Статья написана при финансовом содействии гранта Президента для поддержки ведущих научных школ.

тература даст толчок для развития новых родо-видовых форм»¹. Анализ таких форм сделан А. Шенле². О происхождении и истории жанра идет речь в статье Г.А. Тиме³. Хождения на каждом этапе своей литературной истории отражают художественно-эстетические вкусы читателей⁴.

Классификация древнерусского травелога сделана по основанию – «цель путешествия». Паломнические хождения (XII–XVII вв.) рассказывали о святых местах, знакомство с которыми укрепляло веру христианина, а повествование очевидца-паломника вызывало безусловное доверие читателей. Светские путешествия более многообразны по объектам изображения. Дипломатические хождения (XIV–XVIII в.), торговые (XV–XVII вв.), землепроходческие (XVI–XVIII вв.) открывали и описывали «незнаемый мир», интерес к которому в России постоянно рос. В традиции литературы путешествий важно даже не имя автора, а его социальное положение и статус: член посольства; купец, землепроходец. По этим параметрам определяются, как правило, точка и угол зрения путешественника: духовное лицо старается видеть святыни, светский человек больше внимания обращает на те картины окружающей его действительности, которые поразили его своей необычностью. По-разному, надо полагать, оценено географическое пространство в этих двух типах хождений⁵. В паломнических сочинениях «чужая земля» – святая земля, поэтому «средневековое чувство географического пространства» нравственно ценно. В светских хождениях, по наблюдениям Ю.М. Лотмана над «Хождением за три моря» Афанасия Никитина, «<...> происходит разрушение средневекового понятия пространства и замена его представлением о географической протяженности в духе Нового времени. Переживание географического пространства Афанасием Никитиным ближе к эпохе Возрождения, чем к средневековью»⁶.

¹ Опарина А.А. Эволюция жанра древнерусского хождения и проблемы интертекста в паломнической литературе XVI–XVII вв. // Мировая культура XVII–XVIII как метатекст: дискурсы, жанры, стили: Материалы Междунар. науч. симпоз. «Восьмые Лафонтеновские чтения. Сер. “Symposium”. Вып. 26. СПб., 2002. С. 146.

² См.: Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 гг. СПб.: Академический проект, 2004.

³ См.: Тиме Г.А. О феномене русского путешествия в Европу: Генезис и литературный жанр // Русская литература. 2007. № 3. С. 3–18.

⁴ См.: Малето Е.И. Хожения русских путешественников. М.: РАН. Ин-т рос. истории, 2000.

⁵ Ю.М. Лотман, рассуждая о понятии географического пространства, не обращался к жанру паломнических хождений. См.: Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю.М. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 407–412.

⁶ Там же. С. 409–410.

XV в. в истории русской литературы, и более всего в литературе путешествий, интересен новыми тенденциями в развитии форм словесности. Они были спровоцированы бурными событиями общественно-политической жизни средневекового общества (освобождение от татаро-монгольского ига, новая форма престолонаследия в Московской Руси, рост городов, падение Константинополя, географические открытия и т.д.). К одному из них относится заключение церковной унии между Римом и Константинополем при соучастии русской Церкви. Этот акт породил ряд текстов древнерусской литературы, составивших проблемно-тематический цикл хорошо исследованных сочинений о Ферраро-Флорентийском соборе 1439 г.

Анонимному «Хождению на Флорентийский собор» предшествовало «Хождение Игнатия Смольнянина» (конец XIV в.), положившее начало светским путевым запискам. Оба хождения написаны участниками посольств по заданию их руководителей. Типовая ситуация способствовала продуктивному освоению приемов организации повествования, закреплению литературного опыта и развитию традиции древнерусского травелога.

Традиция жанра требовала от книжников владения навыками рассказа о путешествии, знания системы стилистических приемов описаний увиденного. Она несложна, но дипломатическое путешествие не копирует ее, а отбирает необходимый арсенал поэтических средств для строения сюжетной схемы. Одним из устойчивых элементов художественной системы древнерусской литературы является топика как обобщающее родовое понятие, под которой понимается повторяющийся элемент текста, закрепленный за определенным местом сюжетной схемы, – будь то постоянная литературная формула (*loci communes*), цитата, образ, мотив, сюжет, идея⁷. Складывавшаяся на протяжении веков система организации повествования о путешествии была динамичной. Важную роль в хождении сыграл художественный канон. А.М. Панченко обратил внимание на то, что «<...> культура располагает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всем ее протяжении... топика (как факт искусства и как предмет изучения), подобно всему на свете,

⁷ См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 80-81; Творогов О.В. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы (Институт русской литературы). М.; Л., 1964. Т. 20. С. 29-40; Лопутько О.П. О природе устойчивых формул древнерусской письменности // Герменевтика древнерусской литературы. М., 2000. Сб. 10. С. 80-87; Руди Т.Р. Топика древнерусских житий (вопросы типологии) // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 61-62; Садикова В.А. Топика: истоки и перспективы // Филологические науки. 2009. № 1. С. 47-55.

эволюционирует»⁸. В данной статье речь пойдет о литературных формулах, функционировавших в тексте светского хождения.

«Хождение на Флорентийский собор» неизвестного суздальца (рабочее название)⁹ вошло в цикл сочинений о Ферраро-Флорентийском соборе наряду с «Заметкой о Риме» неизвестного автора¹⁰, «Исхождением Авраамия Суздальского на осмый собор с митрополитом Исидором в лето 6945» (описал мистерии, которые он наблюдал в церквях Флоренции)¹¹, знаменитым сочинением Симеона Суздальского «Исидоров собор и хождение его»¹². Последнее полемическое антикатолическое сочинение в первую очередь интересовало специалистов, изучавших историю знаменитого собора.

К литературному travelogue относится «Хождение на Флорентийский собор». Оно представляет собой первый опыт путевых дипломатических записок и первое описание Европы в отечественной литературе. Повести московских послов составили заметную коллекцию памятников русской письменности¹³, получив широкое распространение в XVII–XVIII вв.¹⁴

⁸ Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 240.

⁹ В научной литературе «Хождение» известно под разными названиями: «Путешествие митрополита Исидора», «Дневник путешествия митрополита Исидора», «Путевые заметки неизвестного суздальца», «Хождение на Флорентийский собор», «Хождение во Флоренцию», «Записки о поездке русского посольства в Италию на собор» и даже «Путешествие Симеона Суздальского (атрибуция Симеону Суздальскому ошибочна)». См.: *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. Л., 1989. С. 486–489.

¹⁰ См.: Казакова Н.А. Заметка о Риме русского путешественника середины XV в. // Труды Отдела древнерусской литературы (Институт русской литературы). Л., 1977. Т. 32. С. 252–254. Она же. Заметка о Риме // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 6. С. 468–489, 574–575.

¹¹ См.: Казакова Н.А. «Исхождение» Авраамия Суздальского: (Списки и редакции) // Труды Отдела древнерусской литературы (Институт русской литературы). Л., 1979. Т. 33. С. 55–66; Она же. Западная Европа в русской письменности XV–XVI веков: Из истории международных культурных связей России. Л., 1980. С. 55–63; Прокофьев Н.И. Русские хождения XII–XV вв. // Литература Древней Руси и XVIII в. М., 1979. С. 205–208, 254–264. (Учен. зап. МГПИ; № 363).

¹² См.: Мощинская Н.В. «Повесть об осьмом соборе» Симеона Суздальского и «Хождение на Ферраро-Флорентийский собор» неизвестного Суздальца как литературные памятники середины XV в.: (Текстология, идеологические тенденции и стиливое своеобразие): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972; Казакова Н.А. Европейские страны в записках русских путешественников середины XV в. // Вопросы истории. 1977. № 6. С. 37–48; Она же. Западная Европа в русской письменности XV–XVI веков: Из истории международных культурных связей России. С. 63–67. *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. Л., 1989. С. 334–336.

¹³ См.: Лихачев Д.С. Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI–XVII вв.: Статейные списки. М.; Л., 1954. С. 320–346.

¹⁴ Например, интересной представляется история «Архива, или статейного списка московского посольства во Францию», составленного А.А. Матвеевым в петровское вре-

«Хождение на Флорентийский собор» известно в 22 списках, исследованных Н.А. Казаковой, выделившей 4 редакции и сделавшей несколько публикаций¹⁵. Основная тенденция истории текста – сокращение фактического материала и усиление интереса к занимательным эпизодам, бытовым зарисовкам, фрагментам, содержащим уникальную для русского человека информацию.

Автор «Хождения на Флорентийский собор» неизвестен. Определить его составителя пока не удалось. Одни исследователи считали его дьяком, светским чиновником, мирянином¹⁶, другие – духовным лицом¹⁷: «Думается, что автор старался фиксировать все впечатления, которые могли быть полезны с точки зрения делового описания Запада»¹⁸. Анализ текста указывает на «взгляд» как того, так и другого типа путешественника. Созданное, видимо, по заданию возглавлявшего русскую делегацию митрополита Исидора, это сочинение могло возникнуть при коллективном труде книжников. В составе посольства были известные писатели Суздальской земли: поп Симеон, епископ Авраамий, тверской боярин и посол Фома и др. Очень вероятно, что каждый участок пути поручалось описать отдельным лицам. На это указывают «швы» между различными темами, разнородность эпизодов, отсутствие логических связей между кусками текста, дискретность повествования. Опыт такой работы уже был известен: «Хождение Игнатия Смоль-

мя. См.: Глушанина Н.И. К проблеме жанрового своеобразия «Архива, или Статейного списка...» А.А. Матвеева // Исследования по истории литературы и общественного сознания феодальной России. Новосибирск, 1992. С. 41-49; *Она же*. Архетипичные черты рая в изображении идеальной государственности в «Архиве, или Статейном списке...» А.А. Матвеева // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын и другие): Сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 12-17; *Она же*. К вопросу об эстетической природе «Архива, или Статейного списка...» А.А. Матвеева: (Проблема целостности и своеобразия композиционной структуры произведения) // Русское общество и литература позднего феодализма: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 142-156.

¹⁵ См.: Казакова Н.А. «Хождение во Флоренцию» 1437-1440 гг.: (Списки и редакции) // Труды Отдела древнерусской литературы (Институт русской литературы). Л., 1976. Т. 30. С. 73-94; *Она же*. Западная Европа в русской письменности XV-XVI веков: Из истории международных культурных связей России. С. 8-55; *Она же*. Хождение на Флорентийский собор // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 6. С. 464-487, 571-574.

¹⁶ См.: Делекторский Ф.И. Критико-библиографический обзор древнерусских сказаний о Флорентийской унии // Журнал Министерства народного просвещения. 1895. Июль. С. 132; Дробленкова Н.Ф. Хождение во Флоренцию 1437-1440 г. // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV-XVI в.). Ч. 2. Л., 1989. С. 487.

¹⁷ См.: Моциска Н.В. Об авторе «Хождения на Флорентийский собор» в 1439-1441 гг. // Литература Древней Руси и XVIII века / Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. 1970. № 363. С. 228-300.

¹⁸ Рогачевская Е.Б. Западный мир в «Хождении на Флорентийский собор» // Герменевтика древнерусской литературы. М., 2000. Сб. 10. С. 256.

нянина» (конец XIV в.) было составлено по заказу митрополита Пимена, посетившего Константинополь в 1389 г. и приказавшего «<...> своим спутникам, чтобы каждый, как сумеет, описывал, что будет происходить в пути. Вероятно, вел записки не один Игнатий, потому что он говорит об этом во множественном числе: “Мы же сия вся писахом”»¹⁹.

В «Хождении на Флорентийский собор» практически отсутствует религиозный интерес к происходящему, хотя речь идет о важнейшем историческом событии – объединении Римско-католической и Православной церквей. В той части (кстати, небольшой по объему), где рассказывается о Соборе – главном событии посольского путешествия, произведение носит характер *деловых записок*: автор не передает ни сути дискуссии, ни основных решений, не дает политических оценок происходящему. Заседания Собора изложены в протокольном стиле, поэтому предельно объективированы. Основное содержание памятника составили описания пути русского посольства, и, на мой взгляд, он представляет собой соединение разновидностей литературы путешествий: путевые записки, путевой очерк, дневник, деловой отчет, итинерарий. Примечательно, что русские путешественники не проявили какого-либо негативного отношения к «чужому», латинскому миру, которое было характерно для средневекового книжника, выстраивавшего оппозицию «свое – чужое» как противопоставление «праведное – грешное». Наоборот, медленно передвигаясь по европейским землям, они в первую очередь замечали необычное, «дивовались», поражались увиденному и старались донести эти знания до родины (рассказы о мистериях в католических храмах, системе водоснабжения и укреплении европейских городов, красоте каменных строений и др.).

Современных исследователей «Хождения на Флорентийский собор» (среди которых в основном историки) больше всего интересует изображение в этом сочинении западного мира²⁰. Изучение поэтики жанра пока не стало предметом филологического анализа, поэтому целесообразно сейчас обратиться к выявлению устойчивых элементов рассказа о путешествии и исследовать систему топоса дипломатического путешествия, что позволит связать его литературную историю с предшествующей традицией. Сопоставление ее с общими местами паломнических хождений позволяет определить некоторые специфические черты светского травелога.

¹⁹ Данилов В.В. О жанровых особенностях древнерусских «хождений» // Труды Отдела древнерусской литературы (Институт русской литературы). М.; Л.; 1962. Т. 18. С. 28-29.

²⁰ См.: Рогачевская Е.Б. Западный мир в «Хождении на Флорентийский собор». С. 252-261; Кириллин В.М. «Чужое» в древнерусских сказаниях о Ферраро-Флорентийском соборе // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2000. № 1. С. 89-94; Малинин В.А. Русь и Запад. Калуга: Бочкарева, 2000.

Обозначение цели путешествия было обязательным элементом жанра. Так, в «Хождении Даниила» читаем: «Я <...> понужден был своими помыслами и нетерпением, захотел видеть святой град Иерусалим и землю обетованную»²¹. Развернутое вступление, объясняющее замысел паломника в «Хождении Зосимы в Царьград», заканчивается словами: «Что задумано сказать о путешествии и событиях моих, то уже подобает мне начать»²². В «Хождении на Флорентийский собор» (как и в «Хождении Игнатия Смольнянина») не указана мотивация составления записок, она, видимо, имела затекстовый характер. Рассказ начинается с даты и места отъезда митрополита Исидора (1437 г., в день Рождества Богородицы, Москва). Никаких объяснений предпринятым действиям митрополита и его свиты не дано.

Следующим общим местом хождения была уничижительная формула, представляющая автора, например, в «Хождении игумена Даниила»:

Вот я, недостойный игумен Даниил Русския земли, худший из всех монахов, отягченный грехами многими, неспособный ни к какому делу доброму, будучи понуждаем мыслью своею и нетерпением моим <...>;

в «Хождении Стефана Новгородца»:

Я, грешный Стефан из Великого Новгорода, с восемью спутниками своими пришел поклониться святым местам <...>²³;

в «Анонимном хождении в Царьград»:

Пришлось мне быть, грешному и недостойному рабу божию, в Константинополе²⁴;

в «Хождении Зосимы в Царьград»:

Я, грешный Зосима, иеромонах, был у гроба божия в 1420 г.²⁵

В светских хождениях (Игнатия Смольнянина и во Флоренцию) таких примеров литературного этикета нет, что следует объяснить целью

²¹ Цит. по: *Памятники литературы Древней Руси*. XII век. М.: Худож. лит., 1980. С. 24-115.

²² Цит. по: *Книга хожений: Записки русских путешественников XI-XV вв.* М.: Сов. Россия, 1984. С. 298.

²³ Цит. по: *Библиотека литературы Древней Руси*. Т. 6: XIV - середина XV века. СПб.: Наука, 1999. С. 31.

²⁴ Цит. по: *Книга хожений: Записки русских путешественников XI-XV вв.* С. 255.

²⁵ Цит. по: *Книга хожений: Записки русских путешественников XI-XV вв.* С. 311.

путешествия – выполнением официальной миссии послов, а не поклонением святым местам, которое предпринимали паломники.

Светские записки не содержат легендарных сюжетов, сопровождавших описания святых в паломнических хождениях, в «Хождении Даниила», например, таких повествований множество: «О пещере Ильи пророка», «О городе Иерихоне», «О лавре святого Саввы» и др.; в «Хождении Стефана Новгородца» привлекают внимание рассказы о поклонении иконе Богородицы, о знамени у морских ворот Иудейских. К такому типу легенд исследователи относят упоминание о Понтии Пилате, когда автор пытается объяснить название города Понтенск (баварский городок Форхейм)²⁶, но, по-моему, оснований для этого недостаточно.

Топос «Хождения на Флорентийский собор» сложился из ряда других известных формул средневековой литературы путешествий, сыгравших роль организационных элементов повествования.

Главная особенность хождений – установка на достоверность описываемого – *очевидение*. В паломнических хождениях авторы для убедительности своего рассказа свидетельствовали словами, ставшими литературной формулой: «*видел своими очами грешными*» («И тут я, недостойный, поклонился святыне той чудной и *видел глазами* своими грешными благодать божию на месте том» («Хождение игумена Даниила») или «*слышал своими ушами*». В «Хождении на Флорентийский собор» составители, описывая визуальные объекты, обходились одним глаголом зрения «видеть», тем самым элиминировав известное клише: «А по пути от Юрьева к Риге *видели* мы много городов», «и *видели* более тысячи книг», «тут же *видели* в здании двух диких зверей, прикованных цепями около окна». Информации, дошедшей по слухам, здесь нет, видимо, потому, что русские путешественники не общались с местными жителями из-за незнания языков. Часто книжники «объективировали» свои рассказы оборотами типа «там есть»: «*есть* в том граде храм великий, построенный из белого и черного мрамора», «*есть* в том городе церковь каменная по имя святого Марка Евангелиста...». Как видим, в светском хождении сама формула практически утрачена, авторам XV в. достаточно нейтральной лексики, чтобы выразить правдивость своих впечатлений.

Доминантой сюжетной схемы хождения всегда был *маршрут*, который мог иметь разные модели. Направление движения посольства Исидора нужно представить в виде незамкнутой кольцевидной линии, составленной из четырех звеньев: путь по русским землям, перемещение по Ливонии и Германии, пребывание в Италии, возвращение через

²⁶ См.: Рогачевская Е.Б. Западный мир в «Хождении на Флорентийский собор». С. 257.

юго-восточные и восточные европейские страны. Описание каждого участка пути различается как выбором объектов наблюдения, так и оценкой увиденного, что главным образом и склоняет к мысли о работе нескольких составителей путевых записей. Все это выразилось в неоднородности стилистики изложения, одним из важных элементов которой при этом будет топка. Перечень городов и населенных пунктов, через которые пролегал путь русского посольства, обширен. Выделю из сокращенного списка города, подробно описанные авторами (подчеркнуто): Москва (8 сентября 1437 г.) – Тверь – Торжок <...> – Новгород – Псков – Юрьев (Дерпт, Тарту) – Рига – Любек – Люнебург – Брауншвейг – Магдебург – Лейпциг – Эрфурт – Бамберг – Понтенск – Нюрнберг – Аугсбург – Инсбург – Тренто – Падуа – Феррара <...> *Арджента, Обатши, Конселиче, Луго, Фаенцы, Борго, Берены – Флоренция* – <...> – Венеция – <...> – Загреб – Буда – Львов – Галич – Вильно – Вязма – Можайск – Суздаль (29 сентября 1440 г.). Самый последний участок пути (от Кракова до Суздаля) изложен в виде *итинерария*: географические пункты только перечислены в хронологической последовательности.

Внимание русских путешественников к европейским городам самое пристальное и неподдельное. Они всегда отмечают размеры городов, и внутри поселений они видят в первую очередь крупные строения, храмы, здания:

Тот славный город Флоренция *очень большой*, и того, что в нем есть, не видели мы ранее: храмы красивы и велики, здания из белого камня, очень высокие <...> мост на реке каменный, очень широкий.

Их удивляет просторный дом для странников, который они подробно описывают, монастырь из белого камня и с железными воротами, обычай захоронения старцев в нем; множество товаров в лавках; конечно, они рассказывают о святыне – чудотворной иконе Божией Матери. Во Флоренции повествователя поражает храм, «построенный из белого и черного мрамора; а около того храма воздвигнута колокольня также из белого мрамора». Они обращают внимание на растительный мир, но не рисуют пейзажа, свидетельствуют об увиденных ими 22 диких зверях (о зверинце), о разведении шелковичных червей и изготовлении шелка и сукна. Русские путешественники умели ценить красоту и практичность. Во Флоренции Исидор и его делегация жили с 4 февраля по 6 сентября 1439 г.

О Болонье сказано только, что город *большой*, потому что путешественники были там проездом. Облик Венеции составлен из описания городского пейзажа и церкви Св. Марка:

Город стоит на море, а сухого пути к нему нет, от берега тринадцать миль. По городу ходят корабли и галеры, вместо улиц там каналы. Тот город *очень большой*, и дома в нем замечательные, некоторые украшены позолотой.

Автор с удовлетворением отметил обилие товаров («и всяких товаров там полно»), которые привозят на кораблях из разных земель. Восприятие храма Св. Марка окрашено восхищением христианина:

<...> колонны в ней сделаны из камня, из разноцветного мрамора, и иконы в ней чудные и мозаики, сделанные греком; и до самого верха церковь очень красивая; а внутри святые вырезаны из мрамора с большим искусством; и сама церковь *великая*.

Эпитет «великий/большой» здесь не только оценочный, но и украшающий. Русский книжник, воспитанный на эстетике средневекового исторического монументализма, понимаемого как «сила (в том числе слова) в движении», в первую очередь ценит крупную форму, которая должна передать чувство значительного, важного, непреходящего. Русское зодчество до XVI в. в основном было деревянным, и сами сооружения не были так масштабны, как каменные европейские архитектурные памятники. Это обстоятельство, безусловно, могло повлиять на восприятие западного мира московскими путешественниками.

Пространство древнерусских хождений всегда было реально и обладало географическими свойствами: название населенных пунктов, указание расстояния между ними, описание передвижения путешественников («выехал.../приехал...»). Пространство динамично, меняется по пути следования странников, «<...> оно создает среду для движения, и оно само меняется, движется»²⁷. Это движение передано с помощью фиксации расстояний между географическими пунктами, поэтому пространство хождения можно представить в виде топографической схемы или карты. В паломнических хождениях путь измерялся «полетом стрелы», «полетом камня», когда речь шла о передвижении внутри города – от одной святыни к другой. Например, в «Хождении игумена Даниила» читаем:

Оно [место распятия Христа] находится около городской стены на расстоянии примерно броска; <...> перед дверьми пещеры лежит камень – на расстоянии трех стоп от тех пещерных дверей;

в «Хождении Стефана Новгородца»:

²⁷ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 335.

<...> пройдешь не больше доброго полета стрелы <...>; <...> на расстоянии полета 3-х стрел <...>;

в «Хождении Зосимы в Царьград»:

<...> на расстоянии полета стрелы <...>; на расстоянии 2-х полетов стрелы <...>; оттуда на расстоянии полета камня от броска <...>.

Главная цель такого описания – сориентировать будущих путешественников в предстоящем пути, т.е. интенция направлена на помощь паломникам. Афанасий Никитин («Хождение за три моря») измерял свою долгую дорогу временем:

<...> месяц идти морем тот путь <...> сухим путем шесть месяцев, а морем четыре дня идти <...> идти морем два месяца <...>.

Авторы «Хождения на Флорентийский собор» особенно тщательно, с документальной точностью отмечали расстояние между точками своего маршрута, причем путь по Руси исчислялся верстами, по Германии – немецкими милями (7,5 км), по Италии – итальянскими милями (1,25 км). Так как текст составлялся во время путешествия в виде систематических записей, то можно «<...> прочертить маршрут и даже вычислить скорость, с которой посольство передвигалось на каждом участке пути»²⁸. Разные единицы измерения как бы разрывают пространство, проводят границы между землями и народами.

Хронологизация как прием появляется в русской литературе путешествий в конце XIV в. в «Хождении Игнатия Смольнянина». Время хождений – время фактическое, оно строго последовательно, датировано, замкнуто в себе, отражает только события внутри повествования, изображено натуралистически (как в летописи). В ранних паломнических хождениях счет времени не велся, видимо, потому, что объект изображения – святые места – существует в представлении христианина вне времени. Временной принцип становится ведущим в светском повествовании. Даты в «Хождении на Флорентийский собор» представляют особый интерес: автор точно и скрупулезно отмечает время приезда и отъезда, примечательно, что связывает их с православными праздниками на том участке пути, который проходил по русским землям:

<...> в 1437 г. в день рождения Святой Богородицы выехали, приехали в Ригу 4 февраля в день святого Исидора, до обеда;

<...> и поехали из Риги к морю по Двине 5 мая, в день мученицы Ирины <...>;

²⁸ Рогачевская Е.Б. Западный мир в «Хождении на Флорентийский собор». С. 253.

19 мая, понедельник, в день святого мученика Патрикия митрополит спустился с корабля.

Описание пути по Германии структурно более напоминает дневник, что уже было отмечено исследователями. Со второй половины XV в. жанр путешествия «<...> приобретает определенно выраженный дневниковый характер. Подобные элементы постепенно закрепляются в постоянной жанровой структуре...»²⁹. Отметим, что именно в XV в. в древнерусской литературе появляется первый настоящий дневник – «Записка о смерти Пафнутия Боровского» инока Иннокентия. Описание заграничной части поездки (Германия, Италия) уже не привязано к православному календарю, и хронология событий не носит систематического характера. Указано, что «митрополит спустился с корабля» в Любеке 19 мая. А следующая дата – это начало заседаний Собора в Ферраре: «...первое заседание было 8 октября в городе Ферраре на Фряжской земле...», далее календарь официальных событий приведен с протокольной точностью:

Второе заседание собора было тринадцатого числа того же месяца, третье – шестнадцатого <...>. Пятнадцатое заседание собора состоялось десятого января в соборной церкви в честь святого Георгия.

Путь из Флоренции отмечен лишь несколькими датами: «<...> выехали из Флоренции на Русь 6 сентября», посещение Венеции («<...> господин приехал в тот город 15 сентября», «<...> поехал господин из Венеции 22 декабря на корабле») тоже не имеет дневниковой точности. И всего несколько дат проставлено на пути следования по южным землям. А самый последний этап путешествия – от Львова до Суздаля, представленный в виде перечисления пунктов следования посольства, напротив, насыщен датировками. Таким образом, время в хождении было как бы разорвано между территориями разных государств³⁰. Хронологические системы оказались зависимыми от событий, развернувшихся в том или ином географическом пространстве.

Мотив *трудного пути* – традиционен для жанра. В «Хождении на Флорентийский собор» он встретился однажды, тогда как паломнические путешествия насыщены рассказами об опасностях, ожидающих русских людей в чужих землях. О дороге от Берены до Флоренции путешественник пишет:

²⁹ Гуминский В.М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979. С. 15.

³⁰ О разорванности времени в произведениях древнерусской литературы см.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 265.

А кругом горы каменные, высокие, и путь через них *тесен и очень тяжек*, возы там не проходят, но на лошадях выюки возят.

Ср. в «Хождении Даниила»:

Путь тут (в горах каменных) *тяжек и очень страшен* <...>; *путь очень тяжек, страшен и безводен* <...>; на 4 дня пешего хода, путь от него *страшен и очень тяжел* <...>; путь *очень тяжел, тесен и непроходим* <...>.

В чужих землях путешественников в первую очередь привлекали предметы и явления, не виданные раньше, необыкновенные. Их описание составляет содержание паломнических сочинений. *Диво* – эстетическая категория литературы путешествий. Восприятие простодушного русского человека было открытым и непосредственным, поэтому через нескрываемое удивление он передавал свои впечатления, и восхищение было состоянием его души. Эмоции авторов «Хождения во Флоренцию» вызывали уникальные фонтаны в немецких городах, зверинец во Флоренции («видели 22 диких зверя»), часы на башне в Ферраре, из которых с боем «выходит из башни на крыльцо ангел», шелковичные черви, гроб святого Николая на четырех столбах и др. Обыденное, рядовое, как правило, не привлекало внимания путешественника XV в.

Вода и водные источники – неперенные объекты внимания путников. Обычно странниками отмечались два качества воды: *студеная и вкусная*. Такие определения возникли, конечно, от восприятия воды святых источников, о которых обычно шла речь в паломнических хождениях, у Даниила и его последователей много таких общих мест: «*вода студена и вкусна*», «*вода очень холодная и вкусная*», «и воды добрые в месте этом», «из этой пещеры вытекает *очень вкусная вода*», «*вода его очень вкусная и чистая*», «есть здесь пещера с *очень вкусной и холодной водой*». Их происхождение связано с сенсорным типом абстрагирования, построенным на ситуации, имевшей ритуальный характер³¹. В «Хождении на Флорентийский собор» водные источники отмечены только в Германии, они искусственные по своему происхождению, поэтому традиционные определения переходят уже в клише:

И увидели мы прекрасный город [Любек]: тут были и поля, и небольшие холмы, и сады красивые, и замечательные дома с позолоченными фронтонами <...>. А вода подается в него, течет по трубам по всем улицам и бьет из фонтанов – *студеная и вкусная*.

³¹ См.: Лопутько О.П. О природе устойчивых формул древнерусской письменности. С. 86.

Описывая фонтаны Люнебурга, автор отмечает большое искусство, с которым они воздвигнуты:

<...> колонны из меди, позолоченные <...> и около каждой из колонн стоят статуи людей, и из них вытекают воды вкусные и студеныя <...>.

Святой источник Италии описан в другом сочинении, которое было составлено одним из членов посольства, посетившего Рим (Авраамием?), видимо, в промежутке между Феррарой и Флоренцией, – «Заметка о Риме». Отмечая место казни апостола Павла, автор пишет:

<...> здесь три родника: когда отсеки голову, она трижды прынула, и в тех местах образовались три быстрых источника с *очень вкусной и холодной водой*. Мы осенили себя мечом, которым совершенно было усекновение, и воду ту святую пили³².

Способы передачи впечатления от увиденного были устойчивы в древнерусском травелогге. Общеупотребительна сложившаяся формула выражения восторга: «*нельзя описать словами*», «*ум человеческий не способен понять*» и т.д. В «Хождении на Флорентийский собор» таких оборотов меньше, чем в паломнических текстах, но они всегда уместны:

<...> искусности, с которой построена колокольня, *наш ум не может постичь*.

Следуя правилу «писать не хитро, но просто», авторы преимущественно использовали сравнения и уподобления, конкретный и предметный характер которых передавал непосредственные впечатления чужеземца. Так, русские книжники сравнивали заморские деревья с деревьями родной земли:

Тут [во Флоренции] мы видели деревья, кедры и кипарисы; кедр, как русская сосна, много походило, и кипарис корою как липа, а хвоею как ель, только хвоя у него кудрявая и мягкая, а шишки похожи на сосновые.

Ср. в «Хождении Даниила»:

Имя древу тому зигия, и есть, яко ольха, образом дерево то.

Восприятие изображений на иконах, фресках, в статуях в виде живых объектов было общим местом в паломнических хождениях. Этот прием из набора топике литературы путешествий стал самым частотным по употреблению в «Хождении на Флорентийский собор»:

³² Цит. по: *Библиотека* литературы Древней Руси. Т. 6: XIV - середина XV века. С. 488-489.

<...> как живая стоит Пречистая и держит на руках младенца Спаса;
 <...> есть перед иконой в храме [во Флоренции] 6 тысяч восковых изображений исцеленных людей <...> стоят они как живые, или кто стар, или юн, или женщина, или девица, или отрок, и какая одежда на нем была или каким недугом страдал, и как исцелен был, или какая рана у него, – так все и изображено;

<...> над передними дверями [церкви Св. Марка в Венеции] поставлены изнутри четыре коня из меди, позолоченные, выглядят они как живые, и там подвешены два больших убитых змея;

<...> выходит из башни ангел, видом как живой, и трубит в трубу.

Ср. в «Хождении Даниила»:

<...> и лежат тела многих других святых как живые;

<...> и многие другие отцы здесь лежат, тела их как живые;

в «Анонимном Хождении в Царьград»:

А сам лежит как живой, весь цел;

<...> и многие лежат будто живые;

<...> он на стене написан красками как живой;

Все слепые медные как живые стоят;

<...> стоят две жены как живые;

<...> стоят каменные статуи 2-х ангелов, как будто 2 мальчика живые;

в «Хождении Стефана Новгородца»:

Сидит Юстиниан Великий на коне, очень чудесный, как живой...»,
 «Христос очень гораздо изображен, как живой стоит человек не на иконе, но сам собою <...>;

в «Хождении Зосимы в Царьград»:

<...> против него стоит царь Константин как живой;

<...> она же лежит как живая <...> –

и т.д.

Предварительный анализ выявленной топики древнерусских хождений указывает в первую очередь на их функции в поддержании сюжетной схемы традиционного жанра. Сопоставление общих литературных формул паломнического и светского (посольского) хождений приводит к выводу о снижении их роли в организации повествования последних. Средневековая условно-нормативная и в то же время эстетическая связь между формой и содержанием в литературе XV в. ослабевает. Документальная природа записок путешественников способствует переходу этикетной формулы, отражавшей когда-то ритуальную ситуацию, в книжное клише.

О.А. Фарафонова

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

**ИТАЛИЯ В ДНЕВНИКАХ РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ
XVIII в. («ЖУРНАЛ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО ГЕРМАНИИ, ИТАЛИИ,
ФРАНЦИИ И АНГЛИИ В.Н. ЗИНОВЬЕВА)**

Для русского дворянина второй половины XVIII в. путешествие за границу, в Европу, имело особое культурное значение. Русский XVIII в. ищет свои истоки именно в Европе. Италия воспринимается как колыбель европейской цивилизации. В среде просвещенного дворянства возникает устойчивое мнение, что, не побывав в Италии, невозможно стать по-настоящему европейским человеком. К.Ю. Лаппо-Данилевский, анализируя «Итальянский дневник» Н.А.Львова, писал: «<...> во второй половине XVIII столетия культурные запросы русской знати возрастают настолько, что все большее число дворян стремится включить Италию в маршруты своих странствий. Европейская репутация этой страны как сокровищницы искусства играет для русских все большее значение – посещение Италии дорого и престижно, оно преследует образовательные или чисто эстетические цели»¹. Фраза из «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина «он едет в Италию рассматривать древности»² вполне отражает суть этих путешествий – приобщиться к истории, увидеть своими глазами вещественные доказательства тысячелетнего существования человечества.

Интересно, что уже примерно в середине XVIII в. в России среди образованного (просвещенного) дворянства вполне сформировалось представление о «прекрасной Италии». Италия идеализируется, практически мифологизируется, как некое совершенно прекрасное место. Свидетельства подобных представлений можно обнаружить в самых неожиданных текстах, не имеющих никакого отношения к жанру травелога. Так, например, в одной из статей А.П. Сумарокова, посвященной критическому анализу знаменитой оды Ломоносова «На день восшествия Елизаветы Петровны 1747 года», он пишет о стихе М.В. Ломоносова «И зрак приятнее рая»:

¹ Лаппо-Данилевский К.Ю. Об «Итальянском дневнике» Н.А. Львова // Львов Н.А. Итальянский дневник. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб.: Пушкинский Дом, 1998. С. 9.

² Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 111.

<...> зрак приятнее рая сказать не можно. О какой-нибудь земле можно сказать приятнее рая. На пример Италия приятнее рая <...>³.

Пример, приведенный в данном случае А.П. Сумароковым, представляется не случайным. Поиски земного рая у многих русских путешественников заканчивались именно в Италии, которую окружали некой мифологической аурой, в ней видели вторую родину – «родину души своей».

В статье речь пойдет об итальянской части Журнала путешествия по Европе Василия Николаевича Зиновьева, сенатора, тайного советника и камергера, масона, друга юности А.Н. Радищева и А.М. Кутузова. Н.М. Карамзин вводит Зиновьева под именем Господина З* в «Письмах русского путешественника»⁴. Первый издатель Журнала Зиновьева, Н.П. Барышников, называет его «замечательным представителем образованного русскаго общества второй половины Екатерининской эпохи», который «<...> входил в состав той фаланги передовых людей в России второй половины прошлаго столетия, о которой память сохранилась и до сего времени, как о людях, стоявших во главе мыслящего меньшинства того времени и заявивших о себе и в литературе, и на гражданском поприще»⁵.

Впервые Зиновьев побывал в Италии в 1774 г., когда был послан в качестве курьера с сообщением о заключении Кучук-Кайнарджийского мира (с турками). Второе путешествие по Европе, о котором и пойдет речь, было предпринято Зиновьевым в 1783 г., уже в значительно более зрелом возрасте и не по «казенной надобности». Это заграничное путешествие продолжалось почти шесть лет. Результатом его явились интересующие нас путевые записки.

В сентябре 1783 г. Зиновьев выехал из Петербурга через Нарву и Ригу в Германию, вновь посетил Лейпциг, где когда-то учился вместе с Радищевым; побывал в Берлине (где был представлен Фридриху Великому), в Потсдаме, Дрездене, Франкфурте и остановился в Брауншвейге. Здесь он провел около шести месяцев, близко сошелся с герцогом Брауншвейгским Фердинандом, который в то время был великим мастером всего европейского Востока. Именно герцог Фердинанд принял

³ Цит. по: *Гуковский Г.А.* Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 53.

⁴ «На одной станции за Дерптом надлежало мне ночевать: Г. З**, едущий из Италии, забрал всех лошадей. Я с полчаса говорил с ним и нашел в нем любезного человека» (*Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. С. 85).

⁵ Цит. по: *Зиновьев В.Н.* Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии / Предисл. Н.П. Барышникова, примеч. А.Б. Лобанова-Ростовского // Русская старина. 1878. Т. 23, № 10. С. 207-240.

Зиновьева в масоны и сообщил ему подробные сведения об ордене, а при отъезде снабдил его многими рекомендательными письмами к известнейшим масонам, жившим во Франции и Италии. К ним и отправился Зиновьев. Он объездил Италию, жил некоторое время в Генуе, Риме, Неаполе, Флоренции и Турине, а затем направился в Лион, где познакомился с кружком выдающихся масонов (Виллермоз, Ренан, Сен-Мартен и др). С Сен-Мартеном Зиновьев сошелся особенно близко и даже путешествие по Италии частично совершал в его компании⁶.

Не сбрасывая со счетов этот, безусловно, значимый контекст путешествия В.Н. Зиновьева по Европе, рассмотрим его путевые записки именно как дневник путешественника со всеми особенностями структуры и изложения материала, обусловленными самим жанром.

Журнал путешествия Зиновьева – часть той светской путевой литературы второй половины XVIII в., которая представляет нам новый тип русского просвещенного путешественника. Этот путевой дневник содержит смесь описаний увиденного и рассуждений на самые разные темы, сменяющие друг друга в соответствии со «случайной встречей» – основным повествовательным принципом травелога. Путешественник, составляя для себя некоторый план путешествия (куда поехать и что посмотреть), не может предполагать до конца, что или кого он встретит. Именно этим объясняется та хаотичность и субъективность изложения,

⁶ Сложилось так, что поездка Зиновьева в Европу 1783-1788 гг. была напрямую связана с его масонскими интересами. Журнал Зиновьева, так же как и путевые дневники А.Г. Бобринского, С.И. Плещеева и др., переполнен записями о посещении европейских масонских лож, встречах, беседах, совместных поездках с идеологами масонства Сен-Мартеном, Виллермозом, о принятии его в масонские братства. По мнению самого Зиновьева, в обществе масонов «<...> делаешься в состоянии разрешать все таинственное и необъяснимое, встречающееся на жизненном пути, и что вследствие чрезмерной безнравственности сделалось столь трудно разрешимым». Во время своего путешествия по Европе Зиновьев очень сближается с масонами. Но Г.В. Вернадский, например, называет Зиновьева «осторожным поклонником» учения Сен-Мартена⁶. Основной причиной, подтолкнувшей Зиновьева к отъезду за границу и к вступлению в ряды масонов, послужил внутренний кризис, который он переживает в связи с преждевременной смертью родной сестры Екатерины (1781) и кончиной ее мужа, князя Г.Г. Орлова (1783). Все это произвело сильное впечатление на Зиновьева, он стал искать утешения в вере и решил отправиться в чужие края, для того, как он писал, чтобы «<...> покинуть это место скорби и греха и сделаться христианином по сердцу, а не по имени только» (210).

«Место скорби и греха» – Россия. За границей, в Европе, он хочет найти успокоения и ответа на многие вопросы. Таким образом, это была не простая поездка, не перемещение в географическом пространстве, а, скорее, паломничество, конечная цель которого – обрести внутреннюю гармонию и «стать христианином по сердцу». В поисках истины Зиновьев, как и многие его современники, обратился на Запад». Об этом довольно подробно писал в свое время Ю.М. Лотман (*Лотман Ю.М. Карамзин*. СПб., 1997. С. 45-50).

о которой писал К.Ю. Лаппо-Данилевский, сравнивая журнал Зиновьева с заграничными письмами Фонвизина⁷.

Но вместе с тем журнал Зиновьева не просто «поденные записки» путешествия, как охарактеризовал его Н.П. Барышников⁸. Это чрезвычайно подробный дневник пребывания автора за границей. Дневник носит эпистолярный характер, по сути, это письма Зиновьева графу Семёну Романовичу Воронцову не только из Италии (итальянские письма являются частью журнала путешествия Зиновьева по Европе). Однако именно итальянскую часть своего путевого дневника Зиновьев предвзвращает своеобразным предисловием, словно отделяя описание своего пребывания в Италии от всего остального европейского путешествия. Обращаясь к Воронцову, он пишет:

Намерен я журнал довольно подробный своему отсутствию от тебя вести, а так как тебе досугу теперь довольно в Пизе, то, любезнейший мой, чтобы мне приятнее его было читать, я к тебе его адресовать буду, а ты на сии вздорныя письма сделай особливый ящик, чтобы я потом у тебя их отыскать и отобрать мог. Ты сему можешь удивиться, – «как можно этакое маранье собирать?» – ведь однакож не я первый буду, который свои вздоры за безпримерныя сочинения считает. Без шуток сказать, чтобы вдвойне не писать, поведу мой журнал, писав к тебе. Вот и предисловие (231).

Как видно из этого предисловия к итальянской части путевого журнала, Зиновьев, не собираясь его публиковать, намерен тем не менее к нему возвращаться и после путешествия, именно поэтому просил Воронцова «сделать особливый ящик» для этих писем.

К.Ю. Лаппо-Данилевский совершенно справедливо указывает, что «в случаях Д.И. Фонвизина и В.Н. Зиновьева мы имеем дело с <...> “отсроченной коммуникацией”», но потенциальная аудитория первого

⁷ К.Ю. Лаппо-Данилевский характеризует журнал Зиновьева как «сходный по форме с фонвизинским, но более субъективный и хаотичный» (*Лаппо-Данилевский К.Ю.* Указ. соч. С. 10-11). Заметим попутно, что если с предлагаемой оценкой хаотичности журнала Зиновьева можно вполне согласиться (он все-таки литературно не обрабатывался и для печати не предполагался), то вопрос о том, чьи письма (Зиновьева или Фонвизина) субъективнее, представляется спорным. Субъективность является неотъемлемой частью жанровой поэтики такого рода текстов, вне зависимости от того, предназначены они для печати или только для узкого круга лиц. Самим жанром определяется безусловное доминирование личного характера нарратива. Личность путешественника, его восприятие подчиняют себе все им увиденное. Путевой дневник не просто фиксирует факты окружающей действительности, но организует этот материал в соответствии с кругозором путешественника, который расставляет важные именно для него акценты, выделяя то, что значимо с его точки зрения.

⁸ [Барышников Н.П., предисловие] Зиновьев В.Н. Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии. С. 230.

была заведомо шире аудитории второго»⁹. Аудиторией Зиновьева, строго говоря, был один только адресат – Воронцов, который, судя по тексту журнала, был не просто стороной, принимающей информацию, – он активно участвовал в диалоге. Более того, прекрасно знающий Италию Воронцов, стал для Зиновьева своего рода заочным гидом и путешественником. Прибывая в новый город, Зиновьев, как правило, следует наставлениям своего друга и в первую очередь посещает именно те достопримечательности, которые указывает ему Воронцов. Так, например, из Рима Зиновьев пишет:

<...> по твоему приказанию, прежде всего, ездил ротонду смотреть и потом церковь св. Петра (231).

Немаловажен и тот факт, что начало итальянской части путевого дневника Зиновьева совпадает с трагическими событиями в семье Воронцова. Путешествуя по Европе и будучи в Вене, Зиновьев «получил весьма точные сведения о смерти Екатерины Алексеевны» (227), своей кузины и жены графа Воронцова. Это известие и послужило толчком к решению без промедления ехать в Италию, в Пизу, к Воронцову. Таким образом, фигура Воронцова становится неотъемлемой частью путевого дневника Зиновьева. С одной стороны, как уже было сказано, Воронцов помогает Зиновьеву ориентироваться в незнакомой для него стране. С другой – для самого автора журнала Воронцов является необходимым участником диалога, причем в этом диалоге нуждаются оба. Хотя Зиновьев и раньше постоянно писал своему другу и свойственнику, но именно в итальянской части путевого журнала он делает это не столько с целью сообщения информации об увиденном, сколько с намерением поддержать и отвлечь Воронцова, заочно вовлекая его в свое путешествие и заставляя тем самым невольно следить за своими перемещениями, переживаниями и впечатлениями. В таком контексте путевой дневник Зиновьева становится чем-то большим, чем просто «поденные записки» праздного путешественника.

Первый итальянский город на пути Зиновьева – Венеция. «Город престранный!» – характеризует ее путешественник (228). Почти одновременно с ним в Венеции побывал и Д.И. Фонвизин, который описывает Венецию так:

Город пречудный, построен на море. Вместо улиц каналы, вместо карет гондолы. Большую часть времени плаваем <...> вообрази себе людей, которые живут и движутся на одной воде, для которых вся красота природы

⁹ Лапто-Данилевский К.Ю. Указ. соч. С. 11.

совершенно погибла и которые, чтоб сделать два шага, должны их переплыть. Сверх же того, город сам собою безмерно печален. Здания старинные и черные; многие тысячи гондол выкрашены черным, ибо другая краска запрещена. Разъезжая по Венеции, представляешь погребение, тем наипаче, что сии гондолы на гроб походят и итальянцы ездят в них лежа¹⁰.

Для Зиновьева же странность Венеции заключается не столько в том, что это город на воде, а более всего в том, что это город масок:

Но что всего страннее, что маска без всякой опасности везде ходить может, и примера еще не случалось, чтобы маска какое-нибудь несчастье имела <...> Кой час маску надел, – то имя уничтожилось и кто бы ты ни был – то ты: *Signora Maschera* (228).

О значении маски в венецианской культуре сказано и написано чрезвычайно много¹¹. Нам в данном случае важно, что именно масочность, маскарадность Венеции остро ощутил впервые прибывший туда Зиновьев. Для него маска становится свидетельством того, то сама современная ему Венеция является одной большой театральной сценой, где нет границы между маской-сценой и реальностью. Именно здесь в городе-театре Венеции происходит непосредственное знакомство Зиновьева с итальянской комедией:

Третьего дня видел здесь оперу-буфф, а вечером – италянскую комедию. Первая чрезвычайно представлена, а вторая изрядно, но на италийский вкус. Актеры в самых чувствительных и нежных разговорах, говоря между собою, оборачиваются на партер, без нужды кричат, шутки себе большие позволяют (227).

¹⁰ Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 548-549.

¹¹ Например, в известной книге П.П. Муратова «Образы Италии» читаем: «XVIII век был веком маски. Но в Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из последних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства. С первого воскресенья в октябре и до Рождества, с 6 января и до первого дня поста, в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев было позволено носить маску. В эти дни открыты театры, это карнавал, и он длится таким образом полгода. И пока он длится, все ходят в масках, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, пишут, делают визиты. В маске можно все сказать и на все осмелиться; разрешенная Республикой маска находится под ее покровительством. Маскированным можно войти всюду: в салон, в канцелярию, в монастырь, на бал, во дворец, в Ридотто. Это легко читать, сидя в кресле, но надо только представить себе это как следует! Никаких преград, никаких званий. Нет больше ни патриция в длинной мантии, ни носильщика, который целует ее край, ни шпиона, ни монахини, ни сбира, ни благородной дамы, ни инквизитора, ни фигляра, ни бедняка, ни иностранца. Нет ничего, кроме одного титула и одного существа, *Sign Maschera*» (Муратов П.П. Образы Италии: В 3 т. Т. 1: Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. СПб., 2005. С. 48-50).

Театральность, ставшая частью быта, что влечет за собой известную публичность, когда не очень понятно, где игра, а где реальность, очень смутила Зиновьева в Венеции:

Одного бедного актера публично разругали, ибо ему на театре, в самом серьезном разговоре, директорша этой труппы, которая в этой комедии его жену представляла, сказала, что он из кабака не выходит, что великий смех в партере произвело и насчет бедного этого минуты с две смеялись (228).

К театральности в повседневной жизни, в отличие от театра как искусства, у Зиновьева отношение колеблется от недоумения до негодования.

Однако интересно, что для русских узнавание Италии зачастую начиналось именно с театра¹². Следует отметить, что в дневниках русских путешественников, посетивших Италию во второй половине XVIII в., обнаруживается интересная закономерность – первое, что делают русские дворяне, приехав в Италию, – идут в театр. Например, Д.И. Фонвизин, приехав во Флоренцию в сентябре 1784 г., первым делом посещает итальянскую комедию. Правда, впечатления от спектакля заслоняются для него несколько иными впечатлениями:

Театр адский. Он построен без полу на сыром месте. В две минуты комары меня растерзали, и я после первой сцены выбежал из него, как бешеный¹³.

Фонвизину есть с чем сравнивать. Судя по его описанию, это, конечно, не Оперный дом и не Эрмитажный театр Екатерины II.

Для Зиновьева, как и для большинства путешественников в то время по Италии русских дворян, посещение итальянских театров является обязательным компонентом программы эстетического самообразования. В одном из писем он, словно бы отчитываясь перед Воронцовым, спешит описать ему спектакли, которые посетил в Риме, а завершает это письмо фразой: «<...> сие описание, надеюсь, уверит тебя, что я не праздно время свое здесь провел» (233).

Важной, если не сказать ключевой, точкой путешествия Зиновьева по Италии становится Рим, «отечество искусства и древностей», как

¹² Эту возможность русские дворяне получили в эпоху Анны Иоанновны. Именно в период ее правления в Петербурге впервые знакомятся с итальянской комедией, оперой, балетом. В начале 1730-х гг. в российской столице работала труппа, числившаяся как «итальянская компания». Итальянская музыка стала обязательной на придворных банкетах и праздниках, для чего в 1735 г. была создана итальянская придворная оперная труппа. С этих пор Италия для русского дворянства стала ассоциироваться прежде всего с музыкой.

¹³ Фонвизин Д.И. Указ. соч. С. 520.

писал М.Н. Муравьев¹⁴. Рим – единственный город из обозначенных в журнале Зиновьева, к посещению которого он специально готовится и, более того, по отношению к которому Зиновьев испытывает чувство некоего предощущения:

Вечером, в семь часов, приехал за две почты от Рима, где я ночевал, чтобы въехать в Рим днем, куда в 9 часов поутру и прибыл. Немалое удовольствие было подъезжать к городу, но я еще не разобрал: точно ли сие – действие воспоминания тех славных людей, которые сию землю топтали, или подражательное чувство, которое от наслышки происходит? (231)

Желая отделить собственные чувства и впечатления от заочного опыта, накопленного веками¹⁵, Зиновьев анализирует собственные эмоции и причины, их вызвавшие, что представляется чрезвычайно показательным. Русский дворянин за границей перестает быть только экскурсантом, стремящимся запечатлеть увиденные диковинки, как это было в дневниках путешественников первой половины XVIII в. (Нарышкина, например). Русский путешествующий дворянин превращается в рефлексирующего вояжера, внимательно относящегося не только к окружающим его достопримечательностям, но и к собственным впечатлениям и ощущениям от увиденного в пути. В данном случае журнал путешествия Зиновьева отражает общую тенденцию конца столетия.

Кроме обязательного, как уже было сказано, посещения итальянских театров, в программу путешествия Зиновьева (и не только его) входит посещение соборов и храмов. В каждом городе, который отмечен в его журнале, Зиновьев большое внимание уделяет именно таким экскурсиям. Особое впечатление на него произвел собор Святого Петра в Риме:

По твоему приказанию <...> ездил <...> смотреть <...> церковь св. Петра, и при последней, особливо подходя к оной поближе, несказанныя чувства имел и когда можно их уподобить, то я бы сказал, что они таковыя, как когда мне случалось славнейшаго, почтенного человека увидеть, с которым знакомиться с некоторым смирением и удовольствием итти (231).

Как Рим является для посещающего его путешественника олицетворением многовековой истории, вечным городом, так собор Святого

¹⁴ *Муравьев М.Н.* Краткое сведение о жизни г<осподина> тайного советника Львова // Львов Н.А. Итальянский дневник. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб.: Пушкинский Дом, 1998. С. 361.

¹⁵ Обладателем такого рода заочного опыта является практически каждый человек, вне зависимости от того, где он родился, поскольку Рим – не только итальянский город. Это часть общечеловеческой культуры.

Петра становится для Зиновьева воплощенной в камне идеей незыблемости веры: «Ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и дам тебе ключи Царствия Небесного» (Мф., 16; 18–19). Для Зиновьева, переживающего в это время внутренний кризис, тема незыблемости веры становится особенно актуальной. Возможно, именно поэтому его так влечет в собор Святого Петра¹⁶. Зиновьев называет собор «славной церковью», величие которой не его перу описывать. Столь же мощное впечатление собор произвел и на Д.И. Фонвизина, который говорит о том, что

<...> церковь святого Петра может почесться чудом <...>. Я до сего часа был в ней уже раз тридцать: не могу зрением насытиться. Кажется, не побывав в ней, чего-то не хватает <...> Все так устроено пропорционально, что действие искусства выходит из вероятности¹⁷.

Интересно, что впечатление от собора Святого Петра, пожалуй, единственное общее место в журнале Зиновьева и итальянских письмах Фонвизина, бывших в Италии одновременно. Во всем остальном, как отмечает издатель Зиновьева Н.П. Барышников, «<...> точки зрения у них различны настолько, что то, что обращало внимание одного, оставалось незамеченным другим»¹⁸.

Можно было бы сказать, что для Зиновьева (как и для многих других путешественников) католические церкви, олицетворяя иную веру, становятся воплощением другой культуры. Но в случае с Зиновьевым дело обстоит несколько иначе. Храмовая архитектура Италии интересует его не сама по себе, а именно как часть религиозного культа. Вопрос религии и, шире, веры, как уже говорилось, для Зиновьева в период его путешествия по Европе – один из самых актуальных. Приведем пример его рассуждения о вере:

13-го поутру приехал я в Пизу, нашел Семена Романовича в жалчайшем положении и печали неутешительной о потере покойной сестры Екатерины Алексеевны. Здесь увидел я на опыте, как самый честнейший человек, каков мой друг, без настоящей веры недостаточен. Он как хорошо состроенный корабль, не имевший руля: благополучный ветер доводит его до настоящей гавани, бурей от оной отводит, а часто и разбивается. И так, любезный друг, не копи богатства для детей своих, не беспокойся украшать их ум познаниями, но прежде всего старайся дать им настоящее и твердое понятие о

¹⁶ На страницах журнала Зиновьева зафиксировано, что он посетил собор Святого Петра несколько раз.

¹⁷ Фонвизин Д.И. Указ. соч. С. 538.

¹⁸ [Барышников Н.П., предисловие] Зиновьев В.Н. Журнал путешествия В.Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии. С. 400.

вере: утвердив их в сем, уже тогда прочие выгоды им приобретать старайся. Без веры нет настоящего твердого благополучия на сем свете, а кто оную имеет – в добродетели всегда непоколебим. Никакое несчастье, никакая страшная угроза его в хороших правилах поколебать не может (228)¹⁹.

Из Рима Зиновьев направляется в Неаполь, поразивший его, прежде всего, пышностью и театральностью королевского двора. Сам город Зиновьев называет «капищем весельев» (236), которыми он пользуется с чрезвычайной охотой. Он подробно описывает обычаи, заведенные при дворе Фердинанда IV, сравнивая забавы последнего с Нероновыми «дурачествами»:

Нынче видел короля во всей своей славе, и он, кажется, целый день занят был, чтобы дурачества делать; На курс явился он маскированный, в коляске, и долгое побоище с другими в оной держал. Достойное упражнение короля! (234–235).

Бесконечные маскарады, постановочные «экзерциции», балеты, в которых танцуют офицеры личной гвардии короля и он сам, вызывают у Зиновьева чувства, сходные с недоумением и даже некоторым смущением, поскольку подобное поведение он считает неуместным для правителя. А вопрос о том, каким должен быть правитель, является чрезвычайно актуальным в контексте Просвещения конца XVIII в. Зиновьев сочувственно пишет о королеве, которая «<...> видно, постыдилася при всей публике дурачиться и для того маскировалася в положенном порядке» (235). В определенном смысле Неаполь для Зиновьева сходен с Венецией: он отмечает для себя такое же стремление «маскироваться» и играть несвойственные роли. Но если к Венеции Зиновьев не испытал особенно трепетных чувств, то Неаполь он искренне полюбил. Хотя, говоря «Неаполь», он имеет в виду не столько сам город, сколько все Неаполитанское королевство. «Народ неаполитанский мне показался гораздо лучше, нежели прочий италианский», – пишет Зиновьев (413). Когда приходит время отъезда, он констатирует, что «<...> с величайшим сожалением Неаполь оставил» (412). У Воронцова, который, как уже говорилось, выступает своего рода наставником Зиновьева в его путешествии, посещение Неаполя не вызывает восторга. На что Зиновьев пишет ему:

¹⁹ Отметим следующее небезынтересное сопражение: приведенное рассуждение Зиновьева выполнено вполне в духе его товарища по Лейпцигу – А.Н. Радищева: от конкретного частного повода через собственное эмоциональное переживание к анализу причин, это переживание, повлекшее к философским обобщениям и выводам. Именно по такой внутренней логике строится повествование в «Путешествии из Петербурга в Москву», которое еще не было издано и, следовательно, не могло быть прочитано Зиновьевым.

Я в Неаполе. Ты, я вижу, немилосердно меня за это ругаешь; но я все в том мнении, что я брани не достоин... (411); <...> когда бы не праздник св. Петра, может быть, я бы долее здесь пробыл, нежели ты мне мог это позволить. Хвалил очень Честерфильда, что он своему наследнику в Неаполь ехать запретил (412).

Судя по запискам Зиновьева, Воронцов явно не одобряет визита своего протеже в Неаполь, считая это пустой тратой времени в празднествах и «гульбищах», для самого же автора журнала королевство обеих Сицилий предстает совершенно особым пространством, в котором, как чувствует Зиновьев, происходит пересечение времен – прошлого и настоящего. Прошлое словно бы вторгается в настоящее, причем не только за счет многочисленных руин и других «древностей»:

<...> ходил смотреть здешний почти разваленный замок, которых в Неаполитанском королевстве великое множество, что доказательством служит, что феодальное правление здесь перевелось после всех, ибо почти не видно маленького местечка, которое бы без замка было, да и до сих пор большая часть дворян своих подданных судит и к смерти приговаривает, хотя последнее в исполнение, без соглашения королевских судов, исполнено быть не может. Как слаба была в прежнее время власть государей и какие должны быть беспорядки в правлении! (415)²⁰.

Прошлое вызывает у Зиновьева смешанные чувства. С одной стороны, посетив раскопки в Портичи, он сожалеет, что они ненадлежащим образом ведутся:

Ездил в Портичи. Сожаления достойно, что король не более денег употребляет, чтобы более в земле вещей искать (411).

С другой – Зиновьева возмущает чрезмерно пристальное внимание к прошлому в ущерб настоящему:

Если сказать тебе вообще мое мнение об оном, то мне сие не так чрезвычайно показалось, как многие о сем говорят, и я никак не был в том восхищении, в котором обыкновенно другие пребывают, посещая сии места. Может сему причиной то, что, первое, я уже не так подробно древнюю историю помню; второе, что мало древних авторов читал; третье, что воображение мое не довольно живо. Еще к сему присоединяется, что уж ничуть не слепой обожатель древности и желал бы, чтобы и другие почаще о великих людях своего времени помнили, которых деяния нам понятнее и мене сомнению подвержены, нежели древние (238).

²⁰ Ю.М. Лотман, анализируя Журнал Зиновьева в связи с «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина, писал: «Из политических вопросов Зиновьева более всего волновала необходимость твердых, непременных и ясных законов, т.е. конституционного порядка» (Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 50).

Именно в Неаполе Зиновьев как нигде ощущает близость первозданной природы:

Ездил на остров Нисапса морем. Я в восхищении был! Это путешествие я бы всякого человека заставил сделать, который имеет развращенный ум, отрицающий существо Бога: он бы здесь всему доказательство неоспоримое ощутил, – не так из того, что он бы видел, как более из тех чувств, которые видимым произведены (238).

Соприкосновение с морской стихией приводит Зиновьева в состояние экзальтированного восторга. Подобный душевный подъем он испытывает впервые после того, как пересек границу России. Далее он пишет:

Завтра еду на кратер. Когда меня Везувий убьет своими камнями <...> то по крайней мере я остров сей прекраснейший увижу. Здесь говорят: «Видевший Неаполь – может умереть»; если ж не видел – пусть отправится в него (238).

Не столько приобщение к древностям, сколько живое сиюминутное ощущение стихийности и величия окружающей его природы помогает Зиновьеву обрести чувство внутреннего умиротворения, к которому он так стремится все путешествие.

Из Неаполя Зиновьев снова направился в Рим, где, как он пишет Воронцову, «начал италианскому обучаться» (240). Интересно, что за изучение языка он взялся спустя четыре месяца своего пребывания в Италии. Ощувив, видимо, что без этого невозможно «вписаться» в чужую культуру, Зиновьев всячески стремится расширить свои знания об Италии. Для этого много читает книг по искусству, о чем регулярно сообщает Воронцову; посещает музеи. Он чувствует, что без этого до конца понять незнакомую для него культуру нельзя. Зиновьев чрезвычайно часто посещает различные церковные службы и церемонии. Особенно привлекают его собор Святого Петра и Сикстинская капелла:

После обеда был в капелле Сикстинской, где слышал ламантации и славный «Misereere»; первое посредственно, последнее мне показалось без-примерно, одним словом – небесной музыкой. Поутру был в капелле Sixtina, где, после обедни, пошел папа к гробнице Спасителя; после чего благословил город и свет (402); <...> в капелле Sixtina мне чтение разными голосами евангелия св. Матвея и соединение при этом хора очень понравилось (405); <...> был в последний раз в музее папы Сикста днем и еще раз восхищался сим собранием (414).

Отметим, что Зиновьев относится не к тем путешественникам, которые просто восхищаются увиденным, но к тем, чье сознание словно бы

вступает с иной культурой в некий внутренний диалог. Если для русских путешественников начала XVIII в. (например, Нарышкина, Демидова) культура и обычаи другой страны представлялись чем-то совершенно чуждым, то для дворян второй половины столетия Европа не является уже абсолютно чужеродным пространством. Собирающийся за границу русский дворянин уже, как правило, обладает достаточными сведениями и своего рода заочным опытом (то, что Зиновьев в своем журнале называет «наслышкой»). Такое путешествие, как пишет Ю.М. Лотман, приобретало «черты некоего приобщения»²¹. Зиновьев не является в данном случае исключением, он скорее соответствует типу карамзинского путешественника, с которым публика, правда, еще не знакома, но который столько же русский, сколько и европеец.

Однако судя по тому, как именно в журнале Зиновьева фиксируются и описываются церковные церемониалы, можно сделать вывод, что к этой части европейской культуры он приобщиться не стремится. Рим в этом смысле не оправдал его предожидания. И тем не менее именно стремлением понять, а отнюдь не праздным любопытством, на наш взгляд, объясняется такое пристальное внимание к различным церковным службам, которые он посещает. В его римских письмах Воронцову содержится наибольшее число описаний посещенных им церковных служб и ритуалов по сравнению с письмами из других городов. Особенно Зиновьева заинтересовали ритуальные служения самого папы и других церковных иерархов:

Вечером ездил в Trinito del Peigrini²², где кардиналы и прелаты пилигримам ноги моют, что не только не приятно, но, напротив, — очень гадко видеть; По окончании обедни пошел я — где папа двенадцати пилигримам ноги моет, церемония, которую он довольно проворно оканчивает (402).

Для Зиновьева, как для человека иной религиозной культуры, все это кажется, по меньшей мере, непонятным. Знаком того, что это для него не только непонятно, но еще и чуждо, становится особая, почти анекдотичная манера изложения увиденного. Продолжим прерванную цитату:

После сего этим же пилигримам обед был, за которым папа служил и с великою ловкостию кушанья подавал, которых часто переменять принужден был, ибо здесь всякий за пятерых ел. Невероятна теснота, которая здесь была! Я до сих пор не понимаю: как несчастий не было? Представь же себе, что через эту тесноту, где бы булавка до земли не дошла, — подносы, на которые для прожор блюда поставлены были, проносили! При этом случае не малая

²¹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 485.

²² Santa Trinita dei Pellegrini.

давка была, и я от ней локтями и от подносов поднятыми руками защищался, и так оные от себя перегнул, что на другую сторону жареная рыба, бывшая на тарелках, повалилась аббатам на головы (403).

Или вот еще пример:

Не видал я нынче музея; наложение шляпы кардиналу Дории тому причиной было. Церемония сия не так важная, чтобы памяти была достойна; но однако я должен приметить, что в промежуток сей церемонии читали в консистории процесс святых и между прочими хвалами, которыхья одному делали, находилась и та, что он никогда на женщин не глядел. По моему, этакый грех я бы никому не простил и счел бы нерадением не видать самое приятнейшее для нас творение Всевышнего (407).

Характеристика «престранный», которая возникает в самом начале итальянской части журнала путешествия Зиновьева, распространяется теперь не только на Венецию, но и на описываемые клерикальные порядки. При этом «престранный» здесь не только «непонятный», но – «пустой, бесполезный»:

Святейший тут молитву творил, – не знаю, о чем, но знаю, что очень долго и так, что, не взирая на мою страсть к церемониям, я смотреть терпение потерял! Дина папских молитв заставляет меня думать, что много в них пустого находится! (403).

Флоренция, куда, оставив Рим, отправился Зиновьев, вызвала в нем чувство неподдельного удивления и потрясения. Его первое письмо Воронцову из Флоренции начинается примечательной фразой: «Вместо Рима сей город видишь!» (416). Можно предположить, что подобное восклицание вызвано разительным контрастом двух городов. Рим, как мы уже видели, не вызывает в Зиновьеве особенно теплых чувств, они оказались, что называется, не созвучны друг другу. Иное дело Флоренция, находящаяся в зените расцвета своей культуры. Зиновьева пленяет в этом городе все, начиная с «цветущего» названия и живописных окрестностей, заканчивая многовековым интеллектуальным опытом. Если в письмах Воронцову из Неаполя Зиновьев особо выделяет душевность и доброту неаполитанцев, то главное, что он отмечает для себя во Флоренции, это просвещенность не только флорентийцев, но и всей Тосканы:

Тосканцы, как мне кажется, между италианцами, то же, что саксонцы между немцами: более просвещены и могут более славных людей показать, как например, Брунолеско, Буонаротти, Галилея и проч. Мне кажется, что и народ здесь более просвещения имеет, нежели в других частях Италии, лучше одевается, – особенно крестьянский народ. И дворянки здешние в одежде больше вкусу имеют... (416).

Последнее замечание Зиновьева по поводу одежды, сделанное будто вскользь, на самом деле чрезвычайно значимо: для него существует прямая зависимость между просвещенностью и внешностью человека. Человек, гармоничный внутренне, и внешне, по выражению Зиновьева, выглядит «приятно» (416).

Флоренция для Зиновьева становится городом интеллектуального наслаждения. Здесь он демонстрирует своего рода всеядность интересов: посещает галереи, музеи, музыкальные и поэтические представления импровизаторов, несколько раз ходит в физический и анатомический кабинет аббата Фонтана. Но главное, чем поражает его Флоренция, – это все-таки книги, обилие книг. Именно из Флоренции Зиновьев пишет Воронцову: «Сегодня целое утро и после обеда бегал по городу и книги покупал» (417).

В числе прочих сочинений в руки Зиновьева попадает книга поэта и историка Джакомо Карло Денина «Об итальянских революциях» – «Delle Rivoluzioni d'Italia», которой он зачитывается:

Нынче целый день пробыл дома, читая с великой жадностью «Domina della Rivoluzioni d'Italia» – совершенное сочинение, и я жалею, что мой скорый отсюда отъезд мешает докончить его здесь (417).

После бесед с Сен-Мартеном книга Денина производит на Зиновьева чрезвычайное впечатление. Читая ее, он делает вывод: «Многие мысли и прожекты, которые могли бы быть употреблены с удобством в нашем отечестве» (417). Для нас интересен и следующий факт: первое упоминание, что Зиновьев начал изучать итальянский язык, мы встречаем в письме к Воронцову от 24 февраля 1785 г., а процитированное выше письмо, в котором говорится о книге Карло Денина, датировано 2 сентября. Другими словами, прошло полгода, и Зиновьев уже достаточно свободно может читать по-итальянски и анализировать практически только что опубликованную работу Денина. Способность «включиться» в чужую культуру напрямую связана со знанием языка этой культуры. Зиновьеву, таким образом, потребовалось на это около года.

Чтение книг позволяет Зиновьеву если не стереть полностью, то сделать почти незаметной оппозицию «свое – чужое», «Россия – Запад», которая в записках других путешественников, например в итальянских письмах Фонвизина, прослеживается весьма отчетливо. Сравнивая журнал Зиновьева с письмами одновременно бывшего с ним в Италии Фонвизина (они даже несколько раз встречались, что зафиксировано в записках Зиновьева), следует обратить внимание, насколько различно их восприятие Италии. В письмах Фонвизина постоянно фиксируются про-

тиворечия, увиденные им в Италии: прекрасные произведения искусства, красота окружающей природы, с одной стороны, и нравы, развращение которых, как он пишет, «в Италии несравненно больше самой Франции»²³, – с другой. При таком видении в письмах Фонвизина возникает не целостный образ Италии, а словно бы распавшийся на две части – Италия прошлого и Италия настоящего. Возможно, такое контрастное видение обусловлено литературно-эстетическим взглядом сатирика. В отличие от него Зиновьев, не будучи литератором и не имея какого-либо эстетического кредо, не идеализирует ни прошлую, ни настоящую Италию. Его Италия тоже противоречива. Но эти противоречия не настолько контрастны, как у Фонвизина, это даже, скорее, не противоречия, а различия. Зиновьев видит словно бы несколько разных Италій, центрами которых являются для него Рим, Неаполь и Флоренция. Причем для Зиновьева это не столько географические названия, сколько воплощения разных ипостасей Италии. Рим – Италия официально-церковная, Флоренция – Италия просвещенная и, наконец, Неаполь – Италия добродушно-веселая. Такая разная Италия Зиновьева, в свою очередь, не противопоставляется им России, он склонен видеть, скорее, общие черты, чем различия. В этом смысле он очень близок, как уже говорилось, к карамзинской концепции русского европейца и ощущению России как неотъемлемой части Европы (напомним, что читать «Письма русского путешественника» Зиновьев еще не мог).

²³ Фонвизин Д.И. Указ. соч. С. 531.

А.С. Янушкевич

Томский государственный университет (Россия)

РЕЦЕПТИВНЫЕ МОДЕЛИ РИМСКОГО КАРНАВАЛА В РУССКОМ ТРАВЕЛОГЕ 1820–1840-х гг.

Нет необходимости сколько-нибудь подробно говорить о методологических основах проблемы карнавала, которая, по словам М.М. Бахтина, является «<...> одной из сложнейших и интереснейших проблем истории культуры»¹. Еще в конце XIX в. известный русский филолог и этнограф Всеволод Миллер в своем исследовании «Русская масленица и западноевропейский карнавал» (М., 1884) говорил о народной природе этого феномена, об особом строе людских отношений во время карнавала. Ю.В. Манн, уточняя позицию Бахтина, подчеркивая опасность тотальной абсолютизации карнавального начала у Гоголя, выявил особое значение философской интерпретации карнавала, связанной с выдвижением проблемы индивидуального, личного бытия в мире всеобщности². Карнавал и древние сатурналии, карнавал и ярмарка, карнавал и маскарад, карнавал и бал, карнавал и масленица – за всеми этими соотношениями, которые были неоднократно объектом исследовательской рефлексии (и здесь, кроме уже названных работ, следует отметить труды О.М. Фрейденберг, А.Я. Гуревича, В.А. Мильчиной, Т.И. Печерской и др.), открывается простор для разговора о рецептивных моделях карнавала в русской культуре, что позволяет: а) конкретизировать проблему в историко-литературном ракурсе; б) локализовать ее в пределах малого времени и в то же время увидеть ее развитие в большом времени культуры; в) рассмотреть ее в контексте многочисленных русских травелогов.

В этом смысле травелог как особая форма словесной культуры, фиксирующая реальные впечатления очевидца-путешественника, представляется метарецептивной моделью, репрезентативной по своей природе, ибо воссоздает явление с разных точек зрения и в хронологической протяженности. Письма, записки, дневники, публицистические тексты, очерки, экфразисные описания (и даже визуальные впечатления, зафиксированные в живописных полотнах), наконец, собственно путевые за-

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 206.

² Подробнее см.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 7-41.

метки – все это можно определить как некую семиосферу и концептосферу травелога, вбирающего как определенные топосы-тексты, так и рожденные в их недрах феномены культуры.

К последним и принадлежит римский карнавал, вошедший в русскую культуру 1820–1840-х гг. на правах мирозидательного концепта. Не имея возможности сколько-нибудь подробно представить весь разнообразный материал русской рецепции этого культурного феномена пушкинско-гоголевской эпохи, ограничусь его предварительным описанием, заведомо редуцированным в своих выводах.

I. Своеобразной точкой рецептивного отсчета русских путешественников можно прежде всего назвать очерк «Римский карнавал» Гете, позднее включенный в его «Итальянское путешествие», а в 1789 г. вышедший отдельным изданием с колорированными гравюрами друга Гете, художника Георга Мельхиора Краузе по рисункам Георга Шюца. Именно Гете впервые воссоздал хронику римского карнавала, но что важнее – он определил его мифологию как современных Сатурналий и особого типа народного праздника. Слова Гете «Римский карнавал – праздник, который, собственно, не дается народу, но который народ дает себе»³ вошли в сознание всех русских путешественников. Авторитет Гете для всех последующих воссоздателей римского карнавала стал непререкаемым. Так, автор травелога «Римский карнавал в 1830 г.» С.П. Шевырев, предваряя свое описание, замечает:

Не буду вам до малейшей подробности описывать этого праздника, столько известного из многих описаний и рассказанного так исправно сладострастным певцом Римских элегий...⁴

Показательно, что В.А. Жуковский в письме к Д.В. Дашкову в 1817 г., т.е. в эпоху расцвета «Арзамаса», говоря о замысле издания особого альманаха немецкой литературы в русских переводах, на первое место ставит «Römischer Carneval» Гете⁵.

Почти одновременно, в 1816 г., на страницах журнала «Вестник Европы», с которым в это время еще сотрудничал Жуковский, появляется извлечение из письма французского этнографа Обена Луи Миллена (1759–1818) под заглавием «О римском карнавале»⁶, которое сопровож-

³ Гете И.В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. М., 1980. С. 202.

⁴ Шевырев С.П. Римский карнавал в 1830 г. // Московский вестник. 1830. № 8. С. 362.

⁵ См.: Жуковский В.А. Сочинения. 7-е изд. СПб., 1878. Т. 6. С. 441.

⁶ Характерно, что и оно начинается следующим предисловием: «Бессмертный Гете так прекрасно описал сие народное гуляние, что я не могу ничего лучшего вам представить» (Вестник Европы. 1816. Ч. 85, № 4. С. 277).

дается репродукцией офорта итальянского художника Бартоломео Пинелли (1781–1836), мастера сцен из простонародной жизни.

В русском художественном сознании формируется некая семиосфера римского карнавала. Ее характерные концепты: «конфетти», «пульчинеллы», «Корсо», «конские ристания», «фестины», «мокколетти» – обретают в рисунках Пинелли визуальную наглядность.

II. Можно сказать, что именно с этого времени римский карнавал становится объектом русской рецепции, с завидной периодичностью формируя свои модели с 1819 по 1839 г. Двадцатилетие рецептивной истории этого культурного феномена во многом сфокусировано в гоголевской повести «Рим», начало замысла которой, вероятно, восходит именно к 1839 г.⁷

Не претендуя на какую-либо полноту воссоздания истории этой рецепции, ибо это требует дальнейших разысканий, определю круг выявленных текстов, о которых и пойдет далее речь: «Римский карнавал в 1819 году: Из письма одной дамы» (Библиотека для чтения. 1822. Кн. 3. С. 143–158); письмо К.Н. Батюшкова к А.Н. Оленину из Рима от февраля 1819 г.; письмо А.П. Брюллова к родителям из Рима от 2 марта 1824 г.; «Римский карнавал в 1830 г.: Письмо 4-е» С.П. Шевырева (Московский вестник. 1830. № 8. С. 361–381); письма Гоголя начала 1838 г. и, наконец, пик интереса – римский карнавал 1839 г., воссозданный в «Записках» художника Ф.И. Иордана, в дневниковых записях В.А. Жуковского, в письме великого князя Александра Николаевича к отцу, императору Николаю I, в письме умирающего в Риме соученика великого князя, героя гоголевской повести «Ночи на вилле» Иосифа Виельгорского, на картине А.П. Мясоедова и т.д.

Круг реципиентов и сам характер рецепции позволяет предпринять некоторые предварительные обобщения, связанные именно с миромоделирующим потенциалом римского карнавала в русском сознании.

Во-первых, во всех этих описаниях последовательно присутствует концепция народного праздника, своеобразного торжества демократии. Уже молодая дама из круга дворянской интеллигенции, близкой к Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств, называя римский карнавал «otto giorni di Paradiso» [восемь райских дней], достаточно чутко воссоздает его атмосферу:

Римский народ в свои otto giorni di Paradiso хочет наслаждаться без всякой помехи <...>; дни всеобщей свободы <...>; римский народ имеет в себе действительно много доброго и благородного и очень, очень жаль, что не

⁷ См. об этом мою статью «Н.В. Гоголь в Риме: по материалам дневника и рисунков В.А. Жуковского» в наст. изд.

случится чего-нибудь особенного, что бы могло развернуть его нравственные качества⁸.

Молодой Александр Брюллов, описывая дух всеобщего сумасшествия и дурачества, подчеркивает с присущим ему чутьем художника, что «<...> все, даже до последнего нищего, веселятся»⁹. С.П. Шевырев (еще своего «домосквитянинского» периода) последовательно фиксирует в римском карнавале «черты характера народного»:

<...> обычаю прежнему более верен простой народ; народ <...> верен своему веселому, свободному характеру и на Карнавале забывает свое горе <...>; медленно движется тесная толпа народа <...>; подвижные строи народа <...>;

А бешеный, запачканный воском, полусожженный народ торопится в Festino допивать последние часы <...>;

Нет, как мне кажется, ни одного народного торжества, которое содержало бы в себе такую жизнь, такие стихии драматические, как Римский карнавал <...>;

Нигде нет такой свободы, непринужденности, такого устранения всех церемонных приличий света, как на карнавале Римском <...>;

Карнавал весьма не нравится Римскому Правительству, которое всегда в раздоре с народом¹⁰.

Наконец, Гоголь, пережив и описав в письмах все впечатления своего первого римского карнавала 1838 г., четко формулирует свою программу в письме к М.П. Балабиной от апреля 1838 г.:

Знаете, что я вам скажу теперь о римском народе? Я теперь занят желанием узнать его во глубине, весь его характер, слежу его во всем, читаю все народные произведения, где только он отразился, и скажу, что, может быть, это первый народ в мире, который одарен до такой степени эстетическим чувством, невольным чувством понимать то, что понимается только пылкой природою, на которую холодный, расчетливый, меркантильный европейский ум не набросил своей узды (XI, 142).

Показательно, что почти во всех русских травелогах конкретный римский топос Piazza del Popolo получает расширительное символическое толкование просто народной площади, а римский карнавал становится, прежде всего, площадным народным праздником.

Безусловно, в эпоху формирования и самоопределения национальности и народности в русской культуре рецептивная модель римского

⁸ Библиотека для чтения. 1822. Кн. 3. С. 143, 155.

⁹ Архив Брюлловых, принадлежавший В.А. Брюллову. Сообщил Ив. Кубасов. СПб., 1900. С. 41.

¹⁰ Московский вестник. 1830. № 8. С. 362, 366, 371, 372, 373.

карнавала отчетливо выявляла свою демократическую и ментальную природу.

Андреас Шёнле в своем исследовании авторского самосознания русских литературных путешествий 1790–1840-х гг., говоря о «ритуализации травелога»¹¹, выделяет две разновидности этого процесса: ритуал социальной интеграции и ритуал духовного возвышения. Оставив в стороне первую разновидность, которая в контексте рецепции площадного характера римского карнавала соотносится с явлением демократизации, подчеркнем особое значение в восприятии римского карнавала его воздействия на духовную жизнь человека, на его мирозерцание. Уже образованная молодая дама, думается, не без влияния поэзии Жуковского, говоря о невыразимости передачи «всех разнообразных впечатлений»:

При том же и язык так беден, так сух для выражения всех чувств <...>. Надобно долго думать, чтобы найти средство хоть слабыми оттенками выразить то, чем поражена душа, что так живо представляется воображению¹²,

резюмирует: «Душа там как бы вновь перерождается»¹³.

Общая атмосфера праздника, восьми райских дней захватывает без остатка души русских путешественников. Говоря словами Жуковского, «душа распространяется»¹⁴. Ищущий «душевного спокойствия» (e l'alma tranquillità), уставший от всех карнавалных веселий, больной Батюшков называет римский карнавал «развалиной сатурналий» и говорит о том, что здесь «<...> все состарилось: и ум, и сердце, и душа человеческая»¹⁵; но даже и он признается А.Н. Оленину:

<...> один Рим может вылечить навеки от суетности самолюбия. Рим – книга: кто прочитает ее. <...> Можно угадать нечто: всего не прочитаешь¹⁶.

И это признание в самый разгар карнавала вырывается у хандрящего поэта не случайно: он ищет ключ к Риму и римскому карнавалу в недрах своей души.

Этот праздник души как воплощение и выражение всеобщего веселья, стихии сумасшествия, безрассудства, нарушения всех приличий

¹¹ Шёнле Андреас. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 96.

¹² Библиотека для чтения. 1822. Кн. 3. С. 144.

¹³ Там же. С. 145.

¹⁴ Жуковский В.А. Рафаэлева мадонна // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 309.

¹⁵ Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 532.

¹⁶ Там же. С. 529.

одновременно обнажает философию карнавального смеха. Ни один из русских путешественников не прошел мимо заключительного акта римского карнавала – мокколи. Еще Гете заметил:

Зажиганье, задувание и немилосердные крики: «*Sia ammazzato!*» – вносят жизнь, одушевление и единство в эту огромную толпу¹⁷.

Но русские реципиенты, словно вторя оценке гоголевского творчества: «Было смешно, смешно, да вдруг стало грустно...», увидели в мокколи символический подтекст угасания жизни, философию индивидуального, личного бытия в мире всеобщности. Финальная сцена «Сорочинской ярмарки» корреспондировала с этими настроениями на римском карнавале. И если Шевырев завершает свой рассказ назидательной цитатой: «*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*»¹⁸, то молодая дама склонна к живым печальным размышлениям:

Не напоминает ли нам празднество *Moscoli* о наших непрерывных заботах в жизни? С какими усилиями стараемся мы зажечь нашу свечку – обманом или силою, как бы то ни было – и какая же цель ее? – Быть погашенной¹⁹.

Гримасы смерти на празднике жизни, одиночество среди всеобщего веселья – вот характерные мотивы русской рецепции римского карнавала.

Русская прописка римского карнавала, может быть, особенно отчетливо проявилась в его масленичном подтексте. Хронологическое совпадение римского карнавала и русской масленицы рождало в сознании русских путешественников многочисленные ассоциативные картины мира. Наиболее отчетливо эту генетико-символическую связь зафиксировал Гоголь. В письме к сестрам от 28 апреля н.с. 1838 г. он, в частности, вспоминает о римском карнавале:

Я не знаю, писал ли я вам что-нибудь о карнавале, то, что называется у нас масленицею. <...> В последний вечер, который называется *Moscolotti*, гасят масленицу, т.е. везде, во всех окнах, показываются огни...²⁰.

И в заключение своей статьи я позволю себе в жанре «текста в тексте» рассказать о русской масленице на римском карнавале 1839 г.

¹⁷ Гете И.В. Указ. соч. Т. 9. С. 226.

¹⁸ *Московский вестник*. 1830. № 8. С. 371. [Перевод: Помни, человек, что ты прах и в прах возвратишься (*лат.*)].

¹⁹ *Библиотека для чтения*. 1822. Кн. 3. С. 158.

²⁰ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 138, 139.

Римский карнавал 1839 г. стал поистине знаковым в его 20-летней рецепции русским культурным сознанием. Такого количества известных русских особ на нем еще никогда не было. Кроме колонии русских художников, среди которых были Александр Иванов, Федор Иордан, Семен Живаго, Александр Никитин, Николай Пименов, Александр Логановский, Иосиф Габерцеттель и др., кроме постояльцев виллы Зинаиды Волконской, где в это время жил и Степан Шевырев, дипломатов отца и сына Виельгорских, М.Я. Нарышкиной, Гоголя, графини Фикельмон, историка и археолога А.Д. Черткова, сюда пожаловал великий князь Александр Николаевич со всей своей многочисленной свитой, в которой выделялся прежде всего В.А. Жуковский. Именно этот визит наследника русского престола и определил особую атмосферу римского карнавала.

По общему признанию, 20-летний русский великий князь пришелся по душе не только римскому обществу, но и римскому народу, непосредственному участнику карнавала. Сам папа римский Григорий XVI, по словам Ф. Иордана, назвал его «ангелом симпатии»²¹. Как вспоминал Иосиф Виельгорский,

В«еликий» к«нязь» оставил здесь самые приятные впечатления; народ от него без ума; его радушие, простота, непринужденность и веселость чрезвычайно понравились римлянам, он принимал большое участие в их веселиях, и от всей души. Когда он стоял на своем балконе и обсыпал проходящих конфетами²², один италианец подал ему на высокой палке связанную птичку; великий князь пустил ее на волю; вся толпа загремела рукоплесканиями: браво, виват, явился импровизатор и пропел в честь его стихи²³.

Последнее событие отмечено и в дневнике Жуковского (запись от 9 февраля): «Чижик, поданный великому князю, и аплодирование народа»²⁴.

²¹ *Записки* ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918. С. 201.

²² Ср. у Гоголя в письме А.С. Данилевскому от 5 февраля 1839 г.: «Наш его высокочество доволен чрезвычайно и, разъезжая в блузах вместе с свитою, бросает муку в народ корзинами и мешками и во что ни попало» (*Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 198).

²³ Письмо И. Виельгорского дяде, Матвею Юрьевичу Виельгорскому, от 2 марта 1839 г. цит. по: *Лямина Е.Ю., Самовер Н.В.* Бедный Жозеф: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. С. 411.

²⁴ *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 153.

Балкон в доме Валенти, на котором разместились великий князь и члены его свиты, стал центром карнавальных торжеств в Риме. Русские поистине оккупировали этот участок на Корсо и создали остров русской масленицы. Тройка запряженных в телегу лошадей, ряженные в русские одежды мужики, блины – все эти атрибуты русского праздника органично вписались в атмосферу римского карнавала. Рецептивная модель словно материализовалась. Наверное, никакое самое красочное описание не донесло бы до нас дух этих событий, если бы художник-дилетант, зять генерала Сольдейна, капитан А.П. Мясоедов (1793–1860), вероятно, по особому заданию великого князя, не запечатлел это событие на картине «Римский карнавал в тот год, когда в нем принял участие великий князь-наследник вместе со своею свитою», экспонировавшейся в залах Петербургской академии художеств с 1842 по 1845 г. В дневнике Жуковского есть характерная запись от 19 (31) января 1841 г.: «Явление Мясоедова с картиною»²⁵, свидетельствующая не только о знакомстве с нею поэта, но и о ее предназначенности для показа членам царской фамилии. В настоящее время картина находится в собрании Государственного Русского музея.

Написанная маслом картина (ее размер 96×74) воссоздает экспрессию карнавала. Художник-любитель почувствовал стихию площадного праздника. Многофигурность передает жизнь народной толпы. Обилие красного цвета фиксирует огненную страсть и неистовость жизненной энергии. Перспектива дали, контраст низа и верха – бурлящей народной жизни в нижнем поле холста и спокойных поз обитателей балкона – определяет полифонию звучания полотна. Корсо поистине превратилась в народную, карнавальную площадь. На первый план выдвигается уголок русской масленицы. Внизу – тройка лошадей, запряженных в телегу, мужики в русских рубахах и с бородами, вверху, на балконе, – великий князь со своей свитой.

Рита Джулиани, автор замечательной книги о Гоголе в Риме, не случайно украсила ее обложку репродукцией этой картины, тем самым подчеркнув русскую прописку римского карнавала и его органическую связь с гоголевским мироощущением. Комментарием к картине Мясоедова стало недавно опубликованное письмо великого князя от 30 января (11 февраля) 1839 г. к отцу, императору Николаю I, из Рима:

В обыкновенное время снова началось гулянье на Корсо, при самой благоприятной погоде, что всему придает еще особенный веселый вид. Многие из наших русских разъезжали в русских рубашках в большой телеге, распевали песни, и на наш балкон подняли в корзине горячие блины с весьма

²⁵ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 14. С. 237.

хорошенькими стихами Жуковского. На бумаге никак нельзя описать все, что происходит во время карнавала в Риме, все точно с ума сходят²⁶.

На основании указания комментаторов данного письма нам удалось отыскать стихотворение Жуковского, находящееся в Эрмитажной коллекции ГАРФ (Ф. 728. № 1818. Л. 7). В оригинале стихотворение написано по-французски; приводим его текст со стихотворным переводом, выполненным специально для этой публикации Н.В. Хомуком:

Le plus charmant des hommes, les plus joli
Si tu acceptes ces fleus j'en serai orgueilleux
Que tu feras de mon bouquet heureux
A tout le monde un objet d'enie,
Est ta bonté si grande, si rare qu'on doit
Dire etonné, ravi toujours qu'on te voit,
L'amour t'a donné tout ce que de beau, et d'aimable
A imaginé l'histoire, a inventé la fable.

Rome Mardi du Carnaval 12 février 1839.

Перевод:

Прекраснейший и лучший из людей,
Прими цветы, чтоб я был упоён;
Букет предстанет, благом наделён,
Предметом зависти Вселенной всей.
Твоя всех изумляет доброта –
Так велика и редкостна она;
Любовь дарит приятное тебе,
Что в силах вымыслу придумать иль судьбе.

Рим Понедельник карнавала 12 февраля 1839 г.

Вероятно, в этот же день (датировано новым стилем) Жуковский преподнес великому князю еще одно стихотворение на русском языке. Вот его текст:

Прими России верный сын,
От русских в Риме русский блин
И скушай на здоровье!
Счастливый путь тебе; – от нас одно условие:
Гуляй, любуйся всем и всюду веселись,
Но лишь опять не простудись.
И много лет тебе с царем и с царским домом!

²⁶ *Переписка* цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I. 1838-1839. М., 2008. С. 285-286.

И будь во всем удача вам!
 А царства Русского врагам
 Будь всё наперекор, будь каждый блин им комом!
 Рим. 30-го января 1839²⁷.

В подробной дневниковой записи, фиксирующей все события этого дня, Жуковский даже не упомянул о своих «хорошеньких стихах». Тем более он никогда не говорил о них и позже. Этот карнавальный мадригал, написанный на французском языке (что Жуковский делал только в молодости, в галиматийных опытах, совместно с А.А. Плещеевым в рамках домашней поэзии²⁸), вполне вписывается в общую атмосферу праздника, с присущим Жуковскому каламбурным обыгрыванием масленичной реалии: блины, поданные в корзине вместе со стихами, – это «блин комом»²⁹, блин с припеком.

Мясоедов запечатлел на своей картине автора этих стихов (на балконе, второй справа). Не исключено также, что на картине изображены и Гоголь (очевидное портретное сходство с писателем имеет последний пассажир телеги – ср., напр., известный портрет Гоголя работы Ф. Моллера или рисунок А. Иванова, относящиеся примерно к этому времени), и, возможно, Иванов, хотя в списке лиц, представленных на картине Мясоедова, их имена и не значатся³⁰.

²⁷ Русская старина. 1903. Т. 114. Апр. С. 27. Под заглавием «Неизданное стихотворение В.А. Жуковского цесаревичу Александру Николаевичу» и с примечанием автора публикации И.А. Бычкова: «Печатается по копии, находящейся в бумагах академика А.Ф. Бычкова и снятой им собственноручно в 1850-х годах».

²⁸ Об этом подробнее см.: *Вяткина И.А.* Диглоссия русских маргинальных жанров: Домашняя поэзия и эпистолярный В.А. Жуковского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007.

²⁹ Ср. экспромт Жуковского, созданный незадолго до этих событий при посещении озера Комо и обращенный к В.И. Фрейгангу, русскому дипломату, который сопровождал великого князя и его свиту во время путешествия и «угощал нас солнцем, горами и озером, как своим добром»:

О Фрейганг, комский господин,
 Цвети со всем своим ты домом;
 Ты нам испек прекрасный блин,
 Но чуть твой блин не вышел Комом.

(*Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 129).

³⁰ В Архиве Эрмитажа (Ф. 1. Оп. VIII «Б». № 21. Л. 5-5 об.) сохранился следующий список лиц, изображенных на этой картине:

Список лиц, изображенных на балконе:

1. Вел. кн. Александр Николаевич
2. В.А. Жуковский ДСС [действ. статский советник]

Дневниковые записи Жуковского, сделанные непосредственно в эти дни, воссоздают хронику всех «восьми райских дней». Поэт-романтик, не предназначая свои записи для печати, насыщает их брутальностью, связанной с духом народной площадной культуры, импровизационным духом *commedia dell'arte*. После описания начала карнавала, образа «раздвигающейся и сливающейся толпы», Жуковский дает емкую формулу происходящего: «Чудный ревучий день карнавала»³¹, а затем, подробно описывая «живые сцены» около S. Carlo, Palazzo Ruspoli, Piazza Colonna и Villa Sciarra, передавая характер фантастических масок, обращается к воссозданию площадного народного юмора, не лишённого физиологических подробностей:

-
3. Князь Д.В. Голицын, генерал от кавалерии
 4. А.А. Кавелин, генерал-адъютант
 5. Кн. А.И. Барятинский, гвардии-корнет
 6. И.М. Толстой, камергер
 7. Кн. В.А. Долгорукий, флигель-адъютант
 8. А.В. Паткуль, гвардии подпоручик
 9. С.А. Юрьевич, флигель-адъютант, полковник
 10. А.В. Адлерберг, гвардии-подпоручик
 11. Бар. В.К. Ливен, флигель-адъютант, полковник
 12. И.В. Енохин, лейб-хирург, статский советник
 13. П.И. Кривцов, секретарь при миссии в Риме, коллежский советник
 14. Гр. А.А. Толстой, при миссии во Франкфурте на М., коллежский регистратор (описка, вероятно, А.К. Толстой – прим. редактора)
 15. Кн. Б.Д. Голицын, дворянин

По описи на русской телеге в красных рубашках значатся 14 человек:

1. Гр. М.Ю. Виельгорский, гофмейстер
 2. Д.В. Васильчиков, обер-гофмейстер
 3. И.В. Васильчиков, ген.-майор
 4. Пашков, генерал-майор
 5. Полторацкий, калужский помещик
 6. Моллер, отставной гвардии штабс-капитан
 7. Анреп, отставной генерал-майор
 8. П.Н. Ершов, гвардии ротмистр
 9. Саблуков, генерал-майор
 10. А.П. Мясоедов, отставной капитан (художник картины)
 11. Гр. М.А. Толстой, статский советник
 12. Чертков, отставной полковник
 13. Базилевский, отставной генерал-майор
 14. Кидняков, отставной гвардии штабс-капитан.
- Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века: Каталог: К-Я. СПб., 2007. С. 92,*
94. *За сообщение этих сведений приношу глубокую благодарность Л.И. Вуич.*

Думается, последним изображен именно Н.В. Гоголь.

³¹ Там же. С. 152.

Сцена клистирной трубки и носа. Сцена урыльника и ложки. Концерт, производимый жопою³².

Можно только догадываться о том, какое наслаждение испытывали два друга-классика русской литературы, Жуковский и Гоголь, от этих живых сцен и картин. Одним словом, римский карнавал 1839 г. поистине превратился в апофеоз карнавальных истоков русского национального сознания, связанных с образом масленицы. В этом смысле масленичный подтекст «Мертвых душ» Гоголя, по точному наблюдению Е.А. Смирновой, соотносится с «карнавальной традицией в культуре нового времени»³³. Думается, повесть Гоголя «Рим» стала своеобразным эпилогом эволюции рецептивных моделей римского карнавала в русской культуре 1820–1840-х гг., а русско-итальянский травелог – важнейшим репрезентантом этого процесса. В конце обозначенного нами периода можно уже говорить о существенной трансформации этой разновидности литературы путешествий, о синтетической природе травелога.

В заключение позволю себе два постскриптума.

P.S. I. Говоря о русской рецепции венецианского карнавала, Н.Е. Меднис показывает прежде всего его связь с эстетикой и мифологией Серебряного века как апофеоз театральности. «Соединение образов карнавала и театра очень характерно для венецианского текста», – справедливо замечает исследователь³⁴. Думается, римский карнавал с его отчетливым масленичным подтекстом был открыт культурой золотого века как выражение и отражение идей народности и национального характера, эстетики площадного смеха, близкой духу русской ярмарки.

P.S. II. Римский карнавал постоянно соотносится с эстетикой Сатурналий. И в этом смысле работа Пушкина над «Повестью из римской жизни», рассказывающей о судьбе автора «Сатирикона» Петрония и воссоздающей философию самостояния, не является ли еще одной рецептивной моделью римского карнавала?

Но это уже материал для следующих статей и последующих размышлений...

³² В дореволюционном издании дневников Жуковского под ред. И.А. Бычкова здесь был пропуск, лишивший сцену свойственного ей брутального колорита (см.: *Дневники В.А. Жуковского*. С примеч. И.А. Бычкова. СПб., 1903. С. 465. В публикации опущены и другие реалии: «клистирной», «урыльника»). При издании дневников мы позволили себе заполнить эти пропуски (см.: *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 14. С. 153).

³³ *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 42.

³⁴ *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 243.

О.Б. Лебедева

Томский государственный университет (Россия)

**ГОМЕРОВСКАЯ КАРТИНА МИРА
КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЙ КОНЦЕПТ
НЕАПОЛИТАНСКОГО ТРАВЕЛОГА РУССКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ: В.Д. ЯКОВЛЕВ И ЕГО ПИСЬМА ОБ ИТАЛИИ**

Русская неаполитана первой половины XIX в. демонстрирует одну любопытную сюжетно-типологическую особенность: тенденцию именования «Неаполем», по сути дела, всего Тирренского побережья Италии от Байского залива и Мизенского мыса (крайняя северная оконечность туристических маршрутов) до Пестума (крайний южный пункт, притягивающий паломников по Неаполитанскому региону). С эстетической же точки зрения общая картина географического и культурного пространства, описываемого в русских травелогах 1805–1855 гг. под названием «Неаполь», моделируется по кумулятивному принципу нанизывания на этот общий топонимический стержень отдельных изолированных локальных дескрипций, совершенно независимо от местоположения их оригиналов в пределах городской черты Неаполя или же за ними. Описания культурных памятников (древности Поццуоли и Байского побережья, гробница Вергилия, Геркуланум и Помпея, развалины виллы Иовис, Пестум), музеев и соборов (Бурбонский музей, Капо ди Монте, монастырь Сан Мартино, Дуомо) и природных феноменов региона (Сольфатара, Кампи Флегреи, Везувий, Лазурный грот, соррентийское и амальфитанское побережья, острова Капри, Иския и Прочида), выделенные в самостоятельные композиционные элементы общего текста, не связаны между собой ничем, кроме маршрута путешественника: каждое из них имеет только одно прямое отношение – к генерализующему топониму.

В записках русских путешественников первой половины XIX в. эти привлекательные объекты, погруженные в неопределенно-недифференцированную стихию некоей объединяющей первосубстанции, суммарно обозначаемой «Неаполь», отстоят друг от друга на типично архаический манер: их связывает не столько имеющее свою внутреннюю иерархию ограниченное пространство, сколько время, потребное на преодоление этого пространства посредством *congioco*. При этом о самом городе, имя

которого является отправной точкой пространственного перемещения, в путевых записках практически нет ни слова: исключением становится повторяющийся из текста в текст образ некоего антропологического моря, вечно волнующегося на Виа Толедо, на городских рынках или на эспланадах Вилла Реале и Ривьера ди Кьяйя. В этом смысле образ Неаполя в русском травелоге первой половины XIX в. противоречит самому исконному денотату слова «город» (огороженное, замкнутое пространство, отделенное от всего остального мира своими границами) той концептуальной экспансивностью, с которой городской локус вовлекает в себя не принадлежащие к нему в строгом смысле объекты и выплескивается далеко за свои пространственные границы. По этому своему признаку – разомкнутости вовне – безграничный неаполитанский городской топос, каким его описывает ранний русский травелог, может быть уподоблен мировому, космическому пространству.

Очевидно, что эта особенность неаполитанского текста русской словесности складывалась в результате взаимодействия ряда объективных факторов, среди которых мы выделили бы два: очевидный реальный, историко-географический, и подспудный эстетический, историко-литературный: неаполитанский локальный текст русской литературы путешествий создается с полусознательной опорой его авторов на определенную миромоделирующую традицию, восходящую к самым ранним архаическим моделям эпоса странствий, сюжеты которого – и гомеровский, и вергилианский – изначально развернуты отчасти именно в пределах Тирренского побережья Италии. Это обстоятельство удваивает интенсивность влияния мифопоэтики на литературные принципы миромоделирования, поскольку поэтика литературного прототекста и законы литературного протожанра, накладываясь на первичный мифообраз, обнаруживают свойство диктовать точку зрения на реальность и тем самым неприметно моделировать эстетическую структуру документального образа, для которого миф является только сюжетом или источником ассоциаций.

Далеко не случайно также и то, что эта древняя традиция, имплицитно присутствующая в поэтике русско-неаполитанского травелога изначально, к концу 1840-х – середине 1850-х гг. начинает проявляться в нем не только на уровне отдельных сюжетно-тематических элементов, но и на уровне миромоделирующего принципа: в 1848–1849 гг. одним из главных событий литературной жизни России стало появление выполненного В.А. Жуковским перевода гомеровской «Одиссеи», вызвавшего немедленное, оживленное и длительное обсуждение не только гомеровского вопроса, но и проблемы путей развития, эстетики и своеобразия природы русского повествовательного эпоса, к формированию

жанровой модели которого русский травелог в лице Карамзина и Радищева имеет самое непосредственное отношение.

В русле обратного процесса, т.е. впитывания документально-просветительским жанром, каким травелог сделался к середине XIX в., литературных миростроительных моделей, одной из ключевых фигур русской неаполитаны XIX в. является незаслуженно забытый ныне писатель Владимир Дмитриевич Яковлев (1817–1884), по образованию художник, по профессии – педагог, преподаватель словесности и литератор. Его книга «Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. 1847»¹ представляет собой один из самых ярких образцов русской документально-художественной литературы путешествий середины XIX в., далеко превосходя своим эстетическим достоинством наиболее известные крупные травелоги середины века – «Год в чужих краях» М.П. Погодина и «Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии» Н.И. Греча. И, конечно, не случайно именно в ней подспудные миромоделирующие принципы неаполитанского текста русской словесности обнаруживают себя со всей наглядностью.

Неаполитанские сюжеты занимают в книге Яковлева две трети ее объема; собственно говоря, венецианская часть – это только расширенное введение, римские очерки в книгу не вошли (они были опубликованы отдельно, в журналах 1850-х гг.²), а заключительные главы, посвященные Ливорно, Пизе, Генуе, Сардинии и Милану, значительно уступают неаполитанским в чисто эстетическом плане – как представляется, именно потому, что в них нет того единого эстетического субстрата, который сообщает центральной части книги ее внутреннее единство и художественное достоинство.

Композиционную структуру неаполитанского раздела можно определить понятиями «космологическая» или «планетарная»: в ней очевиден словесно-образный пространственно-топографический центр – и это есть топоним «Неаполь» как таковой: в качестве плотной концентрированной массы потенциальных смыслов, которые в нем свернуты в сочетание звуков, он занимает позицию атомного ядра или космического светила, вокруг которого, каждый на своей орбите, располагаются

¹ Яковлев В.Д. Италия: Письма из Венеции, Рима и Неаполя. 1847. СПб., 1855. Поездка в 1847 г. в Италию дала Яковлеву богатый материал для лучших его произведений – «Писем из Италии». Узнав о весьма тяжелом положении Яковлева, император Александр II, бывший тогда еще наследником, пожаловал ему 5000 руб. серебром на поездку для лечения за границу и на издание его писем об Италии.

² См.: «Рим» (Сын Отечества. 1857. Кн. 2-4), «Вечный город» (Библиотека для чтения. 1858. Кн. 4), «Римские очерки» («Светоч». 1860. Кн. 1), «Римские поля» (Современник. 1860. Кн. 2).

разноудаленные от него планеты-спутники – это главы «Геркулан», «Ночь на Везувии», «Остров Капри», «Лазурный грот», «Салерно», «Развалины Пестума», «Сорренто и Каstellамаре», «Амальфи», «Морские прогулки», в своей совокупности и формирующие блок «писем из Неаполя», – заметим, кстати, что главы «Неаполь» в книге Яковлева нет. И при всей типичности объектов интереса к Неаполитанскому региону в их описании Яковлев очень оригинален: его волнуют не столько произведения искусства, красоты природы или культурные памятники сами по себе, сколько возможность постигнуть через них связь времен, увидеть прошлое в настоящем, свидетельство непрерывности и преемственности жизни с древнейших времен до настоящей минуты, спроецированной в будущее. Уже одно это делает неаполитанскую часть его книги потенциальным эпосом: именно структура художественного времени, способного сопрягать в единой минуте повествования прошлое, настоящее и будущее, отличает самые ранние жанровые модели русского романа.

Книга Яковлева – это своего рода культурный палимпсест, наиболее очевидный поверхностный слой которого составляют литературные реминисценции, обличающие в авторе носителя литературоцентричного эстетического сознания, типичного для первой половины XIX в.: способность воспринимать реальность сквозь призму художественного образа, естественно, усиливает чисто эстетический потенциал текста, поскольку документальное повествование сопрягается с поэтической (мифопоэтической) картиной мира многочисленными ассоциативными связями.

Функциональное назначение литературных реминисценций очевидно: это эстетизация картины мира, поэтизация документального образа реальности через ассоциативные отсылки к широко известным текстам, своего рода обратный перевод документальной дескрипции на язык изящной словесности. Зрелище облаков на вершине Везувия вызывает к жизни лермонтовский образ: «Румяное облачко, ночевавшее на соседней горе, подплывало к вершине Везувия <...>. Потом я видел, как обманчивая кокетка, улетая, таяла в воздухе <...>»³, кратер Везувия манит предаться рискованному наслаждению пушкинского «Пира во время чумы»: «Я покушался взобраться на самый конус, до края широкой бездны» (78), Лазурный грот, «как будто освещенный голубым пламенем пунша» (111), навевает образ пушкинской вакхической лирики, зреющие грозди винограда пока «нельзя назвать ни янтарными, ни яхонтовыми» (156) в духе меридиональной лирики Пушкина, вечерняя

³ Яковлев В.Д. Италия: Письма из Венеции, Рима и Неаполя. 1847. С. 80. Далее текст книги цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

прогулка по эспланаде Салернитанского залива – «оживленный раут при блеске звезд и фонарей» (125) – уподоблена театральному разъезду «Путешествия Онегина» (заметим, что эта реминисценция удваивает и «итальянскость»), и лиризм, и эстетическую интенцию бытописательной сценки южного уличного пира, напоминая читателю о духовном пиршестве: «упоительном Россини» и «сынах Авзонии счастливой»), ароматы и тишина южного вечера воскрешают комбинированные пушкинско-лермонтовские мотивы: «Ночь пахла лавром и померанцем» (223), «Не пылит дорога, в роще ни листок не шелохнет» (209), а в них, в свою очередь, просвечивает универсальный гетеанский субстрат русского словесного образа Южной Италии, который находит себе и прямое воплощение в открытой цитате из «Миньон»: «<...> благословенный край – “<...> где алый апельсин // И золотой лимон цветут среди долин”» (174).

Отметим еще одну нетипичную особенность яковлевского неаполитанского травелога для эпохи 1840–1850-х гг.: при всей очевидности призмы литературной образности, сквозь которую Яковлев воспринимает окружающую реальность, и его эстетическое сознание, и восприятие совершенно свободны от того ярко выраженного дисгармоничного раскола между литературным образом и его реальным оригиналом, который или заставлял его современников и коллег-дескрипторов чертыхаться при виде реальных неопрятных развалин и лохмотьев на том месте, где их воображению рисовался навеянный текстом идеальный эстетизированный образ, или погружал их в эсхатологическую скорбь по поводу смерти поэзии, которую они перестали видеть в жизни, поскольку еще не успели разобраться в том, что источником поэзии в жизни является не жизнь, а душа.

Тем более что в литературных реминисценциях книги Яковлева исподволь обрисовывается универсальная сфера притяжения, которая несомненным эстетическим достоинством и культурным универсализмом своей семантики блокирует психологические комплексы человека Нового времени, очутившегося у самых истоков своей культурной парадигмы и переводящего концепт связи времен с языка умопостигаемой идеи на язык непосредственного переживания, дарующего ему чувство личной сопричастности к античной культуре и тем самым – к вечности. Это ощущение находит себе первоначальное воплощение в реминисценции пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», в которой неаполитанские реалии объединены пушкинской лирической интонацией и синтаксической конструкцией, а место временного мортального образа – «грядущей смерти годовщины» – занимает визуально-пространственный:

<...> плыву ли я в алой барке по заливу, или брожу по мертвым улицам Помпеи, люблю ли тарантеллой на террасе дома, или отдыхаю под пальмой на Капо ди Монте – глаза мои не расстаются с Везувием (64–65).

Пушкинский мотив вечной красоты природы как бы разливается по тексту травелога невероятной продуктивностью эпитета «вечный» в пейзажных зарисовках Яковлева: Везувий – это «вечно дымящийся исполин» (64), «вечно грозящий вулкан» (159) «со своим спокойным, но вечным дымом» (192) и «вечно открытою чудовищною пастью» (76). «Море <...> во всем вечном своем величии» (202) «вечно полно жизни: волны дышат и мерно взбегают на берег с шумом и пеной» (161), удаляясь с «вечным шумом о балюстрады этого миниатюрного элизиума» (66). Небо «вечно голубое» и «вечно ясное» (179, 182), виллы, лавры, масличные деревья и аллеи Кьяйи «вечно зеленеют» (158, 156, 210, 233), в Каstellамаре царствует «вечная весна» (164)⁴, природа «вечно молода» и «вечно прекрасна» (165, 201), маленькие городки на побережье Неаполитанского залива кажутся «убежищем вечного мира и благополучия» (173–174), на современных дорогах «царствуют мир и пыль золотого века» (133), а вся «вечно прекрасная Италия» (81) являет собою «картину вечно свежую, вечно новую и привлекательную» (159), поскольку вся она – «вечно зеленый сад, благоухающий тысячами лимонных и померанцевых деревьев» (173) и «вечно обладает сокровищем, которое прекраснее и нетленнее всевозможных памятников, – дивно-поэтической природой» (219).

Однако ахронность вечной жизни неаполитанского топоса в путевых записках Яковлева («здесь только узнаешь всю бесполезность часов, чисел, газет» – 108; «в этом лучезарном, вечно смеющемся Неаполе смерть кажется мифом» – 82; «здешний воздух наделяет бессмертием» – 94) – это не только психологический, но и эстетический, миромоделирующий аспект его дескриптивной реконструкции образов Неаполя. Вечная природа настраивает слившегося с ней путешественника на мировосприятие *sub specie aeternitatis*, и в зону действия этой позиции попадает то, что по определению преходяще и смертно, – люди, которые обнаруживают свою способность не меняться веками и тысячелетиями: «Веселые горожане <...> сплетают виноградные лозы с ветвями шелковичных деревьев» (75) совершенно так же, как они это делали во времена Горация, создающего свой знаменитый Эпод II

⁴ Реминисценция из второй книги «Георгик» Вергилия: «Nec ver assiduum atque alienis mensibus aetas» [Здесь: вечная весна и не в свои месяцы лето].

«Beatus ille...»⁵, обитатели Неаполитанского побережья демонстрируют «чистейшие греческие профили», «лица, которые целовал Феб», «античную гордость и античный вкус» (106), «формы, которыми не пренебрег бы античный ваятель» (176), «античную грацию» (205) и «непринужденность поз, поразительно сходных с теми, какие видите на античных барельефах» (229) – или, для разнообразия по ироническому контрасту, происхождение «по прямой линии от Гарпий» (130).

Так выявляется объединяющее начало литературных реминисценций – культурный миробран античности, накладывающий свой отпечаток на все мысли, эмоции, образы травелога – и первым под это магическое воздействие подпадает сам его автор, чувствующий себя в Неаполе древним певцом Арионом – при этом совершенно неважно, которым именно, мифологическим греческим или литературным русским, поскольку пушкинская реминисценция, как форма выражения непосредственного лирического чувства, родившегося в исторически маркированном топосе, органично сливает русскую литературу, древнегреческую мифологию и древнеримскую историю в единую культурную парадигму:

<...> на развалинах Тивериевых бань, омываемых морем, мы остановились сушиться. На теплые античные камни я разложил мои влажные одежды (101).

Две эти идеи – ахронности-античности (бессмертия-вечности), выявляющие в субстрате картины современного мира его древнюю мифопоэтическую сущность, сосредоточивают ассоциативный план повествования травелога в тех областях древней картины мира, которые по определению характеризовались неизменностью в силу отсутствия в них или течения времени, или изменений, несомых им, и, следовательно, отсутствия смерти. Для древних греков ее не было в двух топосах – в обители бессмертных богов, на Олимпе, и в царстве мертвых, которое дифференцировалось на Аид и Элизиум уже в римские времена.

Помимо того, что Яковлев, как и все его предшественники и наследники, не избегает соблазна поиграть фактом тесного пространственного соседства ада и рая на Байском побережье, его путевые записки отличаются от всех других дескрипций экспансивностью, с которой эти

⁵ Знаменитый эпод II («Beatus ille...»), неоднократно переводился на русский язык в течение XVIII – первой трети XIX в., и не только поэтами. В путевых записках Ф.П. Лубяновского, например, полностью процитирован текст II эпода Горация в подстрочном переводе автора травелога («Или с виноградной лозой // Вяз и тополь соединяет»: *Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах*. СПб., 1805. Ч. 2. С. 113).

ахронные модели распространяются и на людей, и на деяния рук человеческих, и на природные феномены: соррентинский рыбак – это Феб-Аполлон, «с олимпийским спокойствием» расхаживающий в его «костюме» (т.е. совсем без всякого костюма) в обществе дам-туристок (186), королевский дворец в Портичи уподоблен «миниатюрному элизиуму» (66), воды у Лазурного грота «черны, как волны Коцита, скалы грозны и мрачны, как скалы Тартара» (99), лава, текущая из кратера Везувия, вызывает представление об адской реке Флегетон: «<...> два широкие потока, яркие, как расплавленное золото <...>; почва раскалялась добела и, расплавленная, струями подвигалась к краю площадки <...>» (77). Однако доминантными в этой общей картине все же являются олимпийские мотивы, не только достраивающие образ Неаполя до полной мифопоэтической картины греческого обитаемого мира функциональным уподоблением вершины Везувия Олимпу, где каждый смертный может почувствовать себя богом, но и несущие в себе ту же самую имплицитную идею вечности, причем в ее божественном, бессмертном, а не в человеческом, посмертном варианте:

<...> колоссальный фейерверк Везувия, эти вихри подземных огней, вырывающиеся из пропасти с громом и землетрясением, поражают своим страшным величием не одни глаза; нет, эта картина потрясает восторгом и ужасом самую твердую душу: наслаждение чисто-юпитеровское (78);

Здесь, под этим олимпийским небом, нельзя не сделаться по крайней мере таким же страстным поклонником природы, как Virgilius (82);

Природа здесь единственная преемница кесаря [Тиберия]. Под ее олимпийской улыбкой как-то совестно предаваться археологическим воспоминаниям (85);

Роскошные виллы кесарей на берегах байского залива были в соседстве с Ахероном и Елисейскими полями. Это знаменитое побережье, воспетое почти всеми поэтами Августова века, не сохранило и следов своей красоты <...>. Волканическая природа, беспощаднее, чем время и люди, превратила этот элизиум в пустыню <...>. Но живым комментарием Virgilius останется весь берег от Помпеи до Сорренто, где земля, море и небо поныне сохранили красоту мифологическую (88);

<...> vino tiberiano – этот кислый классический нектар (91);

Раскаты грома над кряжами Апеннин доселе грозны, как перуны Юпитера (96).

Sub specie aeternitatis Неаполь, исторические корни которого теются в мифопоэтических глубинах гомеровского эпоса, а вместе с ним и весь Неаполитанский регион – это крайняя северная оконечность Великой Греции, поэтому неудивительно, что в неисчислимой совокупности античных реминисценций, которыми изобилует текст Яковлева, не упускающего ни одной возможности уподобить бытовую совре-

менность мифопоэтическим античным мотивам⁶, явно преобладает греческий субстрат:

<...> на этот благословенный берег занесена была греческая цивилизация Пелопоннесскими и малоазийскими колонистами <...> от Великой Греции осталась только роскошная щедрая земля, с живописнейшими скалами, вечно ясное небо, да поэтическое море (182).

Неизменная культурная память о греческом генезисе цивилизации Южной Италии способствует постепенному проявлению самого глубокого и архаического слоя этого культурного палимпсеста – слоя гомеровского. Его миромоделирующая функция начинает обнаруживать себя прежде всего в историко-мифологических реалиях гомеровской картины мира и отсылках к сюжетным мотивам «Илиады» и «Одиссеи»:

<...> Геркулан, охваченный вулканическими потоками и погибший в страшных муках, как Лаокоон, задушенный змеями (67).

Нептун так же мало благоприятствовал мне, как и Улиссу (101).

[Пестум] В этом же месте было открыто множество воинских доспехов, быть может, времен Менелая и покоренья Трои (152).

<...> Острова Сирен. Здесь-то обитали обольстительные женщины-рыбы, сладострастными песнями заманивавшие в свои терема неблагоприятных пловцов; здесь «преувертливый» Улисс, отставив свою скромность, упорно защищался от обольщений морских красавиц. <...> [Неаполь], «оставшийся чем-то вроде обольстительной сирены, которая лежит на берегу роскошного моря и заманивает к себе странников» (202–203).

Гора Цирцеи громадной массой встала из волн; вершина ее <...> еще горела розовым отблеском заката. Я вспомнил несколько стихов Гомера <...> теперь, когда я видел эту землю, это море, это небо, знакомые Гомеру, – могу сказать вместе с Гете, что «Одиссея» стала для меня живым словом. Весь этот берег, от Мессинского пролива до устьев Тибра, пробуждает в вас ряд *исторических или мифологических воспоминаний* (236).

Обратим внимание на чуть заметный оксюморон в словосочетании «исторические и мифологические воспоминания»: в строгом смысле слов, его составляющих, современный человек не может *помнить* ни событий отдаленного исторического прошлого, ни тем более мифологических событий: он может только *знать* о них. Однако же этот оксю-

⁶ Ср.: восхождение на Везувий – «работа Сизифа» (75); на его вершине дует «резкий, настоящий гиперборейский ветер» (77); тополя, оплетенные виноградными лозами, кажутся «легкими тирсами», а «вулкан трепещет и бормочет, как сивилла на своем треножнике» (80); путешественник, бросившийся в кратер вулкана, – «подражатель Эмпедокла» (80); Капри кажется «античной галерой» (82); каприйские эротические увеселения Тиберия – это «нагляднейший курс Греко-римской мифологии» (89); бутылка вина – «амфора», приводящая повествователя в «анакреонтическое расположение духа» (94); гвоздь в лодке нависает над его головой «истинно дамокловым мечом» (100); лаццарони засыпает посреди мостовой «на том самом месте, где был обнят Морфеем» (108); итальянские дворики напоминают «античные атриумы» (198); дорога в Амальфи похож на «баснословные сады гесперидские» (207).

морон идеально точно выражает чувство личной сопричастности вечности и органичной включенности в мир, лишенный линейного векторного времени, в мир, который в своих пейзажно-географических очертаниях и народонаселении навеки задержал в себе длящийся миг античности, в котором некогда «по улицам звучал язык Гомера» (151) и до сих пор «женщины сидят у своих дверей с классическим веретеном в руках, точно гомеровские героини» (108), а «многие пункты берега сохранили почти ту физиономию, как их описывал Гомер» (187).

В этом ландшафтно-антропологическом контексте имя Гомера и названия его поэм, место действия одной из которых приурочено к Тирренскому побережью Великой Греции, утрачивают характер имен собственных и становятся нарицательными в диапазоне от высшей эстетической оценки («Эти колонны просты и величественны, как стихи Гомера» – 146; «Это античная красота, спокойная и ясная, не ослепляющая вас внезапно, но овладевающая душой, не смущая ее: та красота, которой обладают гексаметры Илиады и барельефы Парфенона» – 150) до самой бытовой житейской ситуации, где их нарицательность блокирует даже возможные отдаленные ассоциации с самими поэмами, переводя таким образом художественный текст в его изначальный первообраз – образ реальности, в которой со времен Гомера практически ничто не изменилось («<...> у беднейшего артиста отнята возможность жить неправильно жизнью Гомера» – 93; «гомерический завтрак» – 114; «Почва в окрестностях Неаполя знаменита своим плодородием со времен гомерических <...>» – 189; «моя пешеходная Одиссея» – 207).

Последний, окончательный акцент на способности архаической миростроительной модели организовывать восприятие географического пространства и сообщать свои параметры ее текстовому образу, ставят особенности развертывания морского мотива в неаполитанском разделе путевых записок Яковлева. Море – это приоритетный концепт гомеровской картины мира его неаполитанского травелога («<...> а это вечно-голубое небо, а это море, воспетое Гомером» – 179), и если Яковлев совсем не оригинален сравнительно со всеми своими предшественниками и наследниками в том внимании, которое он уделяет морю, то в художественной разработке морского мотива ему удалось выразить то, что в других тестах, формирующих корпус русской неаполитаны первой половины XIX в., остается только отдаленно подразумеваемым смыслом.

Море в яковлевских письмах об Италии – это стихия не только водная, но и урбанистическая, и темпоральная, поскольку море обладает тем же признаком, что и городской локус Неаполя, способный захватить в свою орбиту и далеко выходящие за его пределы самостоятельные пространства, и нелинейное время, способное наложить ахронность

своей модели на явления, категории времени не принадлежащие. Этот общий признак городского, временного и морского пространств – экспансивность, способность метафорически выплескиваться за свои физические и семантические пределы и обнаруживать свойства своей стихии в чужеродных им сферах, ср.:

<...> виллы, потопленные в зеленом море лимонных садов и виноградников <...> (65);

Это море лавы, некогда бушевавшее. Конь мой шагал по старинным руслам огненных потоков (73);

<...> земля колеблется, как море (74);

<...> глубокие волны пепла и шлаков (76).

Таким образом, море, уподобленное городу и времени общим с ним признаком, уподобляет себе по этому признаку органическую (дендрологическую) и неорганическую (геологическую) реальность. Для полноты картины и придания образу морской стихии статуса универсального миромоделирующего концепта неаполитанского травелога книге Яковлева не хватает только одной аналогии – антропологической. Впрочем, этот образный пробел в совокупном тексте русской неаполитаны вполне компенсируется доминантой водных эпитетов в описании вечно кипящей на улицах Неаполя народной жизни в текстах его предшественников, – а до какой степени этот образ народного моря и моря житейского для русской неаполитаны органичен, свидетельствует книга Павла Муратова «Образы Италии», в которой неаполитанская глава резко выделяется уникальностью и неповторимостью той точки зрения, с которой ее автор смотрит на этот уникальный топос, как бы опровергая свои собственные приоритетные ценности, последовательно доминирующие во всем тексте его книги:

Вокруг стен музея, укрывших остатки тонкой античной цивилизации, бурлит народная жизнь, способная, кажется, похоронить их глубже, чем лава и пепел Везувия. <...> В Неаполе музей и церковь, с их прохладой, тишиной и бесстрастной атмосферой созерцания, кажутся островами, затерянными среди стихии неаполитанской улицы. Видеть только их – не значит еще видеть Неаполь, жить в Неаполе. Повторять здесь образ жизни, такой естественный в Риме и Флоренции, – значит обречь себя добровольно на участь Робинзона⁷.

И это опровержение самого себя является лучшим подтверждением эстетической и экзистенциальной истины всей русской неаполитаны XIX в.: из всех писателей, оставивших документальные свидетельства о

⁷ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1999. С. 257.

Неаполе в классический период русской словесности, один Муратов не только особенно ясно терминологически обозначил островной характер отдельных туристических объектов города и окрестностей, существующих в нем и вокруг него в качестве своего рода архипелага островов, замкнутых в пространственные рамки отдельных устойчивых смыслов и разбросанных в бурном море сиюминутной неаполитанской жизни; он еще и наиболее внятно высказал мысль о том, что в Неаполе античность сохранилась не в виде руин, а в виде образа жизни и мироощущения населяющих его людей:

Неаполь, единственный город в Европе, удержавший до сих пор на своих улицах нечто из зрелища античной жизни. <...> Лица часто поражают своим по-древнему ясным выражением. Бедность и нищета освещены здесь тоже не нашей, античной улыбкой, и свободная нагота играющих на улице детей бывает здесь так же прекрасна, как александрийские бронзы⁸.

Таким образом, совокупный текст неаполитанского травелога русской словесности, одной из смысловых кульминаций которого является книга В.Д. Яковлева, оказывается на формальном и содержательном уровнях поэтики этого гипертекста организован по абсолютно архаической и абсолютно универсальной эпической пространственной модели, которая характеризует не только композицию травелога, но и духовно-эмоциональный образ неаполитанского топоса, являясь основной семьей его локального текста. Модель море-острова, типологически восходящая к гомеровской «Одиссее», проецируется на весь Неаполитанский регион, крайнюю северную оконечность античной Великой Греции, и городу Неаполю в этой картине мира отведена роль моря. Отдельные локусы и предметы позиционированы в нем как острова, замкнутые в своих пространственных обводах и экзистенциальном содержимом, неизменном на протяжении всей истории человечества, прошедшей над ними со времен Гомера, – это полная статика во времени, но вечная динамика в безграничном неаполитанском пространстве, которое, как море в древние времена, не столько разделяет, сколько связывает между собой разбросанные в нем отдельные самостоятельные локусы.

⁸ Муратов П.П. Образы Италии. С. 322.

Ю.В. Шатин

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТРАВЕЛОГА
В «ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ» П.А. ВЯЗЕМСКОГО**

Л.Я. Гинзбург, давшая первое научное описание «Записной книжки» Вяземского, указала на внесистемность и калейдоскопичность отдельных жанров, составляющих этот текст. «Фрагменты, из которых она составлена, могут быть сведены к нескольким основным видам, чередующимся между собой. Это – дневниковая запись, мемуарный отрывок, анекдот, литературно-критическое рассуждение, характеристика, афоризм, цитата и т.п.»¹. В данном перечне удивляет отсутствие травелога, путевых заметок, связанных с путешествием по Германии, Франции и Италии. Представляется, что попадание травелога в раздел «и т.п.» далеко не случайно.

Действительно, включение травелога в жанровую рубрикацию дезавуировало бы концепцию исследователя, видевшего новаторство Вяземского в разрушении тематического и повествовательного костяка и сведении материала к предельно сжатой форме: «Организуется запись в две, три, четыре строчки; эта запись не анекдот, потому что в ней нет фабульного разрешения, и не афоризм, потому что в ней отсутствует чистое протекание мысли; это чистое, обнаженное словесное построение – фраза»².

Любопытно, что указанный способ письма очень мало напоминает манеру Вяземского, особенно позднего периода, охватывающего «Записные книжки» после 1848 г., но весьма схож со стилем записных книжек самого исследователя – Л.Я. Гинзбург. Если же обратиться к травеложным записям, составляющим значительный объем текста, то структурные принципы организации материала окажутся не совсем такими, как их описал комментатор.

При внимательном чтении текста Вяземского сразу бросается в глаза композиционная асимметрия. Эта асимметрия проявляется двумя способами: во-первых, записи, посвященные поездкам Вяземского за

¹ Гинзбург Л.Я. Вяземский и его «Записная книжка» // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 85.

² Там же. С. 90.

границу, оказываются более объемными в сравнении с записями, сделанными в Москве или Петербурге; во-вторых, записи с описанием Баден-Бадена и Венеции намного превышают размеры таких же записей, связанных с посещением Парижа или Женевы. Если бы не сам факт изоморфизма записей реальному течению времени, можно было бы говорить об абсорбции российских записей баден-баденскими и венецианскими.

В этом случае вполне оправданной была бы аналогия с известным романым циклом Пруста, где родной Марселю Париж остается неузнанным, замыкаясь в тесных границах гостиных Вердюренов и Германтов, тогда как поездка в Комбре оказывается наполненной массой осюжетенных мелочей. Но на этом, собственно, и заканчивается аналогия с Прустом: удельный вес внутреннего мира Пруста распределен равномерно и мало зависит от пространственных перемещений. Совсем иное у Вяземского: именно переход из обжитого концептуального хронотопа в неизведанные пространственно-временные сферы резко увеличивает перцептуализацию текста. Парадоксальным образом уровень рефлексии и автокоммуникации, сведенный к минимуму в записях, посвященных России, многократно возрастает в записях, сделанных за рубежом, в частности в Венеции, на них и хотелось бы остановиться подробнее.

При обращении к венецианским страницам «Записной книжки» легко обнаружить разнообразный спектр приемов, благодаря которым и осуществляется авторская рефлексия. Прежде всего, это система отсылок к общественной и культурной жизни. Так, в записи от 26 августа (7 сентября) 1853 г. читаем:

Годовщина Бородинской битвы. Надобно будет когда-нибудь записать мне этот оторванный листок моей жизни, который, как и многие другие листки, не вплетен в мою жизнь. Я часто замечаю, что во многом я нравственно не доделан. А потому и действия мои – какие-то обломки недостроенного здания³.

Подобные отсылки, бесспорно, расширяют текстовый объем, но что гораздо важнее, они увеличивают масштаб фиксируемого события, рифмуя факты общеисторического значения с моментами внутренних переживаний субъекта. Таким образом, создается новая феноменологическая структура, включающая в свою орбиту жанровые клише мемуаров и писем.

³ Вяземский П.А. Старая записная книжка. М., 2003. С. 761. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.

Существенно, что культура понимается Вяземским в духе Канта – как суждение вкуса, без какой-либо отсылки к устоявшимся оценкам. Иногда такие оценки носят демонстративно субъективный характер:

Россини переживет в потомстве своих современных львов: Наполеона и Байрона. Было время, когда наше поколение ими бредило. Мы все глядели в Наполеоны и Байроны, и многие довольно удачно их корчили. Но никто не попал в Россини (770).

Вяземский не только не прячет субъективную установку, но и благодаря скрытой цитате из «Евгения Онегина» усиливает спорную мысль, а это, в свою очередь, приводит к определенной риторической стратегии, основанной на замене доксологического суждения парадоксом. Едва ли стоит напоминать, что исторические и культурные отсылки особенно важны в контексте 1853–1855 гг. – времени подготовки и начала Крымской войны, результаты которой позже будут восприняты Вяземским как личная трагедия.

Наряду с отсылками важным приемом, усиливающим рефлексивность суждений, становится сравнение Венеции с Петербургом и Парижем.

Венецианцы дуются на австрийцев, и нет никакого сообщения между ними. Они жалуются, что они убили их общежительную жизнь; кажется, жалобы не совсем справедливы. Эта жизнь отжила свой век, преобразовалась, как и везде. Разве парижские салоны те же, что в конце XVIII века? (759).

Продолжая противопоставлять Венецию Парижу, Вяземский включает в «Записную книжку» отрывок из письма к Булгакову:

Париж не сносен мне своим тезоименнством, вечным именованным пирогом и вечными шкаликами в изъявлении всеобщей радости. Здесь есть праздник, но праздник природы: небеса и море, живые картины, а для охотников – и мертвые, которые стоят живых (784).

Столь же настойчиво Вяземский педалирует прием сравнения, сопоставляя храмы Венеции и Петербурга:

У нас при каждом сооружении храма хотят что-нибудь выдумать нового или так устроить подражание старому, что обыкновенно выходит аляповатость и какая-то обрубленная несладкая. В архитектуре главное и необходимое условие: соблюдение размеров, т.е. стройность. Всякое отступление от надлежащего размера – то же, что фальшивые звуки в музыке (765).

Усилению рефлектирующего начала венецианских зарисовок в немалой степени способствует динамический пейзаж города, включающий

прежде всего изменение климата и ландшафта. Восхищаясь солнечной и лунной Венецией, Вяземский весьма критически отзывается о ней в ненастную погоду:

Венеция под дождем и в ненастье то же, что красавица с флосом, который кривит ей рожу. Поневоле изменишь ей, как прежде не любил ее (771).

Развивая эту тему, писатель добавляет к сказанному:

Венеция не миловидна в ненастную погоду. Этой красавице нужно быть убранной и радостной блеском солнечных или лунных лучей. Под дождем и тучами она не гордая львица, а просто мокрая курица (779).

Венецианский ландшафт также оказывается значимым для художественного видения путешественника. Как весьма точно заметила в своей монографии Н.Е. Меднис, «<...> противостояние воды и суши, берега и моря, утвердившись в романтической традиции, продолжают и далее присутствовать в сознании художников слова как образная формула. Для Вяземского, прошедшего школу поэтов пушкинского круга, это особенно актуально»⁴. К сказанному нужно добавить, что в отличие от лирической поэзии, предполагающей большую степень художественного обобщения и высокую концентрацию речевого материала, прозаический жанр травелога открывал возможность через увеличение текстового объема значительно конкретизировать изображаемую картину. В травелоге как жанре прежде всего документальном венецианская суша наполняется чертами, лежащими за пределами поэтизмов и в большей мере напоминающими зарисовки в духе фламандской школы:

Я очень люблю проникать в эти кишки, в эту животрепещущую внутренность Венеции, где жизнь протонародная круговращается во всей своей деятельности и простоте (811–812).

Тремя неделями позже, противопоставляя водную гладь красавицы, убранной лучами солнца и месяца, прозаической суше, Вяземский записывает:

Если Венеция – лысая красавица, то зато венецианки заросли тучными и дремучими волосами. Глаза и волосы – отличительное их украшение. А старухи со своими взъерошенными волосами – настоящие макбетовские ведьмы. Вообще встречаешь здесь более красивых мужчин, нежели женщин (824).

⁴ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 62.

Уже к середине XVIII в. западноевропейская художественная мысль выделяет два полярных типа травелогов: аддисоновский, рассчитанный на максимальную полноту и объективность, и стернианский, который предполагал произвольный отбор картин, становящийся затем предметом авторской рефлексии. Противопоставляя новую традицию более консервативной, сам Стерн в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» остроумно высмеял манеру предшественника, «<...> великого Аддисона, у которого на заднице висела сумка со школьными учебниками, оставившая при каждом толчке ссадины на крупе его лошади»⁵.

Ясно, что такая сумка изначально отсутствовала в багаже Вяземского. Травелог Вяземского – это рефлексия, но, в отличие от Стерна, это прежде всего авторефлексия с обязательным включением метаязыкового плана, описывающего рефлексия, а не просто развертывающую ее перед читателем. Ведь недаром наряду с травеложными записями здесь можно обнаружить отрывки из писем к разным адресатам. Однако эти отрывки скорее напоминают квазиписьма, поскольку исключают главную черту жанра – установку на коммуникацию с чужим сознанием. Не связанные с коммуникативными стратегиями, они прежде всего интересны как духовный опыт самодостаточного и замкнутого сознания. Иногда они представляют прямой вызов адресату: «<...> чтобы не баловать вашу гордость, скажу вам откровенно, что пишу вам вовсе не для вас, а для себя» (782). То же самое, но с оттенком извинения в письме к Блудову: «Замечаю, что я очень преступил за законную грань английского письма. Виноват» (781). Предельная дискурсивная свобода достигается в «Записных книжках» тем, что одна и та же фраза утверждается и как абсолютно стилистически законная, и как материал для возможной пародии. Интересен с этой точки зрения фрагмент из письма к Свербеевой:

Теперь Венеция опять смотрится Венецией, т.е. ненаглядной красавицей, днем блистающей в золотой парче солнца, ночью в серебряной парче луны. И не знаешь, в каком наряде она красивее. «Во всех ты, душенька, нарядах хороша!», но не буду говорить о Венеции, Вы ее знаете, и к тому же ненавижу *les lieux communs*, а говоря о ней, мудро не впасть в избитую колею, которую все путешественники покрыли фразами об Адриатической Венере, о развенчанной царице и проч. и тысячу прочих (781).

⁵ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие. М., 1968. С. 401.

Показательно, что две стилистически эквивалентных части дискурса вводятся в два противоположных измерения: начало фразы говорится серьезно, а конец оценивается как откровенная ирония.

Дискурсивная свобода «Записных книжек» и травеложных фрагментов прежде всего достигается не столько обнаженным словесным построением, о котором писала Л.Я. Гинзбург, сколько его оксюморонным характером. Ближайшим источником оксюморона как жанрово-стилевого единства для Вяземского оказываются письма В.А. Жуковского, в которых «<...> живо запечатлился ум и дух его в разных видоизменениях от высокого до площадного, от умильного и религиозного до буффонства и карикатуры» (781). Следует, однако, признать правоту Л.Я. Гинзбург в главном: наиболее последовательно принцип стилевой калейдоскопичности проведен именно во фрагментах, отступающих от общего фабульного плана. Так, в записи от 13 апреля 1853 г. читаем:

Фантастические попытки неудачны у Пушкина. Например, сон в «Евгении Онегине». В первый раз Пушкин читал нам «Полтаву» в Москве у Сергея Киселева при Американце Толстом, сыне Башилова, который нарезался и которого чуть ли не вырвало на Толстого (753).

Искать логику и связность в данном отрывке – напрасный труд. Здесь мы наблюдаем точный случай фиксации потока сознания с набором свободных ассоциаций.

Легко заметить, что художественный метод обработки жизненного материала в «Записных книжках» – это не пространство фразы, сжатое до точки, но пространство, прихотливо задаваемое самой фразой. Если воспользоваться современной терминологией, то текст «Записных книжек» Вяземского – это не структура, но ризома, где семиотические звенья любого типа связываются принципиально разными способами кодирования и тем самым принципиально не подпадают под какую-либо заранее заданную систему. Жанр травелога оказывается одним из таких кодов, не обладающих причинно-следственными параметрами, механически подчиненных изоморфизму времени, но позволяющих субъекту, говоря словами Делеза и Гваттари, получать доступ к более высокому единству, единству амбивалентности или сверхдетерминированности.

Эмилия Маньянини
Венецианский университет «Ка'Фоскари» (Италия)

ИТАЛИЯ СТЕПАНА ШЕВЫРЕВА

Интерес Степана Шевырева к Италии продлился в течение всей его жизни, достаточно вспомнить о том, что незадолго до смерти, в 1860-е гг., он занимался изданием своей истории русской литературы, задуманной специально для итальянской публики и вышедшей в переводе Антонио Рубини во Флоренции в 1862 г.

Из всей этой длительной истории любви Шевырева к Италии по ряду причин рассмотрим лишь начальный период, первое знакомство поэта и литературного критика с *Bel Paese*. Одна из причин состоит в том, что сравнительно недавно М.И. Медовым была опубликована значительная часть дневников Шевырева¹, касающихся его первого пребывания в Италии в 1829–1832 гг., когда он, как известно, прибыл в Италию в свите княгини Зинаиды Волконской в качестве воспитателя ее сына Александра. Правда, их первая, частичная, публикация в журнале «Russian Studies»² в 2000 г. вызвала недоброжелательные отзывы в критике, например со стороны К.Ю. Лаппо-Данилевского, который отметил, что издатель не придерживался строгих научных критериев при разборке и транскрипции рукописей³. Недостатки эти были частично исправлены при публикации дневников в отдельном томе. И все-таки сам факт их выхода в свет имеет огромное значение для того, чтобы понять, как воспринималась Италия русскими в первой половине XIX в. Тем более что М.И. Медовой собрал вместе с дневниками и письма, и заметки (наброски статей), а также сопроводил весь этот материал обширным комментарием, хотя и не всегда точным. Что же касается орфографии итальянских имен и топонимов, то сложно понять, кто именно отходит от нормы: Шевырев, издатель или наборщик. Но, несмотря на все недостатки, самым главным представляется тот факт,

¹ См.: Шевырев С.П. Итальянские впечатления. СПб.: Академический проект, 2006. Далее ссылки на дневники, письма и статьи Шевырева приводятся по этому изданию в тексте с указанием страницы в скобках.

² См.: Шевырев С.П. Дневники // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 2000. Т. 3, № 3. С. 132-237.

³ См.: Лаппо-Данилевский К.Ю. О «публикации» итальянских дневников С.П. Шевырева // Russica Romana. X (2003). С. 190-195.

что этот текст вышел из забвения, поскольку он представляет особый интерес и в контексте темы «русской Италии», и для понимания роли, которую сыграла Италия в формировании молодого русского романтика первой половины XIX в.

Следует рассматривать впечатления Шевырева от Италии в сравнении с устойчивыми представлениями об этой стране, существовавшими в европейской и русской культурах того времени. Здесь стоит вспомнить о подготовительном чтении Шевырева перед его путешествием, одним из самых ранних путешествий русских по Италии. Кроме того, важно учитывать, что между 1830 и 1834 гг. несколько его писем и описания *Bel Paese* были опубликованы в «Московском вестнике», а также в других журналах. Таким образом, его впечатления были знакомы достаточно широкому кругу людей, а не только тем, с кем он переписывался (близкие друзья и родственники). Следовательно, можно предположить, что впечатления, идеи, чувства и мысли Шевырева об Италии могли в значительной мере повлиять на формирование представлений русских об Италии и в какой-то мере на создание стереотипа.

И наконец, чрезвычайно важно учитывать, что Шевырев придавал огромное значение своей поездке в Италию. Он тщательно готовился к ней, и в процессе этой подготовки у него сложился обдуманый план работы, который он затем старательно выполнил. Совершенно очевидно, что его план был не просто туристическим. Эта поездка тесно связана с задачами формирования его как личности и еще более – с размышлениями о родине. Так, например, сообщая в записи от 12 ноября 1829 г. об очередном посещении музея Ватикана в компании археолога Антонио Нибби, Шевырев спорит с Лессингом (его «Лаокоона» он как раз читал в Италии) и заявляет:

Я уже начинаю вникать в разные типы статуй, и вот результат моих наблюдений: все греческие скульпторы имели в голове своей издревле изобретенные типы богов и богинь, ими изображавшихся, и эти типы не в символах и вообще в наружной одежде заключались, но и в чертах лица и физиогномии статуй. Не по признакам только аллегорическим, как говорит Лессинг, можно узнавать тип статуй, но по самому лицу. <...> Буду продолжать далее и таким образом составлю в голове своей маленький Олимп или галерею греческих богов и богинь. Вот будет цель моих прогулок по Ватикану. Потом примусь за живопись и церкви (119–120).

Далее Шевырев замечает, что в итальянской живописи совсем другой прием: образы Мадонны у Рафаэля и у Корреджио, например, совершенно различны, поскольку «всякий художник дал ей характер особенный» (120). Все это приводит его к заключению, что русские Бо-

гоматери (Смоленская, Иверская, Казанская) написаны по известным правилам, как это бывало у древних скульпторов. Разница состоит только в том, что древним скульпторам было позволено «усовершенствовать формы», тогда как русские иконописцы не смели нарушать правил, «...но так как формы-то дурны и понятия ограничены, то они и не идут к совершенствованию» (Там же).

Таких примеров, где Шевырев размышляет о России и, более или менее открыто, о ее прошлом, настоящем и будущем, в дневнике много, но приведенная выше запись представляется особенно интересной потому, что здесь прекрасно соединяются все три элемента, составляющие отношение Шевырева к Италии. Во-первых, строгая целесообразная программа чтений античных, ренессансных, современных авторов и соотнесение их идей с собственными впечатлениями от знакомства с подлинниками в музеях Италии. Во-вторых, понимание необходимости «ученичества» через приобщение к античному и ренессансному искусству, а также к итальянской и европейской истории. В-третьих, желание понять судьбу России, ее место и роль среди других европейских народов. Но не будем останавливаться на этих, хотя и чрезвычайно важных, аспектах, а постараемся определить, какой образ Италии складывается в дневнике Шевырева.

Немного можно сказать о первых впечатлениях Шевырева. Его первые записи очень отрывисты, почти телеграфны:

Горы раздвигаются – огромные скалы – виноградные сады – роскошь природы – долина шире – горы – далее Адидж, Брента. <..> Первые вишни (мая 22), первая земляника (мая 21) – богатство плодов на рынках – розы на простом народе – женщины в мужских шляпах – открытая грудь итальянцев (53).

Сухость эта еще заметнее, если сравнить его записки с высокопарностью «Отрывка из путевых воспоминаний» Зинаиды Волконской, где она пишет о тех же самых местах и предметах, увиденных в тот же момент. Княгиня начинает свои заметки об Италии так:

Какое блаженство стремиться к Италии, удаляться от холодных ветров, от сухой, песчаной земли, от ленивой природы Севера! (501)⁴.

И далее:

⁴ См. также: *Волконская З.А.* Отрывки из путевых воспоминаний // Сочинения княгини Зинаиды Александровны Волконской, урожденной княжны Белосельской. Париж; Карлсруэ, 1865. С. 8.

Мы спускаемся к Италии; горы становятся все огромнее и, как башни и стены, возвышаются над виноградными и плодовитыми садами. На кремне высоком и прямом висит развалина замка, как орлиное гнездо, как замок Безымянного в романе Мандзони (504)⁵.

Риторика и эмоциональность появляются у Шевырева значительно позже, поэтому сжатость его первых заметок надо приписать не тому, что в пути было мало времени для записывания, а тому, что ему необходимо время, чтобы все эти новые ощущения как-то улеглись. Важно отметить, что путешествие с Волконской до Флоренции следует почти точь-в-точь за маршрутом, указанным Гете в его итальянском путешествии⁶. Единственный существенный отход от него состоит в том, что они минуют Венецию, куда Шевырев отправится позже, осенью 1831 г.

К тому времени образ Италии у Шевырева уже вполне сформировался, поэтому интересно посмотреть, как город сумел его покорить. Вот что он пишет по приезду:

Первое впечатление Венеции было для меня очень мрачно: прежде вдали несколько куполов и башен; после вблизи дворцы с заколоченными деревянными ставнями и дверями, дома облупленные, увешенные бельем, и без стекол, и вода, подмывающая их (350).

Сначала ему в глаза бросается упадок этого когда-то цветущего города. Но в конце той же самой записи от 27 ноября Шевырев уже пишет:

Венеция вообще открыла мне какой-то новый мир, существования которого я и не предчувствовал. Это еще клад из новых для меня сокровищ (354).

За один день он как будто успевает наметить восприятие Венеции русской интеллигенцией всего XIX в. Как известно, представление о

⁵ Волконская З.А. Отрывки из путевых воспоминаний. С. 11.

⁶ Конечно, как правильно замечает М.И. Медовой, дело не только в маршруте: «Позиции Шевырева во многом определились благодаря гетевскому “Путешествию в Италию”: он, как и Гете, интересуется прежде всего итальянским искусством, в особенности живописью и античными памятниками, а также эстетикой праздников и религиозных обрядов, пытается в современной ему Италии обнаружить черты вечные – непрерывающуюся связь древности с настоящим» (Медовой М.И. «Вечно обязан Риму» // Шевырев С. Итальянские впечатления. С. 9). И еще надо подчеркнуть, что с точки зрения влияния Гете на молодых русских романтиков 20-х гг. XIX в., «итальянская тема» занимала далеко не первое место, как можно понять хотя бы из общеизвестной работы В.М. Жирмунского «Гете в русской литературе», написанной в 30-х гг. XX в., где, кроме прочего, подробно рассмотрены позиции Шевырева (см: Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1981. С. 127-158).

Венеции в лирике Пушкина и Козлова чисто литературное, заимствованное у Байрона и Шекспира, но у русских путешественников, посетивших Венецию до Шевырева, умирающий город часто вызывал чувство почти отталкивающее. Только значительно позже, в стихотворении Вяземского «Венеция» (1853) и в поэме Григорьева «Venezia la bella» (1858), отношении к ней меняется, на первый план выходит обаяние, которое возбуждается открытием нового измерения мира, где стираются все черты между землей, водой и небом, как отмечает Патриция Деотто в своей замечательной работе об Италии и итальянском тексте в русской культуре⁷. Хочется думать, что ощущения Шевырева (его открытие непредугаданного нового мира) могли быть знакомы, по крайней мере, Вяземскому и повлиять на восприятие им Венеции.

Любопытно также отношение Шевырева к Флоренции. Первое знакомство с городом отмечено как бы мимоходом: «Из Флоренции, побывши в ней 2 недели, мы поехали в Пизу» (60). И хотя он оставил в своей тетради несколько страниц для описания города, эти страницы так и остались белыми⁸. Может быть, Шевырев подвергся влиянию С.А. Соболевского, который презрительно назвал Флоренцию «маленьким городком», где больше англичан, чем итальянцев⁹. Но и позже, когда Шевырев побывал во Флоренции за несколько дней до поездки в Венецию, после подробного описания всех памятников, скульптур и картин, которые он успел осмотреть за свое короткое пребывание, он пишет:

Впечатления Флоренции после римских мрачны: здесь во всем, как в языке, все что-то свысока, все давит. Нет, Рим, что тебя заменит? (345).

У Шевырева, имевшего возможность долго жить в Риме, намечается тот переход от литературного восприятия Вечного города к освоению его через жизненный опыт как своего, родного города, который стал классическим для многих русских интеллигентов. Тот факт, что освоение Италии русскими сначала происходит через литературу, общеизвестно и не требует дальнейшего внимания. Путешествие Волконских и Шевырева, как видно из путевых заметок, тоже в значительной мере было данью литературной традиции времени, в которую, помимо уже упомянутого Гете, входили, без сомнения, Стендаль, Байрон и Ж. де Сталь¹⁰.

⁷ См.: *Deotto P.* In viaggio per realizzare un sogno: l'Italia e il testo italiano nella cultura russa. Trieste: Università degli studi, 2000. P. 49, 87-116.

⁸ Согласно комментарию М.И. Медового (примеч. 63, с. 531).

⁹ Письмо С.А. Соболевского к В.Ф. Одоевскому от 16/4 июня 1829. Цит. по комментарию М.И. Медового к «Итальянским впечатлениям» С. Шевырева (примеч. 63, с. 531-532).

¹⁰ Если Шевырев интересовался прежде всего суждениями Ж. Де Сталь об истории и теории литературы и искусства, хотя и часто полемизировал с ней (см.: *Медовой М.И.*

Они добросовестно и даже благоговейно посещали все места на севере и юге Италии, связанные с именами Петрарки, Тассо, Ариосто и Вергилия. Образы этих поэтов у Шевырева ничем не отличаются от европейской романтической традиции. Создается впечатление, что только отдав дань последней, можно было начать собственную «итальянскую жизнь».

Кроме как сведущим и старательным учеником античного и современного искусства, Шевырев оказывается очень внимательным и непредвзятым наблюдателем итальянского народа и итальянской жизни. От него не ускользает ни то, что римский народ сохранил чувство собственного достоинства, несмотря на печальное положение, ни его сарказм в адрес папской власти. Но больше всего он приходит в восхищение от эстетического чувства итальянцев. Например, описывая праздник *dell'Infiolata* в Дженсано, он замечает:

Здесь видите всю роскошь природы и всего роскошного искусства. И кто же участвует в этих приготовлениях? – Простой народ. Он исполняет это с таким радушием, с такою охотою, любовию к делу, каких только можно ожидать от души, свободно наслаждающейся искусством. Здесь удивляешься роскоши природы итальянской! (144).

И далее:

Этот праздник народный есть живая картина Италии. В нем участвуют искусство, природа, Религия и правительство. Религия в этом празднике, как и во всей Италии, подчиняется искусству; искусство – главное, она – второстепенное; у нас бы не позволили на коврах изображать св. причастие и попирать ногами высокий символ Религии, у нас бы сочли за безбожие наряжать мальчика ангелом, но почему не так? Почему невинности не изображать ангела? Природа предлагает все свои сокровища искусству и первый дар цветов отдает ему же – всем запасом своим, годовыми трудами приобретенным, она жертвует искусству для одного минутного наслаждения. Итальянец трудится часы для одного светлого впечатления, для одной приятной минуты и трудится простосердечно, от врожденной любви к изящному (145).

«Вечно обязан Риму». С. 27, 30-31), то у кн. Волконской интерес должен быть более «личным». В 1819 г. она опубликовала повесть «Laure» (в кн. «Quatre nouvelles par M^{me} La princesse Zénéide Volkonsky, née P^{se} Béloesel'sky. Moscou, de l'imprimerie d'Auguste Semen, 1819), в которой заметно очевидное влияние «Коринне, или Италия». Само собой разумеется, что княгине захотелось включить в свое путешествие и посещение мест, описанных в знаменитом романе. Трудно определить, мог ли влиять Шевырев на выбор и порядок тех мест и памятников, которые они осматривали. Скорее всего, Волконская решала все сама, тем более что он находился при ней в зависимом положении. В пользу этого утверждения говорит и то, что в дневнике он чаще всего пишет «мы поехали..., мы были...». Но, если учесть, что при Волконских Шевырев состоял на должности воспитателя сына княгини и путешествие по Италии явно должно было служить целям воспитания молодого Александра, то можно предположить, что он мог оказывать некоторое влияние на выбор княгини.

Вопрос об эстетическом чувстве итальянцев как и, между прочим, немцев¹¹, Шевырев прямо связывает с темой свободы народа, и, как уже говорилось, его размышления направлены на обдумывание острых проблем своей родины. Конечно, жизнь в стране, где тебя окружает столько произведений искусства, тоже помогает воспитанию чувства изящного, – думает Шевырев, – но никто не станет тратить силы на создание чего-нибудь красивого, когда знает (как это происходит в России), что в любую минуту все могут отнять или разрушить:

Сохрани меня Бог не любить моего народа и подозревать его в дурных качествах. Оттого что русский мужик – раб, а раб не знает наслаждения изящным. Изящное вкушается душой свободной (146).

Стараясь быть объективным, Шевырев замечает также менее достойные черты итальянцев, как, например, привычку приставать ко всем в поисках подаяния. «Народ здесь страшный попрошайка; не пройдет мимо, чтоб не сказали вам *datemi qualche cosa...*» (92), – пишет он в дневнике от 26 июля 1829 про неаполитанцев, но видно, что он так думает вообще про итальянцев. Бросается в глаза Шевыреву и некоторый примитивизм. Его поражает, что неаполитанцы и жители окрестностей города живут, едят, пьют фактически на улицах, таких же грязных, как их дома, их нагие дети играют тут же, и все это производит впечатление ужасного разорения. А самое интересное из его замечаний – это то, что он пишет о *lazzaroni*:

Лавки в Неаполе обыкновенно в 3-м часу бывают заперты, ибо все спит после обеда. По улице у каждой почти лавки вы видите лаззарони, которые спят в своих корзинах. Этого народа здесь 20000, а прежде было 30000. Он живет без приюта, почти на улицах, выработает на день, и никто не заботится о будущем (74–75).

В отличие от Гете, который увидел в неаполитанской черни своеобразное воплощение трудолюбия в соответствии с их южной природой – и, конечно, в противопоставлении с природой северян¹², – в словах Ше-

¹¹ «У немцев гораздо более эстетической жизни, чем у русских: причина тому свобода. У мужика русского никогда не увидите ни цветов, ни беседки для отдыха. Сад посадит для плодов, которыми не пользуется, а оставляя себе падаль, лучшее продает; дерево, под которым отдыхал, он срубит на дрова или на оглоблю; наконец, если и посадит что-нибудь в горшок, то не цветы, а разве лук. Всякое эстетическое наслаждение требует свободы, а у него все подавлено мыслию, что он ничего своего не имеет: что же за наслаждение *не для себя?*» – пишет он из Дерпта, в третьей записи в дневнике от 7 марта 1829 г. (48).

¹² *Goethe J. W. Viaggio in Italia. Milano: Rizzoli, 1991. P. 339-346 (запись от 28 мая 1787 г.).*

вырева чувствуется некоторый оттенок порицания. В этом случае нельзя сказать, что он мог повлиять на представление о простом южном народе, сложившееся в русской культуре. На самом деле, позже, как замечает Деотто, феномен лаззарони понимается как модель естественного поведения, не ограниченного общественными правилами (у Герцена), а еще позже – как модель классической гармонии (у Муратова)¹³. Но в целом можно сказать что, несмотря на печальное положение страны, разделенной и угнетенной иностранцами, несмотря на страшную бедность, особенно среди крестьян, Шевырев видит в итальянском народе остатки прежней гордости и достоинство людей когда-то свободных¹⁴.

В природе Италии, в цвете моря и неба, в цветах и растениях, в солнце и теплом климате Шевырев находит те же образы и характеризует их теми же словами, которые описывают противопоставление Севера и Юга в романтическом мировоззрении. Идея о том, какое «удивительное участие принимает в искусстве народа природа его окружающая» (119), также вполне романтическая. Его излюбленная мысль – природа и климат способствуют формированию национального искусства и даже языка – здесь также находит подтверждение:

В Италии не может быть лирической поэзии в смысле собственно принимаемом: здесь нет этих неровных порывов восторга, дергающих душу. Здесь может быть только поэзия описательная, эпическая. Фантазия Италии светла, игрива, спокойна, живописна; фантазия Севера есть фантазия кабинетная. Поэты Севера недостаток природы должны дополнять пылкостью воображения и создавать свой внутренний мир за недостатком настоящего. Поэтам Юга оставалось только перенести мир, их окружающий, в искусство (119).

В дневнике Шевырева можно найти еще много тем, которые заслуживают внимания исследователей: его размышления не только о России, как уже говорилось, но и о европейской культуре, о Данте и о Шекспире, о классическом искусстве, об итальянской и европейской истории и многое другое. Итальянская тема также не может быть исчер-

¹³ См.: *Deotto P.* In viaggio per realizzare un sogno: l'Italia e il testo italiano nella cultura russa. P. 46-47.

¹⁴ Такое же представление об итальянском народе найдем позже у Гоголя, в повести «Рим»: «Наконец, народ, в котором живет чувство собственного достоинства: здесь он *il popolo*, а не чернь, и носит в своей природе прямые начала времен первоначальных квиритов; его не могли даже совратить наезды иностранцев <...>» (III, 244).

пана в рамках настоящей статьи. Так, стоит упомянуть об описании карнавала¹⁵, католических обрядов и о многом другом.

И все-таки нельзя не отметить того огромного значения, которое имел в целостном образе Италии Шевырева его самый любимый и незаменимый город – Рим. О нем он громко заявляет: «Рим есть глава тела, составленного из всех народов мира» (121). В стихотворении «Стены Рима» он называет город так: «каменная летопись времен» (123). Мысли, конечно, не очень оригинальные: именно поэтому Рим уже давно именуется Вечным городом, но, вероятно, впечатление, которое произвели на нашего путешественника великолепие собора Святого Петра, древнеримские руины, искусство мастеров Средневековья и Возрождения, помогли в дальнейшем русской интеллигенции составить свое «русское» представление об Италии или даже поспособствовали созданию стереотипов о ней. Здесь мы имеем в виду то, что у Шевырева можно найти, может быть впервые среди русских путешественников, переживание Италии как *невозможной, но же-*

¹⁵ Правда, о карнавале в дневнике Шевырев пишет очень коротко в записи от 13 февраля 1830 г. (124-125), но это объясняется тем, что он готовил обширную статью «Римский карнавал. Письмо 4-е», опубликованную в том же 1830 г. в «Московском вестнике» (и впервые переизданную Медовым на с. 436-446). Представляет интерес сопоставление его описания с описанием Гете, а затем – с художественной переработкой описания карнавала в повести Гоголя «Рим». Здесь нет возможности подробно остановиться на этой теме, но хочется хотя бы вспомнить не только то, что Шевырев, как видно из всего вышесказанного, прекрасно знал «Итальянское путешествие», но и то, что в русской литературе тема римского карнавала в гетевской интерпретации уже обратила на себя внимание: Жуковский проявил к ней интерес еще в 1817 г. (см.: *Жирмунский В.М.* Указ. соч. С. 78). Надо сказать, что Шевырев, хотя и останавливается на всех явлениях, уже описанных Гете, проявляет некоторую самостоятельность в своей статье: например, объясняет происхождение конных скачек на Корсо. Что же касается Гоголя, можно заметить, что по сравнению с Шевыревым и в духе пафоса всей повести он усиливает чувство утраты прежней полноценности жизни. Шевырев пишет: «По уверению всех старожилов здешних, Римский карнавал весьма утратил от своего прежнего блеска. Прежде в это время не встречалось почти ни одного лица на Корсо – без маски; ныне напротив: маски стали редки, а все видишь лица. Обычаю прежнему более верен простой народ, который всегда в этом отношении отличается постоянством перед прочими сословиями» (436). У Гоголя: «– Но разве это карнавал? – сказал старик. – Это карнавал ребят. Я помню карнавал: когда по всему Корсо ни одной кареты не было и всю ночь гремела по улицам музыка; когда живописцы, архитекторы и скульпторы выдумывали целые группы, истории; когда народ, – князь понимает: весь народ, все – все золотильщики, рамщики, мозаичисты, прекрасные женщины, вся синьория, все *pobili*, все, все, все... о *quanta allegria!* Вот когда был карнавал так карнавал, а теперь что за карнавал? Э! – сказал старик и пожал плечами; и потом уже произнес: – È una *porcheria!*» (*Гоголь Н.В.* Указ. соч. С. 198).

ланной «второй» родины¹⁶, изящно и романтически выписанное с шутиливой ссылкой на Тассо:

О Италия! Как в тебе душно и сладко! Но зачем ты мне не родная? Как ты меня не завлекай в свои сети – нет, я не Ринальд, я устою; со мной Россия и милые сердцу. Жги меня, жги душу; но твой пламень, твой поцелуй я передам России (150).

¹⁶ Этот вопрос прекрасно освещен в уже упомянутой книге П. Деотто, но она интересуется более поздними путешественниками (см.: *Deotto P. In viaggio per realizzare un sogno: l'Italia e il testo italiano nella cultura russa.* P. 63-67). Нам кажется, с одной стороны, что высказывание Байрона, ею приведенное («O Rome my country! City of the soul!»), могло влиять на самого Шевырева, а с другой – что восприятие Рима Шевыревым способствовало возникновению такого стереотипа в русской литературе.

О.С. Рощина

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

**ИТАЛИЯ И РОССИЯ
В ДНЕВНИКЕ С.П. ШЕВЫРЕВА 1829–1832 гг.**

С.П. Шевырев был приглашен в Италию княгиней З.А. Волконской в качестве воспитателя ее сына Александра. Во время всего путешествия С.П. Шевырев вел дневник, первая запись сделана 2 марта 1829 г. в Нарве, одна из последних – в апреле 1832 г. у подножия Монблана¹. Соответственно, на момент начала путешествия ему исполнилось только 22 года, чем, с одной стороны, можно объяснить восторженность и абсолютизацию некоторых суждений, но, с другой стороны, идеализация России и резкость суждений отличали его и впоследствии.

Из Петербурга путешественники выехали 28 февраля 1829 г., через Нарву, Дерпт, Ригу, Поланген, Кенигсберг, Мариенбург, Штутгарт и Мюнхен, и к середине мая достигли Инсбрука. В Дерпте и Кенигсберге Шевырев записывает в дневнике:

У немцев гораздо более эстетической жизни, чем у русских: причина тому свобода (48; от 7 марта 1829 г.); Жизнь человека, эстетически образованного, – прекрасный предмет для романа. Надо создать для него свой мир, но из стихий, из нравов, обычаев русских, надо всею нашею жизнью воспользоваться и найти в ней изящную сторону. Это произведение может быть талисманом русским. Буду собирать для него материалы (50; от 15 марта 1829 г.).

Этот замысел, как и многие другие, писатель так и не осуществил. Судя по этим заметкам и другим трудам Шевырева, ценность эстетической стороны жизни была для него несомненной наряду с религиозным чувством и русской национальной идеей.

В Италии Шевырев пребывал с мая 1829 до начала декабря 1831 г. Во время почти духмезячного путешествия (с середины мая до 12 июля 1829 г.) от Инсбрука через Венецию, Падую, Аркуа, Феррару, Болонью, Флоренцию, Пизу, Сиену, Рим и Неаполь до о. Искья Шевырев подроб-

¹ См.: *Шевырев С.П.* Журнал первый. Журнал второй. Журнал третий // Шевырев С.П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 47-408. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

но описывает все, что производит на него какое-либо впечатление: жилище Петрарки в Аркуа (и даже зарисовывает форму его гробницы и план дома), тюрьму Тассо, гроб и памятник Ариосто в Ферраре, архитектуру и убранство храмов, фрески, статуи, картины, развалины, пейзажи. Одно из самых сильных впечатлений оставляет храм Святого Петра в Риме:

Входя в него, вы не замечаете нимало огромности форм, потому что в всех этих чрезмерных пропорциях царствует всеобщая гармония. Здесь только узнаете, как искусство выше жизни, как храм Петра вознесен над землею. До какой степени постиг мощный художник тайну размеров. Если б Микель-Анджело предложил пересоздать землю в таком-то размере, он, мне кажется, при пособиях божеских совершил бы это (61; от 16 июня 1829 г.).

Позже, описывая впечатление от фресок Микеланджело в Ватикане, он отмечает:

В Микель Анджеле много сходства с Шекспиром: та же возвышенность идей, та же отчаянная смелость и изображении и исполнении» (69; от 3 июля 1829 г.).

Впоследствии, проживая в Риме, он будет не раз посещать этот храм и возвращаться к размышлениям о гении Микеланджело. В частности, в день своего рождения (18 октября 1829, 1830 и 1831 гг.) – за отсутствием православных храмов – Шевырев ходил молиться именно в храм Святого Петра и в 1829 г. писал матери:

Весь день этот хочу побеседовать с Вами и для того пойду в храм Св. Петра. Хотя он освящен не нашею религией, но в этом храме все народы могут молиться: он так исполнен божества. <...> Я сейчас из храма Св. Петра, от беседы с Богом и историей².

Описывая нравы и делая бытовые зарисовки, Шевырев пересказывает слышанную им историю одной старой римлянки, которая, не видевши сына одиннадцать лет, назначает ему встречу только после того, как совершит положенные религиозные отправления, и заключает:

<...> приятно заметить, что здесь сохраняется еще дух прежних римлян с тою разницей, что идея отечества, прежде все одушевлявшая, заменена идеею религиозною. Все, все приносит новая Римлянка на алтарь Христов и перед ним, как жертву, убивает чувства матери (65; от 16 июня 1829 г.).

² Цит. по: *Медовой М.И.* Примечания // Шевырев С.П. Итальянские впечатления. С. 553.

В то же время он отмечает, что «<...> здесь смеются над всем, что касается Папы» (67; от 29 июня 1829 г.), и сам не однажды описывает папу Пия VIII и духовенство в уничижительном тоне:

Он похож в церемонии на куклу, а не на главу церкви, не на наместника Петра. <...> Да и что за Папа! Сморщенный, больной, как будто нарочно выбран с условием скорее умереть. Кардиналы не умели ничего подать ему. Нет ни одного порядочного лица на полах и монахах католических: урод на уроде. Капуцины и францисканцы – это нечистоты ходячие на улицах: они говенного цвета, бриты как беглые, бледно-желты, запачканы и беспрестанно шатаются по гуляниям и улицам» (66–67, от 17 июня 1829 г. и от 29 июня 1829 г.).

В начале своего пребывания в Италии Шевырев обращает внимание на страсть итальянцев к деньгам, корыстолюбие полиции, жестокость разбойников, повсеместную бедность и неопрятность, массовое попрошайничество, происходящее, по его мнению, «<...> не от недостатка, потому, что природа щедро наделяет человека дарами, а от привычки, лени и низости характера» (73; от 5 июня 1829 г., также от 26 июня 1829 г.). 11 июля 1829 г. он записывает:

В стране, где <...> лучшие произведения древности и новых времен так же известны, как у нас Казанская и Иверская, там и на произведениях мелочного изделия, на утвари житейской видите следы форм изящных, великими художниками усвоенных народу. Какой выигрыш для жизни эстетической! Здесь за чашкою чая, за обедом можно учиться формам изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры! Что же сказать о том народе, который не умеет пользоваться таким сокровищем! Как он переродился! (80).

16 июля в дневнике Шевырев записывает черновик своего стихотворения «К непригожей матери», где сравнение Италии и России явно делается в пользу последней в соотношении прошлого, настоящего и будущего. Россия персонифицирована, преобразена в некрасивую («обезображенный лик»), но достаточно молодую женщину, «побеждающую судьбы неправые ошибки» и отдающую отчизне «прекрасных чад». Хотя внешне она уступает Италии – «<...> красавице давно известной, // Полуизмученно-прелестной, // Любимой солнцем и землей», – но именно дети «непригожей матери» утешают «чужую мать и сироту», «утратившую своих сынов», и «ей утешно воспевают ея живую красоту». «Беспокойное сияние взоров» непригожей матери «Пророчит тлеющий в тиши // Огонь невспыхнувшей души // И несвершенное желанье». В итоге в риторическом вопросе («ужель в тебе не красота?») красотой определяется «загадочная младость, // Неистощенные лета // И жизни девственная радость» (89–91).

12 августа 1829 г. Волконские и Шевырев переезжают в Рим, где и проживают до отъезда из Италии, совершая время от времени недалекие путешествия. Со временем его представления об итальянцах и Италии изменяются и расширяются. В 1830 г. Шевырев часто делает записи о драках и убийствах по разным поводам, которые совершают и мужчины, и женщины, и дети, он отмечает, что, по мнению итальянцев, «воровство подлее убийства» (181; от 8 августа 1830 г.). Он полагает, что горячность итальянцев (он часто использует слово *gabbature*, которое можно перевести как «ярость, неистовство, бешенство») обусловлена, с одной стороны, влиянием климата, а с другой – дурным правлением:

Государь достоин наказания, если его народ дурно ведет себя, потому что этот ученик всегда хорош, ибо нет народа совершенно дурного. Все целое никогда не дурно, дурное – одни части, а народ есть все, есть целое. Грехи разбойников римских лежат и на душе пап (151; от 15 мая 1830 г.).

Однако он полагает, что

<...> в теперешних римлянах, как они не изменены правлением, самым сквернейшим в мире, видны современники Ромула» (177; от 5 августа 1830 г.); <...> их игры буйны и отважны (143; от 16 июня 1830 г.).

В конечном итоге он признает наличие врожденного эстетического вкуса у итальянцев, в частности, восторженно описывает праздник *infiorata* в Чензано (выстилание узоров из цветов перед религиозным шествием):

Этот праздник народный есть живая картина Италии. В нем участвуют искусство, природа, Религия, правительство. Религия в этом празднике, как и во всей Италии, подчиняется искусству; искусство – главное, она – второстепенное <...> Итальянец трудится часы для одного светлого впечатления, для одной приятной минуты и трудится простосердечно, от врожденной любви к изящному. Здесь понимаешь, что крестьяне недаром ходят в Ватикан, что они умеют наслаждаться красотой художественною <...> это показывает доброту сердца, это сильное доказательство в пользу характера итальянского» (145–146; от 16 июня 1830 г.).

Помимо недалеких поездок по окрестностям Рима, Шевырев бывал на травле быков собаками, казнях, августовском водном гулянии, карнавале, отмечая, что народ принимает в этих играх живое участие. На его вкус, зрелище *fochetti* оказывается «гораздо лучше театров» (109; от 22 сентября 1829 г.). А в начале 1831 г. он записывает:

Делать богов и учреждать праздники в честь их – одна из главных черт в жизни римского народа (218; от 4 января 1831 г.).

За время пребывания в Италии Шевырев отослал М.П. Погодину несколько статей – «Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году»; «Отрывки из писем русского путешественника по Италии» с описанием Помпеи и народной жизни Неаполя и Рима; «Римский карнавал в 1830 г.»; «Римские праздники» с описанием *infiorata*, – которые были опубликованы в «Московском вестнике» (1830. № 1, 2, 5, 6, 8) и «Телескопе» (1831. Ч. 2. № 7). В написании этих статей он, безусловно, ориентируется на традицию «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина: определяет их жанр как письма, обращается к читателям, использует длинные синтаксические периоды с риторическими вопросами и восклицаниями, объектом описания также становится не только предмет или событие, но и эмоциональная реакция на них субъекта описания. Острота же суждений, высказанных в дневнике, сглаживается: итальянский народ более восхваляется, а резкость суждений в отношении правительства нивелируется.

В одном из писем «милрой маминьке», датированном 27 декабря 1829 г. (8 января 1830 г.), русский путешественник описывает и римское общество:

Италианцы живут очень скромно. Немногие ездят в общество, а более видим иностранцев. Молодые люди италианского воспитания умеют говорить только о музыке, т.е. об опере, а не об искусстве, прочий же разговор ограничивается собаками и охотой. Дамы недавно выучились писать, потому что прежде и этого не умели. Очень, очень жаль, что италианский народ, исполненный живых способностей, так отстал от просвещения, и главное препятствие в Правительстве. Особенно римляне и неаполитанцы погружены в невежество. Наша Россия моложе прочих государств, но как можно сравнивать ее образование? Она ушла вперед на 2 столетия от Италии. Искусства здесь всегда будут процветать, потому что это их родина. Есть несколько ученых, но они как светлые острова на море невежества тьмы. Чтобы вкушать удовольствие в Италии, надо уйти в книги, ограничиться природой, памятниками и наблюдением простого народа, который имеет много дивного в своем характере³.

Действительно, в Италии Шевырев много читает – Гомера, Данте, Байрона, Горация, Вергилия, Петрарку, Ариосто, Шекспира, Гюго, европейских и русских историков (Макиавелли, Нибура, Плутарха, Диодора Сицилийского, Сегюра, Сисмонди, Тита Ливия, Карамзина, Полевого, Росси, Гизо), книги по истории живописи, литературы и архитектуры (Винкельмана, Ланци, Маффей, Пистолези, Вильмена). Переводит А. Шлегеля, седьмую песнь из «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо, «Макбета» Шекспира, заканчивает либретто оперы «Вадим, или Двенадцать

³ Медовой М.И. Примечания // Шевырев С.П. Итальянские впечатления. С. 562.

спящих дев», пишет стихи, трагедию «Ромул» (которую так и не завершит), берет уроки итальянского и английского языков, ведет дневник и оживленную переписку с Погодиным, меменькой и тетушкой. По поводу труда Сисмонди об истории итальянских республик (*Histoire des republiques italiennes du moyen age par Sismondi*) он высказывает следующее мнение: «Сисмонди представил итальянцев только политиками и воинами; я же вижу в них преимущественно художников» (215; от 31 декабря 1830 г.).

На страницах дневника он разбирает достоинства или недостатки живописи Гвидо Рени, Людовика Карраччи, Франческо Франчиа, Перуджино, Джотто, Доменикино, Рафаэля, Гверчино, Камуччини, Микеланджело, Фра Беато Анжелико, Тинторетто, Джулио Романо, Чимабуэ, Тициана, Андреа Сакки, Андреа дель Сарто, Гирландайо, Караваджо, Рафаэля Менгса, Веронезе, Джентиле и Джованни Беллини (имена перечислены в том порядке, в каком они появляются в дневнике). Шевырев полагал, что «приобрести вкус к формам прекрасным» можно только в Италии. Также в своих размышлениях об изящной словесности он неоднократно упоминает Вергилия, Овидия, Горация, Петрарку, Тассо, Ариосто, Боккаччо, часто делает записи о Данте, в частности сопоставляя его с Гомером в естественности сравнений и пластичности языка; восхищается мозаиками Христофари, зодчеством Микеланджело и Брунеллески, описывает скульптуры Кановы, Бернини, Донателло, Бенвенуто Челлини, Микеланджело, Джамболоньи. В 1830 г. он посылает в Москву вместе с переводом Тассо «Рассуждения о возможности ввести италианскую октаву в русское стихосложение». После возвращения из Италии в 1832–1834 гг. он пишет диссертацию «Дант и его век», в которой развивает многие положения, намеченные в дневниковых записях 1830–1831 гг.

Очевидно, к искусству Италии Шевырев относит прежде всего словесность, скульптуру и архитектуру Древнего Рима, живопись, литературу и архитектуру Предвозрождения и Возрождения, в меньшей степени балет, оперу и народные фарсы, к которым поначалу относится скептически, лишь впоследствии признавая некоторые достоинства оперы и балета. Скульптуру эпохи Возрождения он не считает истинным искусством, потому что, по его мнению,

<...> по всем изваяниям христианского века до возрождения древней скульптуры при Канове можно решительно утверждать, что сии художники истинной скульптуры не понимали, что живопись препятствовала им быть хорошими ваятелями, что они просто скульптовали живописные создания: так древние в живописи были ваятелями» (345; от 21 ноября 1831 г.).

Он находит влияние искусства в Италии не только на религию и быт, но и на философию:

В Италии фантазия играет даже мыслями о смерти. Самая смерть в цепях искусства (162; от 4 июля 1830 г.); Философия в Италии принимает формы искусства, формы изящного. Прочитайте «Рай» Данта; взгляните на фрески Аннибала Караччи, представляющие Геркулеса <...> Идея Геркулеса есть сила физическая в высшей степени, одушевленная любовью ко благу человечества (212; от 28 декабря 1830 г.).

Однако в современном ему искусстве Италии, как и в общественной жизни, Шевырев находит следы упадка:

Вообще все древние обычаи Рима мало-помалу уничтожаются» (письмо матери от 14 февраля 1830 г.⁴; Глаза в Италии все те же, но нет Рафаэлей (176; от 2 августа 1830 г.); ...Теперь римские поэты не могут слова сказать просто (177; от 5 августа 1830 г.); Искусство в Италии перешло в блеск, в шарлатанизм – Бернини таков (272; от 24 августа 1830 г.).

Однако он все же полагает, что

<...> у итальянцев искусство в инстинкте, как у бобров строить плотины, у пчел – делать мед. <...> Итальянцы неопрятны, да, но искусство не необходимо соединено с опрятностью. Редкий художник опрятен. Да ему и недосуг быть порядочным» (189; от 20 августа 1830 г.), <...> одно искусство верно римлянам: они плохие мастера, но всегда будут лучшими художниками (216; от 31 декабря 1830 г.).

Помимо воплощения в Италии идеала искусства, Шевырев и в образовании Рима видит идеальный образец государственности:

Как поэзия и искусства выросли самородом из почвы греческой, так самородом свобода и закон или конституция выросли из почвы римской, из почвы чести, на холме Палатинском. Вот идея моего «Ромула!» Честь, добродетель республиканская, идея общего блага – здесь все инстинкты в крови, в стихиях народа. Греция – мать красоты, Италия – мать свободы (196; от 25 ноября 1830 г.); <...> Единство жизни и поэзии после Греции повторилось только в Италии. Мадонна, идеальная для других, для итальянцев национальна (276; от 12 сентября 1831 г.).

По всей видимости, в русской истории равнодостоинным фигуре Ромула – по масштабу и в плане выражения национальных черт – он считает Петра I, по крайней мере, размышления о них в записи от 20 августа 1830 г. соседствуют:

⁴ Медовой М.И. Примечания // Шевырев С.П. Итальянские впечатления. С. 564.

Ромул есть тип древнего римлянина: в нем видишь вместе и Брута (в смерти Рема) и Цезаря, и свободу и тиранию. Петр есть тип чисто русского; в нем есть сходство с Христом: как Бог съемлет с себя божество и облекается человеком, чтоб показать человеку как быть человеком, так и Петр Великий съемлет с себя божество земное (величество), чтоб показать русскому как быть русским (187).

В других записях убийство Ромулом Рема оправдывается следованием провозглашенному закону (в наброске плана одноименной трагедии⁵), а любые действия Петра – воплощением великого замысла «водворения европейства (т.е. образованного человечества) в россиянах» (213; от 28 декабря 1830 г.): «...в этом человеке все примыкает к великому центру, и все действия, даже порочные, оправдываются» (114; от 2 ноября 1829 г.).

Шевырев находит сходство России с Древним Римом в высокой способности к ассимиляции чужих культур:

Мы с иностранным поступаем, как древние римляне поступали с покоренными народами: всем даем права гражданства (151; от 15 мая 1830 г.).

Впоследствии он проводит различные параллели между древними римлянами и русскими в их эстетическом и религиозном развитии:

Точно так как древние римляне <...> соединили у себя все образцы древнего греческого искусства, присвоили себе его и завещали миру новому, – так мы на нашем гибком, свежем языке представим одушевленные копии со всех бессмертных оригиналов всемирного слова и завещаем их миру грядущему (172; от 24 июля 1830 г.); Древние римляне чище сохранили религию (как в том уверяет Дионисий Галикарнакский), нежели греки, у которых она уступила место поэзии, ибо римляне переняли религию от этрусков, к коим она хоть и от греков перешла, но еще в первобытной чистоте своей <...>. В ней чище сохранялись идеи мистические. В этом отношении я нахожу сходство в России с древним Римом. Она так же сохранила чище религию христианскую, нежели запад, ибо приняла ее от греков в ее начальном образовании святыми отцами. На Западе же она смешалась со светскою властью, сделалась орудием политики <...>. Кроме того, самому искусству религия католически-западная подчинилась слишком (209–210; от 6 декабря 1830 г.).

Также он находит сходство в гибкости и пластичности русского и итальянского языков: «Наш язык, как итальянский, имеет часто силу производить глаголы от существительных» (329; ноябрь 1831 г.).

Помимо признания достижений Древнего Рима, Шевырев отдает должное и истории итальянских республик, находя в них «<...> зародыш

⁵ Медовой М.И. Примечания // Шевырев С.П. Итальянские впечатления. С. 556-558.

политического равновесия Европы, коего история не с Вестфальского мира начинается» (110; от 16 октября 1829 г.).

Очевидно, что Италия и Россия в диахроническом срезе осознавались для Шевырева как начало и завершение одного большого исторического периода:

Теперь можно бы так историю Европы превратить в легенду. У Европы было пять дочерей: Италия, Германия, Франция, Англия и Россия. Италия взяла искусство, Германия – науку, Франция – политику в высшем смысле, Англия – торговлю, машины, словом, жизнь практическую, Россия, младшая дочь, от отца Азиатского с гибким характером, с свежими силами соберет воедино дары сестер, усвоит их себе и их усовершенствует. Россия совокупит в сумму все бытие европейского человечества» (160; июнь 1830).

Чуть позже он предполагает написать «сказку о бездарной (или бесприданной) дочери <...> или развить это аллегорическую драмой. Можно сделать славный балет в роде Вигано» (187; от 20 августа 1830 г.). Пересказывая этот же сюжет, он сохраняет за Италией и Россией положение старшей и младшей дочерей, старшинство же остальных трех сестер меняется.

Однако, сопоставляя Россию и Италию, и, шире, Европу, в настоящем Шевырев отдает явное предпочтение общественному, политическому и религиозному устройству России, как он его понимает. В августе 1829 г. он записывает в дневнике «Замечания на Историю Флоренции из Макиавели» и заключает их следующим рассуждением:

Древнее благо, частное и общественное, предпочиталось частным выгодам; в новой истории индивидуальность, эгоизм подавляет идею блага обществу. Новая история есть борьба эгоизмов, борьба королей с вассалами в средних летах, королей с народом в новейших (108; от 13 сентября 1829 г.).

В июле 1830 г., рассуждая о будущем идеальном переводе Гомера на русский язык, он пишет:

Мы в России до сих пор видим обычаи самые близкие к природе, видим человека в его естественном быту. У нас Гомер понятнее, чем в какой-нибудь земле искусственной Европы. У нас еще до сих пор кочуют народы, селятся села, строятся города; еще есть живая производящая сила жизни первоначальной, общественной, которая составляет мир «Илиады» (171; от 24 июня 1830 г.).

В апреле 1831 г. Шевырев записывает:

В Западной Европе народы идут врознь от царей, у нас народ идет за царем к образованию (250; от 17 апреля 1831 г.).

В конце 1831 г., читая «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, он полагает, что

Карамзин написал историю России в европейских формах как наружно, так и внутренне. Этот взгляд на Россию как на совершенно европейское государство есть в России общий и вредный. <...> Надо переменить этот образ мыслей и скромно показать, что мы азиатцы, преобразованные в европейцев» (313; ноябрь 1831 г.); Чудесные истории самозванцев в России есть <...> особенность совершенно русская и азиатская. Она ничем другим не может объясниться, как безусловной любовью нашего народа к царю и царскому племени. Наш народ в царе чтит Бога земного и думает, что племя царское прерваться не может. Это, по мнению русскому, разрушило бы порядок мира. <...> В европейской истории мы не видим ни одного самозванца, а в азиатской (например, в Персидской) многих. Это происходит оттого, что в Европе царь никогда не был окружен блеском божества. <...> Посемуто в Европе в случае похищений престола никто не назывался именем лишенного, ибо не мог бы никогда иметь силы великой, поелику сия сила в вере народа заключается. Потому же Европа возводит царей на плахи, а Россия никогда не доживет до этого (327; ноябрь 1831 г.).

И, читая в феврале 1832 г. «Современную историю» Гизо, записывает:

Церковь Восточная оставалась всегда под властью императоров, тогда как Западная освободилась от их власти. Вот что объясняет и у нас влияние власти царской на церковь (388; от 12 февраля 1832 г.)

Как и в стихотворении «К непригожей матери», Шевырев мыслит великие свершения России, подобные свершениям Петра I, в будущем:

История есть воплощенная философия. Русские воплотят философию, скелет, приготовленный немцами, в живое тело истории (229; от 23 января 1831 г.); Наш век есть век положительности, возникновения, возрождения. На какой почве оно совершится – не знаем, но свежая всегда лучше обветшалой. Свежее, непаханое, девственное поле – Россия. В ней все принимается и все процветает (388; от 10 февраля 1832 г.); Русский да соединит эстетический вкус неопрытного италианца с опрятностью безкусного англичанина (189; от 20 августа 1830 г.); Октава италианская имеет в себе все достоинства метра гомеровского и заключает в себе все возможные размеры <...>. Русские да воссоздадут и октаву, и метр Гомеров (194; от 25 сентября 1830 г.).

Пожалуй, единственный недостаток России Шевырев видит в «рабстве русского мужика»:

<...> раб не знает наслаждения изящным. Изящное вкушается душою свободной. Раб имеет одни животные наслаждения» (146; от 16 июня 1830 г.).

Однако впоследствии объясняет это так:

<...> славяне – народ-земледелец, призванный к почве. Вот почему у славян более чем у каких-либо других народов утвердилось рабство. Пастухи горные, моряки, охотники, купцы – свободны. И в этом весьма много заключается тайна нашего самодержавия. Теперь наши мужики начинают более купечествовать: торговля разовьет в них много мыслей свободных (365–366; от 29 декабря 1831 г.).

Шевырев намечает проект идеального воспитания и образования в России:

В воспитании русском после своей веры, своего Отечества и своего языка, которые да будут его центром, ибо цель русского все-таки Россия, хотя русское понятие об отечестве должно ближе, нежели кто-нибудь их других народов, сливать с понятием о человечестве, ибо ведь Россиию только можем мы действовать на все человечество, итак, после помянутого да войдут в состав воспитания русского изучение философии германской, но изложенной с ясностью француза, искусства итальянского, но по теории умных ясных немцев, законодательства французского, но только в Монтегсье <...> практической жизни английской с разумным применением к местности русской (182; от 9 августа 1830 г.); В России непременно будут со временем три особые кафедры Гомера, Данта и Шекспира. В них исторически представляются три главные рода поэзии: эпос, лира и драма. Будет еще четвертый род – роман, но он еще не усовершенствован. Еще нужны четыре кафедры в России – Италии, Германии, Франции и Англии, на которых передавалось бы все <...> замечательное с известной точки зрения. <...> Прочие народы в Европе суть дополнения или убудки (238; от 26 февраля 1831 г.).

Незадолго перед отъездом из Рима Шевырев составляет план культурных «Проектов в России»:

1. Перевести всех классиков греческих и римских в чистых формах новой прозы Карамзинского периода. 2. Издать в прозе собрание театров: греческого, римского, испанского, итальянского, английского, немецкого, шведского, французского, польского и проч. 3. Издать в извлечениях точных и полных истории вех государств европейских, составленное по лучшим писателям европейским. Я берусь за историю Италии. 4. Издание Рифмаря. 5. Дополнение словаря академического общими трудами. 6. Издать переводное собрание народных сказок европейских с присовокуплением собрания своих оригинальных. 7. Издать в переводе лучшие классические творения прозаиков европейских. <...> Недостатки наций: мы их избежим и явемся первыми. Но все-таки младенчество России перед каждой из ее учительниц. Обращение к Азии. Тогда-то и первенство ее возвысится. Россия – кондуктор европейского просвещения в Азию» (310–311; ноябрь 1831 г.).

С другой стороны, он полагает, что «<...> мы, кажется, для того и объевропеились, чтобы служить проводником от Азии к Европе» (от

18 июля 1830 г.). То есть Россия в духе идей Просвещения мыслится неким межкультурным медиумом общечеловеческого масштаба.

13 ноября 1831 г. Степан Шевырев с Александром Волконским выехали из Рима и к концу апреля 1832 г. достигли подножия Монблана, посетив в Италии водопад Терни, Сполето, Перуджию, Ареццо, Флоренцию, Феррару, Венецию, Падую, Милан. Наибольшие впечатления на этом пути оставили посещения музеев и галерей во Флоренции и Венеции:

Венеция вообще открыла мне какой-то новый мир, существование коего я и не предчувствовал. Это еще клад из новых для меня сокровищ. Венецианская школа здесь только узнается (354; от 27 ноября 1831 г.).

Незадолго от отъезда из Рима Шевырев, подводя итог своему пребыванию в Италии, записал в дневнике:

Я весьма доволен, что судьба привела меня жить в Италии среди такого народа, коего характер и образ мыслей не могли на меня иметь решительного и стеснительного влияния, так что мне легко было сохранить русскую свободу души и нужное нам особенное беспристрастие ко всем нациям. Германия дала бы мне систему, перевернула бы мой ум по-своему: ее владычество сильно. Итак, Италия помогла мне возвратиться к России. Благодарю (306; от 26 октября 1831 г.).

Как видим, соотношение Италии и России выстраивается в сознании Шевырева в бинарные оппозиции древнего – нового, зрелости – юности, старости – молодости, упадка – начала расцвета, начала – завершения, искусственного – естественного, что соответствует, по сути, просветительской парадигме мышления⁶. Очевидно и то, что провозглашенная в 1832 г. С.С. Уваровым формула «православие, самодержавие, народность» оказалась вполне созвучной умонастроениям С.П. Шевырева.

⁶ Ср.: *Никанорова Е.К.* «Письма из Италии» Фонвизина и идея «коловоращения наук» // *Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.* Томск, 2009. С. 53-68; *Фарафонова О.А.* Итальянские письма Фонвизина в контексте масонского мировоззрения // Там же. С. 69-78.

Н.А. Ермакова

Новосибирский педагогический университет (Россия)

**ИТАЛЬЯНСКИЙ ТРАВЕЛОГ ТУРГЕНЕВА:
«ПРОЯВЛЯЮЩАЯСЯ» ДИСТАНЦИЯ ВОСПОМИНАНИЯ**

Две тургеневские поездки в Италию – с интервалом в семнадцать лет – в логике его судьбы можно рассматривать как рубежные: в 1840 г. это 22-летний юноша, берлинский студент, еще пробующий свои силы и, по существу, ничем особо не отмеченный в литературе. К этому времени в печати появилось лишь несколько его стихотворений – факт, в перспективе творческой судьбы ничего не определяющий и не обещающий.

К моменту второй встречи с Италией (1857–1858 гг.) Тургенев – признанный писатель на грани 40-летия, остро переживающий рубежность своего возраста. Одной из причин «внезапного путешествия» в Италию (вместо запланированного задолго до того возвращения в Россию) станет «соблазнительная мысль провести зиму в Италии, а именно в Риме, *прежде чем стукнуло мне 40 лет, и я превратился в гриб*»¹.

Первая поездка охватывает конец февраля – апрель 1840 г. (всего – примерно два месяца; из них около полутора – в Риме); вторая более длительна: с середины октября 1857 г. по середину марта 1858 г. (примерно 5 месяцев; из них почти четыре – в Риме: октябрь – декабрь 1857 г., январь 1858 г.).

Последовательного описания обоих путешествий у Тургенева нет: ни путевого дневника в варианте С.П. Шевырева, ни цикла писем вроде «Писем об Италии» Ш.-М. Дюпати или В.Д. Яковлева, «Писем из-за границы» П.В. Анненкова и т.п.

Тургеневские путешествия в Италию 1840 и 1857–1858 гг. отразились в письмах (причем вторая поездка – гораздо полнее), в отголосках более поздних произведений («Филиппо Стродзи», «Графиня Донато» – второй половины 1840-х гг.; «Вечер в Сорренте» – 1852 г., «Три встре-

¹ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961. Т. 3: Письма. С. 152. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием серии (С или П), тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими цифрами) в круглых скобках. Во всех приводимых цитатах (из научных исследований, воспоминаний, писем и произведений) курсив мой, авторская принадлежность курсива оговаривается особо.

чи» – 1852 г., «Фауст» – 1856 г., «Дворянское гнездо» – 1859 г., «Накануне» – 1860 г., «Призраки» – 1864 г., «Песнь торжествующей любви» – 1881 г.), в документальных фрагментах воспоминаний о Станкевиче (предположительно 1856 г.) и А. Иванове («Поездка в Альбано и Фраскати» – 1861 г.). Между этими разножанровыми, разнородными источниками постоянно вспыхивают неожиданные пересечения, позволяющие вводить новые уточняющие детали в сюжет путешествий и картину впечатлений от них.

В рамках статьи мы остановимся на первой поездке Тургенева в Италию. Из переписки этого периода сохранилось лишь три письма, но вполне вероятно, что их и было немногим более.

Переписка по природе своей не дает травелогу оформиться в самостоятельный жанр. Стиль и содержание письма обусловлены хорошо известными факторами: личностью адресата, характером отношений между корреспондентами, конкретными ситуативными целями, причинами и обстоятельствами, породившими его. В огромном массиве тургеневской переписки подобные «подборки» писем формируют некое подобие локальных сюжетов. «Выключаемые из общего хронологического ряда в свой собственный, образуемый ими цикл, они обнаруживают и свой “сюжетный” стержень – историю отношений автора к адресату, большей частью сложную, психологически напряженную, с одним или несколькими кризисами, а иногда и с развязкой»².

Травелог присутствует в переписке отрывками, пятнами, всплесками отдельных впечатлений да еще хронологией дат и векторами перемещения, зафиксированными в пунктах отправки или получения писем. Это не «письма о ...», это именно и прежде всего – «переписка», совпадающая, однако, с путешествием (одного или обоих корреспондентов) и непроизвольно отражающая его черты. Рассчитывать на системное, последовательное описание путешествия в таком случае не приходится. В письмах остается скорее «след» событий, связанных с путешествием, его «быстрые, но яркие черты» (П. I, 22)³.

В.Г. Белинский, в примечании к публикации «дебютного», 1-го «письма из-за границы» П.В. Анненкова («Отечественные записки», 1841 г.), видит преимущества этой формы в самой ее «отрывочности», «неполноте» и «несвязности». Лучшее в «Письмах из-за границы» Анненкова – то, что они не предназначены для печати и являются скорее «импро-

² Алексеев М.П. Письма И.С. Тургенева // Тургенев И.С. Письма: В 13 т. Т. 1. С. 30.

³ Выражение самого Тургенева, «знавшего цену» письму и немало хлопотавшего на протяжении всей жизни о поиске неизданной переписки писателей пушкинской поры, он готовил к изданию письма Е.А. Баратынского, в 1878 г. издал в «Вестнике Европы» письмо Пушкина к жене.

визацией», чем «сочинением». В этом, с точки зрения Белинского, залог их подлинности и убедительности:

Но часто простые, отрывочные заметки путешественника бывают несравненно интереснее полных рассказов и описаний. Эти заметки, часто не имеющие между собой никакой видимой последовательности и связи, дают *вернейшее понятие о стране и народе, чем все в мире систематические путешествия*: в них авторы не описывают вам страны, но, так сказать, *переносят вас самих и ставят в среду ее жизни*⁴.

Понятно, что личная переписка в еще меньшей степени обременена требованиями полноты и последовательности в построении травелога, чем «Письма» П.В. Анненкова, аттестованного Белинским, несмотря на все оговорки, заграничным корреспондентом «Отечественных записок».

Любопытно разительное отличие «итальянских травелогов» молодых Тургенева и Анненкова. Жизнь переплетет их судьбы. Анненков – один из постоянных и внутренне близких автору тургеневских адресатов. Он станет едва ли не первым биографом писателя.

В Италии двадцативосьмилетний Анненков в первый раз окажется годом позже, чем Тургенев (весной 1841 г.). Впечатления от путешествия по Италии отражены в пятом и шестом его письмах «из-за границы» и поражают многомерностью и зрелостью взгляда. «Итальянские» фрагменты тургеневской переписки 1840 г. выглядят и беднее, и легче-веснее. Возможно, сказываются шесть лет разницы в возрасте авторов, но очевиден и личностный отпечаток в структуре и стиле травелога. П.В. Анненков (автор мемуаров «Молодость И.С. Тургенева. 1840–1856» и адвокат молодого Тургенева перед лицом его «ожесточенных критиков») в своих воспоминаниях строит линию судьбы Тургенева как «постепенное собирание», «приведение в порядок и в подчиненные отношения к какому-либо правилу жизни» тех свойств личности, которыми определена молодость писателя:

Цели юного Тургенева были ясны: они имели в виду произведение *литературного эффекта* и достижение репутации *оригинальности*. <...> Самым позорным состоянием, в какое может попасть смертный, считал он в то время то состояние, когда человек походит на других. Он спасался от этой *страшной* участи, навязывая себе невозможные качества и особенности, даже пороки, лишь бы только они способствовали к его отличию от окружающих. Он усвоивал своей физиономии черты, не вязавшиеся с ее добродушным, почти нежным выражением⁵ (курсив Анненкова. – Н.Е.).

⁴ Анненков П.В. Парижские письма. М.: Наука, 1983. С. 501. (Литературные памятники).

⁵ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 6.

Отчасти эти черты проглядывают в «итальянских» письмах 1840 г.

Травелог первой тургеневской поездки в Италию абсолютно пунктирен. Поразительны в нем, с одной стороны, минимальность фактического материала, с другой – «проявляющая» дистанция времени и воспоминания, создающая эффект длящегося «эха» первых впечатлений от встречи с Италией. Ранняя тургеневская переписка (в том числе и 1840 г.) полна литературности. Мир литературы, искусства еще не переживается как свой. Молодой Тургенев в курсе новостей русской литературной жизни, но она воспринимается пока дистанцированно, по поводу нее позволительно отшутиться:

Кони собирается издавать Пантеон русского и всех возможных театров. Цель этого издания мной хорошо не понята. Он мне, кажется, хочет предложить поступить в сотрудники – но я все еще колеблюсь погрузиться в русский литературный мир – в «сей грязный омут, господа». Краевский, кн. Одоевский etc. составляют особую clique, что там делается – неведомо мне сие (П. I, 177).

Тургенев много читает, много обсуждает (например, в письмах Грановскому от 1839 г.). Но он в большей степени читатель, наблюдатель, по-юношески снисходительно-высокомерный там, где дело не касается его «кумиров». Первая встреча с Италией «подогрета» «Римскими элегиями» Гете, которыми незадолго до поездки зачитывается Тургенев (XII элегию он переведет), еще и в мыслях не имея предстоящего путешествия.

Правда, его душа, что совершенно естественно, отзывается не столько на итальянскую топику элегий, сколько на атмосферу «веселой любви и полной жизни» в них (П. I, 177). Острота восприятия элегий написана тем состоянием, которое Тургенев позже (в «Первой любви») назовет «радостным чувством молодой, закипающей жизни»: «<...> кровь бродила во мне, и сердце ныло – так сладко и смешно: я все ждал, робел чего-то и всему дивился и весь был наготове...» (С. VI, 306).

Италия уже литературно «опосредована» любимым Гете. В письме Т.Н. Грановскому от 4 декабря 1839 г. Тургенев пишет:

Вообразите – я до сих пор не читал «Римских элегий». – Какая жизнь, какая страсть, какое здоровье дышит в них! Гете – в Риме, в объятьях римлянки! Особенно III-я, V-я, VII-я, XII-я и XV-я. Эти элегии огнем пролились в мою кровь – как я жажду любви! <...> Как я был бы добр, и чист, и откровенен, и богат, полюбив (П. I, 176).

Лихорадка ли первых впечатлений, другие ли обстоятельства причиной тому, но римский отрезок этой поездки фактически не отражен в

сохранившихся письмах Тургенева, хотя Рим первым ляжет на его пути. Переписка Н.В. Станкевича этого же времени дает гораздо более детальное представление о римском пребывании Тургенева:

Мы ездили с Марковым, Рундом, Ефремовым, Тургеневым, Ховриным смотреть кой-какие развалины: гробницу Сципионовой фамилии – темный, сырой подземный коридор; катакомбы – место жительства, службы и погребения первых христиан⁶.

Видимо, этот мартовский день 1840-го г. много позже вспомнит Тургенев в своих записках о Станкевиче (1856). Станкевича уже не будет в живых, да и сам Тургенев к 1856 г. – это «другой» Тургенев.

Изредка находил на него [Станкевича], однако, страх – как бы предчувствие смерти. Раз, возвращаясь уже вечером в открытой коляске из Альбано, – поравнялись мы с высокой развалиной, обросшей плющом, мне почему-то вздумалось вдруг закричать громким голосом: «Divus Caius Julius Saesag» – в развалине эхо отозвалось будто стоном. Станкевич, который до того времени был очень разговорчив и весел, – вдруг побледнел, умолк и походя немного проговорил с каким-то странным выражением: «Зачем вы это сделали?» (П. V, 363).

И тон, и взгляд на вещи в воспоминаниях о Станкевиче плохо помещаются в раму «синхронных» тургеневских впечатлений первой поездки в Италию. Видимо, из нее ускользнут многие детали этого путешествия. В переписке 1840 г. ни словом не упомянуты путешествие по Аппиевой дороге, посещение гробницы Цецилии Метеллы, цирка Ромула, грота Эгерии, Palazzo Borghese, Капитолия, собора Святого Петра, хотя (судя по письмам Станкевича) Тургенев был там.

Зато в этих письмах много дружеской буффонады, перемежающейся вкраплениями итальянских впечатлений:

Ефремов ложится спать, говорит и делает разные непристойности, что я отчасти приписываю картинкам полунагих дев, окружающим его изголовье. <...> Сегодня Ефремов мылся *мылом*; и сейчас велит прибавить, что был необыкновенно хорош (Станкевичу из Неаполя 26 апреля 1840 г. П. I, 180 (курсив Тургенева. – Н.Е.).

Но далее, в том же письме Станкевичу, фрагмент, предвещающий тонкую оттеночность будущих тургеневских пейзажей, пристальность его зрения, так раздражавшую Достоевского:

⁶ Станкевич Н.В. Избранное. М., 1982. С. 212.

Вид Неаполя неопиcанно прекрасен из наших окон – но особенно с замка S. Elmo. Прямо перед нашим домом, на другой стороне залива, стоит Везувий; ни малейшей струи дыма не вьется над его двойной вершиной. По краям полукруглого залива теснятся ряды белых домиков непрерывной цепью до самого Неаполя; там город и гавань, и Каcтель-дель-Ово: на высоком зеленом холме стоит замок S. Elmo – почти на середине залива. Но цвет и блеск моря, серебристого там, где отражается в нем солнце, пересеченного долгими лиловыми полосами немного далее, темно-голубого на небосклоне, его туманное сияние около островов Капри и Иския – это небо, это благо-вонье, эта нега <...> (П. I, 182).

Утром следующего дня в письме тому же Станкевичу – уже знако-мая чересполосица лирического и комического:

Сегодня день снова хорош; над морем носится туман. Ефремов сидит рядом со мной и – варвар! – спиной к Везувию... (П. I, 183).

Отпечаток такого «карнавального» соседства останется в шуточном стихотворении этой поры:

На Альбанских горах, в башмачках да в очках –
 Вижу – два forestiero гуляют;
 Им твердит чичерон: «Здесь родился Катон!»
 Скажут: «Si?», отойдут и зевают.
 «На Альбанских горах – что за дьявол такой...» (П. I, 328).

Неаполитанские письма детальнее, подробнее римских. Кажется, что в душе наблюдателя появились не то какая-то основа, не то стержень, организующий впечатления. Поездка в Портичи, театр Геркуланума, разглядывание пестрой, экзотической, живописной толпы в неаполитанской гавани: импровизатор, оборванные мальчишки, «<...> старик с орлиным носом читал крикливым голосом рукописную поэму», «<...> толстый человек, очень похожий на Мирабо, безногий, в черной бархатной куртке, говорил важным голосом речь; его слушали все с большим вниманьем» (П. I, 183), Пульчинелла, Петрушка, Доктор. Никаких оценок описание толпы не содержит – в нем бесцельное, бескорыстное любопытство молодого иностранца к колориту «другой» жизни.

Вероятно, такой же природы интерес к толпе, к человеческим лицам у героя «Аси» (1858 г.), работа над которой была завершена в Риме (второй приезд Тургенева в Италию). В препозиции к сюжету повести введены, по существу, автобиографические детали, отсылающие к рублику 1830–1840-х гг., т.е. к первым заграничным поездкам Тургенева (Германия, Италия):

Мне было тогда лет двадцать пять. <...> Я только что вырвался на волю и уехал за границу, не для того, чтобы «окончить мое воспитание», как говаривалось тогда, а просто мне захотелось посмотреть на мир божий. Я был здоров, молод, весел, деньги у меня не переводились, заботы еще не успели завестись – я жил без оглядки, делал, что хотел, процветал, одним словом. <...>

Я путешествовал без всякой цели, без плана; я останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица – именно лица. Меня занимали исключительно одни люди; я ненавидел любопытные памятники, замечательные собрания... <...> Меня забавляло наблюдать людей... да я даже не наблюдал их – я их рассматривал с каким-то радостным и ненасытным любопытством (С. V, 149).

Тургеневу счастливо «случилось» оказаться в Италии *вовремя* – в молодости. Со странным единодушием, независимо друг от друга, о значении такой «современности» писали Гете, Некрасов, П. Муратов.

Утолив многолетнюю жажду, добравшись до Рима, сорокалетний Гете писал:

Вот я и добрался до сей столицы мира! Если бы я, в сопровождении достойного и сведущего человека, увидел ее лет пятнадцать тому назад, я счел бы себя счастливым. Но раз уж мне было суждено в одиночестве посетить ее и увидеть своими глазами, то хорошо, что эта радость так поздно выпала мне на долю⁷.

Некрасов, впервые попав в Италию и Рим, переживает там экзистенциальную «ломку». Проснувшиеся в его душе «идеальные требования от жизни», «поздние отзвуки молодости»⁸ только усилят чувства «тоски, хандры, недовольства, злости», невозможности внутреннего возрождения и острого сожаления о том, что не оказался в Риме раньше:

Рим мне тем больше нравится, чем более живу в нем – и я твержу про себя припев к несуществующей песенке:

Зачем я не попал сюда
Здоровей и моложе?

Да, хорошо было бы попасть сюда, когда впечатления были живы и сильны, и ничто не засоряло души, мешая им ложиться. Я думаю так, что Рим есть единственная школа, куда бы должно посылать людей в первой молодости, – в ком есть что-нибудь непошрое, в том оно разовьется здесь самым благодатным образом, и он навсегда унесет отсюда душевное изящество, а это человеку понужней цинизма и растления, которыми дарит нас щедро родная наша обстановка (Письмо Тургеневу из Рима от 21–29 октября 1856 г.)⁹.

⁷ Гете И.В. Итальянское путешествие. М., 1980. С. 42.

⁸ Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 492. (Переписка русских писателей).

⁹ Там же. С. 451–452.

Для П. Муратова «дух счастливой, полной и прекрасной жизни», дух молодости оказываются родственными самой природе Рима:

В этом счастье, которое дает испытывать Рим, есть что-то похожее на счастье быть молодым, – ждать с трепетом каждого нового дня, засыпать с улыбкой, думая о завтра, верить в неистраченное богатство жизни, быть тщательным в своей радости, потому что всюду вокруг бьют ее неиссякаемые источники. <...> И эта молодость души в Риме не проходит даже так скоро, как обыкновенная молодость человеческой жизни¹⁰.

Собственно, таким же образом определит пафос первой тургеневской поездки в Италию Б. Зайцев: «В этот первый итальянский приезд ничего у Тургенева не было на душе, кроме молодости и порыва все взять, не упустить, узнать»¹¹. Состояться «вполне» тургеневской встрече с Италией помогло и другое обстоятельство. Открыв для себя «Римские элегии» Гете, он писал Грановскому о своем впечатлении от них, о жажде любви. Это ожидание любви он «привезет» в Рим. Разрешения оно не получит, но оставит особый тон в атмосфере поездки.

В переписке, попеременно с итальянскими восторгами и шутками над Ефремовым, – лирические всполохи любовных увлечений то в стихах, посвященных А.Н. Ховриной, то в мимолетном впечатлении от случайной спутницы:

Что, батюшка, ей-богу – престранная вещь: так привык слышать каждый день голосок Шушу¹² – что теперь и грустно. <...>

И боюсь и привлечен...

Неужели я влюблен?.. (Письмо к Станкевичу из Генуи от 8 мая 1840 г. П. I, 185).

На возвратном пути [из Портичи] против нас сидела милая девушка, напоминающая Шушу – и, по моему мнению, лучше ее; я молча любовался ею – Ефремов рисовался, но довольно несчастливо; мы приехали; вот ее черная шляпка пропадает в толпе; вот она и скрылась – и навек. Но она несколько мгновений заняла мою душу, и воспоминание об ней будет мне отраднo (Письмо к Станкевичу из Неаполя от 26 апреля 1840 г. П., I, 182).

Деталей путешествия как будто немного, а между тем объезжена немалая часть Италии. В письме А.П. Ефремову из Франкфурта, по дороге в Берлин (неделю спустя по возвращении из Италии), *forestiero* даст – в стернианской стилизации – маршрут своих странствий:

¹⁰ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1999. С. 213.

¹¹ Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1999. Т. 5. С. 41.

¹² В приятельском кругу Тургенева, Ефремова и Станкевича так прозвали Александру Николаевну Ховрину.

Что я пережил в эти 13 дней? Где не был? В Ливорно, в Пизе, в Генуе; проехал все королевство Сардинское, видел статую С. Карла Борромейского, ездил по Лаго Маджоре, в санках на Св. Готард – черт бы его побрал – был, кажется, в Люцерне, в Базеле, в Келе, в Мангейме, в Майнце – постепенно потерял зонтик, шинель, шкатулку, палку, лорнетку, шляпу, подушку, ножик, бумажник, три полотенца, два футляра и две рубашки и теперь скачу в Лейпциг с чемоданом, sacco di vuote, пачпортом в кармане и <...> в штанах и только! (П. I, 186).

Мелькающие, отрывочные детали первой встречи с Италией не очень-то складываются в цельную картину. Еще не понято то, что увидено, пережито, покинуто. В письме Грановскому двумя неделями позже (Письмо от 30 мая 1840 г.), уже из Берлина, Тургенев напишет:

<...> так велико во мне было стремление вернуться в Берлин – что я покинул Италию без большого сожаленья. Признаюсь – не верится теперь – скитаясь по пыльным улицам Берлина, под дождем и при холодном ветре – что не далее как за 20 дней срывал теплые сочные апельсины с деревьев в Сорренто, слушал плеск Средиземного моря (П. I, 187).

Но с дистанции начинается постепенное «обживание», оформление увиденного:

Вы вправе требовать от меня многое об Италии – но я сам еще *не знаю ясно, что я оттуда вынес*: но что я выехал богаче, чем приехал, в этом я уверен. *Со мной случилось то же, что с бедным человеком, получившим огромное наследство: трудно и запутанно.* Целый мир, мне не знакомый, мир художества – хлынул мне в душу – но сколько прекрасного и великого ускользнуло от моих взоров, как еще я нелепо понимал изящное! Но, несмотря на это, Formen- und Farbensinn во мне проснулся и развивался: я начинал находить наслажденья в художестве, до тех пор мне неизвестные (П. I, 188–189).

Формующую роль Италии и Рима отметит Б. Зайцев, описывая римские «экскурсии» Станкевича и Тургенева: «Главная прелесть жизни римской, конечно, вне дома, в блужданиях и экскурсиях. Тургенев со Станкевичем много выходили, много высмотрели. “Царский сын, не знавший о своем происхождении” (так называл друга впоследствии Тургенев), доблестно водил его по Колизеям, Ватиканам, катакомбам. Воспитание Тургенева продолжалось. Италия помогла царскому сыну отшлифовать другого юного принца, престолонаследника русской литературы. Именно в Италии, на пейзаже Лациума, вблизи “Афинской школы” и “Парнаса” Рафаэля, овладел Тургеневым дух Станкевича – дух поэзии и правды. Прелестно, что и самую Италию увидел, узнал и полюбил он в юности. Светлый ее след остался навсегда в этом патриции»¹³.

¹³ Зайцев Б.К. Указ соч. С. 41-42.

Июнь 1840 г. заставит Тургенева еще раз оглянуться назад. С 24-го на 25 июня в Нови, в 40 милях от Генуи, по дороге в Милан умрет Станкевич. Итальянские впечатления начнут ретроспективно напитываться новым содержанием. На тургеневском ощущении Рима останется рубец этой смерти. Величие природы, вечность, любовь и смерть чуть позже лягут в его сознании категориями одного ряда.

Сближение со Станкевичем, которое произошло в Риме, видимо, тоже важно своей «современностью». В присутствии Станкевича особенно резко ощущались фальшь, фразерство, претензии на глубокомыслие, т.е. то, чего не лишено было поведение молодого Тургенева. «Фразы в нем [Станкевиче] следа не было – даже Толстой [Л.Н.] не нашел бы ее в нем», – будет вспоминать позже Тургенев (П. V, 364). Эти римские уроки «самоидентичности» хорошо осели в памяти, если спустя шестнадцать лет Тургенев вспомнил о них:

Станкевич несколько раз осаживал меня довольно круто, чего он в Берлине не делал – в Берлине он меня чуждался. Раз в катакомбах, проходя мимо маленьких ниш, в которых до сих пор сохранились остатки подземного богослужения христиан в первые века христианства, я воскликнул: «Это были слепые орудия провидения». Станкевич довольно сурово заметил, что «слепых орудий в истории нет – да и нигде их нет». В другой раз перед мрачной статуей св. Цецилии я проговорил стихи Жуковского:

И прелести явленьем по привычке
Любуется, как встарь, душа моя, –

Станкевич заметил – что плохо тому, кто *по привычке* любит прелесть, да еще в такие молодые годы (П. V, 364; курсив Тургенева).

Сближение со Станкевичем не сразу далось Тургеневу, тем ценнее оно было. Пресекавший тургеневскую склонность к фразе и «оригинальничанью», Станкевич, судя по всему, понимал, что не они составляют существо тургеневской природы, и время от времени вставал на его защиту перед недоброжелателями, которых было не так уж мало:

К Ховриным мы ходим все очень часто: Тургенев, Ефремов и я; Марков тоже каждый вечер там. Я играю в четыре руки с Шушу, потом идет, всегда очень веселый, разговор, который Марков оживляет своим добрым остроумием, заграждая дверь дурной бесконечности. Тургенев обыкновенно рисует свои фантазии и очень удачно. Вчера я давал ему библейские темы, напри[м]ер: Адам, который не знает, что ему делать, и проч. <...> *Тургенева никто не сбивает с толку, от этого он говорит связно и хорошо – ничего не замечает, чтобы он мог когда-нибудь плести такую дичь, какую он плел у Вас. Право, он умен! Не говорю о степени – он молод, может и вообще не прыток, но все-таки умнее, чем мог казаться у Вас*¹⁴.

¹⁴ Станкевич Н.В. Указ. соч. С. 213. (Письмо Е.П. и Н.Г. Фроловым из Рима от 19 марта 1840 г.).

Сближение со Станкевичем и его смерть будут пережиты Тургеневым как жизнеопределяющие события. В августе 1840 г., в письме М. Бакунину и А. Ефремову, он будет писать об этом, подводя итоги 1840 г. Сама по себе неожиданная потребность подводить итоги года *в августе* говорит о насыщенности и рубежности прожитого отрезка:

Как значителен для меня 40-й год! Как много я пережил в 9 месяцев! Вообрази себе – в начале января скачет человек в кибитке по снегам России. В нем едва началось брожение – его волнуют смутные мысли; он робок и бесплодно задумчив.<...> Молодой человек остается десять дней в жирной столице Австрии и переезжает в Италию, в Рим. – В Риме я нахожу Станкевича. Понимаешь ли ты *переворот, или нет – начало развития моей души!* (П. I, 194).

Наверное, прав Б. Зайцев, когда пишет, что в Италии жизнь Тургенева получает импульс такой творческой силы, что смерть Станкевича, как бы тяжело она ни была пережита, не подавила этот импульс, а придала ему особую остроту: «Смерть Станкевича очень его взволновала, но не могла остановить. Может быть, сквозь вуаль искренней слезы острей воспринимался самый мир»¹⁵.

Несмотря на внешнюю зыбкость впечатлений и эфемерность фактического материала первой поездки в Италию, синхронно отраженного в письмах, эти впечатления оказались стойкими. С течением времени они отложились в тех определяющих чертах, которые носят печать личностного «запроса» и лишены спонтанной, сиюминутной хаотичности первых впечатлений. Вступает в силу тургеневская логика восприятия: все пережитое начинает приобретать значение, укрупняться, будучи пропущенным сквозь «фильтр памяти»¹⁶. Произведения, напитанные атмосферой первой встречи с Италией, появятся более чем через десять лет после поездки: сцена «Вечер в Сорренте» (1852) и повесть «Три встречи» (1852). Оба – вариация каких-то событий, пережитых Тургеневым в 1840 г.¹⁷, но обойденных тогда молчанием в переписке.

Сорренто вообще окружено у Тургенева особой интимной таинственностью. Упоминаний о нем и в письмах, и в произведениях немного, но во всех упоминаниях чувствуется какая-то щемящая пульсация, делающая их узнаваемыми, организованными вокруг незримого, неназванного центра.

¹⁵ Зайцев Б. Указ. соч. С. 43.

¹⁶ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 165.

¹⁷ По замечанию Ю.Г. Оксмана, рассказ «Три встречи» «<...> имеет несколько общих образных и фабульных мотивов» со сценой «Вечер в Сорренте»» ([Оксман Ю.Г.] П. II, 685).

Первое из них возникает в уже упоминавшемся письме Станкевичу (от 8 мая 1840 г. из Генуи), по горячему следу, но в характерной форме – полуназвания, полумалчивания. Эта речевая манера сохранится позже у многих тургеневских героев.

<...> Престранная вещь: так привык слышать голосок Шушу – что теперь и грустно. Что еще страннее – так это то, что я почти никогда не говорил с ней более 3-х минут сряду – а так было приятно быть в одной комнате с ней: извините – однажды я с ней говорил долее; это было во время возвращения из Сорренто, вечером – ехав вдоль морского берега. Впрочем, ничего, ничего – молчанье (П. I, 184–185).

Сорренто всплывет еще раз в апреле 1857 г., в Некрасовском письме Тургеневу из Рима. Отношения обоих в этот период отличаются рискованной откровенностью и доверительностью. Такими они не будут больше никогда. Но их встречи и разговоры за границей, судя по письмам, касаются тем, настолько личных, что само посвящение в них – знак избранности.

Что и в какой форме мог вспоминать Тургенев о Сорренто в присутствии Некрасова – неизвестно. Но оно отзовется в памяти Некрасова, когда тот сам окажется в Сорренто, и будет отмечено легким акцентом в его письме: «Погода в Неаполе стояла отличная – поездки наши <...> как-то все удавались, природа – чудо (особенно в Сорренто) – да ты все это сам видел <...>»¹⁸.

Подобных отсылок к опыту самого Тургенева Некрасов до этого нигде не делал, хотя все его римские впечатления могли бы предполагать это. В постскриптуме к тому же письму Некрасов сообщит Тургеневу о том, что читал его недавно вышедшие «Повести и рассказы», особо выделив среди них «Три встречи»:

Тон их удивителен – какой-то страстной, глубокой грусти. <...> Но прошу тебя – перечти «Три встречи», – уйди в себя, в свою молодость, в любовь, в неопределенные и прекрасные по своему безумию порывы юности, в эту тоску без тоски – и напиши что-нибудь этим тоном. Ты сам не знаешь, какие звуки польются, когда раз удастся прикоснуться к этим струнам сердца, столько жившего – как твое – любовью, страданием и всякой идеальностью¹⁹.

В апреле 1859 г. из Спасского, уже имея за плечами вторую поездку в Италию, Тургенев в письме к В.П. Боткину опять вернется к итальянскому эпизоду 1840 г., положенному в основу сюжета «Трех

¹⁸ *Переписка* Н.А. Некрасова. С. 466.

¹⁹ Там же. С. 467-468.

встреч». Только теперь в этом эпизоде, как в фокусе, сойдутся – по закону элегической генерализации переживания – «молодость» и «зрелость», «начало» и «конец» человеческой жизни:

Сегодня чудесная погода – жарко, тихо, птицы поют, пахнет почками; я раза три прошелся по саду – и чуть не всплакнул. Жизнь пролита до капли, но запах только что опорожненного сосуда еще сильнее, чем когда он был полный. Addio, vita, слышал я раз на Корсо, во время Карнавала; молодой женский голос произнес эти слова – и долго звук их звенел у меня в ушах (П. III, 292).

Заразительность пережитого и сохраненного памятью оказалась настолько велика, что не только сам Тургенев, но полярно противоположные по своим литературным пристрастиям «читатели» (например, Боткин и Добролюбов) испытали на себе ее силу²⁰.

Загадка воздействия «Трех встреч» не только в подлинности итальянского колорита, сохраненного воспоминанием рассказчика, на что обратил внимание И.М. Гревс: «Это подлинная Италия <...>. Удивляешься, как смог писатель, после кратковременного, еще однократного пребывания в Италии, так полно схватить, так прочно удержать, так жизненно воспроизвести реальный облик страны в его интимных деталях. Ведь итальянская картина не уступает по силе изображения многим мастерским тургеневским этюдам русской действительности, хотя бы тем, которые тут же, в “Трех встречах”, переплетаются с нею»²¹.

«Итальянское» в рассказе эмоционально вызревает, вырастает из атмосферы русской ночи. И русская, и итальянская ситуации лирически спаяны одним переживанием – томлением, ожиданием любви, счастья:

Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... *Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление...<...>* Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь?

Звук ждала она; живого голоса ждала эта чуткая тишина – но все молчало. <...> *Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожиданье, не то на воспоминание счастья <...>* как вдруг раздался в доме аккорд, – раздался и прокатился волною... Раздражительно звонкий воздух отгрянул эхом... я невольно вздрогнул.

Вслед за аккордом раздался женский голос... Я стал жадно вслушиваться – и... могу ли я выразить мое изумление?... *два года тому назад в Италии, в Сорренто, слышал я ту же самую песню, тот же самый голос...* (С. IV, 219).

²⁰ См. примечания к рассказу «Три встречи» (С. IV, 598-600).

²¹ Гревс И.М. Тургенев и Италия: Культурно-исторический этюд. Л., 1925. С. 51-52.

Как и тогда, теперь была ночь; как и тогда, голос раздался вдруг из освещенной незнакомой комнатки; как и тогда, я был один. Сердце во мне сильно билось. «Не сон ли это?» – думал я (С. IV, 221).

Тургеневское ли воображение или реальный случай породили завораживающий эффект наложения итальянского и русского эпизодов рассказа, с ошеломляющим совпадением всех деталей (ночь; призывный женский голос, «проникнутый страстным и радостным ожиданием»; тургеневский рассказчик, дважды оказавшийся свидетелем «чужой» любви), только это страстное, томительное ожидание любви и счастья станет знаком едва ли не всех тургеневских сюжетов, так и не получив в них утolenия. Переживание, вызванное когда-то в молодом Тургеневе «Римскими элегиями» Гете, останется «переживанием навсегда». «Всю жизнь стремился он к счастью, ловил любовь и не догнал», – напишет Б. Зайцев.

Помимо всех чарующих «совпадений» в «Трех встречах» удивительно то, с какой силой и непосредственностью Тургенев воспроизведет свои итальянские ощущения двенадцатилетней давности. Ни у кого из русских писателей XIX в. не окажется востребованным в такой полноте феномен воспоминания, открытый романтиками, с его особой логикой:

<...> Воспоминанье ваше,
От времени еще прелестнее и краше...
(К.Н. Батюшков, элегия «Мшение»)

За тургеневскими повестями давно закрепилось понятие «элегий в прозе». В данном случае оно имеет под собой больше оснований, нежели эффектное сравнение. Подавляющее большинство произведений Тургенева – воспоминания, целиком или отчасти, где мир прошедшего – «<...> это мир пропущенного сквозь фильтр памяти, а значит одухотворенного»²² бытия. Главной особенностью тургеневского травелога первой итальянской поездки становится «проявляющая» дистанция времени и воспоминания.

²²Грехнев В.А. Указ. соч. С. 165.

Розанна Казари
Университет Бергамо (Италия)

Н.М. ЯЗЫКОВ В ИТАЛИИ В 1839 г.:
АНТИПОЭТИКА ОЗЕРА КОМО

К концу 1837 г. года здоровье Николая Языкова (1803–1846), который уже давно страдал тяжелой болезнью спинного мозга, сильно ухудшается, и поэт решает поехать из родного и любимого Симбирска в Москву для лечения. Он очень медленно собирается в дорогу, нехотя и лениво доезжает до Москвы в сопровождении Петра Киреевского. В Москве известный врач Ф.И. Иноземцев (1802–1869) предписывает ему лечиться водами в Германии. Языкову сильно не хочется ехать за границу, он жалуется на эту предписанную поездку, но, кажется, у него нет выбора.

В июне 1838 г. он отправляется за границу. Его сопровождают Петр Киреевский (1808–1858), личный врач Иван Постников, верный слуга Сильвестр и «целая библиотека»¹. Он едет сначала в Мариенбад, потом в Ганау – проконсультироваться у медицинской знаменитости, врача Коппа². Ответ Коппа был удручающим: он сказал поэту, что необходимо остаться надолго в Ганау и потом поехать «на воды».

Языков пребывает в Германии весной и летом 1839 г., после чего едет в Гастейн и, наконец, опять-таки по предписанию Коппа, в Италию. Биограф Языкова, В.И. Шенрок, пишет об этой предполагаемой поездке:

Копп назначил ему [Языкову] по окончании лечения в Крейцнахе ехать в Гастейн, а оттуда в Рим. Впрочем, в Риме ему мелькала надежда встретиться с Гоголем, который ему очень понравился во время его проезда через Ганау³.

¹ См.: Шенрок В.И. Н.М. Языков // Вестник Европы. 1897. № 11-12. С. 612.

² И. Копп (1777-1858) лечил Гоголя, Жуковского, Шевырева и других русских литераторов. К нему обращались почти все русские, странствующие по Европе в поиске потерянного здоровья.

³ См.: Шенрок В.И. Указ. соч. С. 18.

В действительности, как известно, Гоголь и Языков познакомились в Ганау 30 июня 1839 г. и жили одновременно в Риме, но уже в 1842-1843 гг.

Итак, Италия выбирается не из-за красоты произведений искусства, которыми хочется любоваться, не благодаря чудесным ландшафтам, а прежде всего как место, где можно восстановить здоровье. Следовательно, с самого начала взгляд Языкова на Италию иной, чем у большинства русских, особенно художников и писателей, которые собирались в эту страну.

В конце декабря 1838 г. брат поэта Петр Языков⁴ приезжает в Гану, чтобы ухаживать за больным и сопровождать его в Италию. В переписке братьев Языковых с родными чередуются два голоса: Петра Михайловича, который с восторгом ожидает поездки в Италию, в особенности в Рим, и Николая Михайловича, готового лишь смириться со своей участью. Петр говорит о Риме как об Иерусалиме католического мира. Рим представляется ему безбрежным морем памятников, бесчисленных произведений искусства, в то время как Николай Михайлович пишет приятелю А.Н. Вульф⁵:

[Отправляюсь] Из Гастейна в Веве – лечиться виноградом, – а потом зимовать в Риме: так мне предписано! Последнюю статью этого регламента постарайся не исполнить: лучше кажется просидеть зиму в Ферне, чем в столице кафолицизма, где, хотя и теплее, но не в домах, а на улице, потому что нет хороших печей <...> не велика беда, что я не перейду через Сен-Бернард или Сен-Готард: что мне теперь до славы? Что я за Наполеон, что я за Суворов? Здоровье краше всех румян! И что папы не увижу – тоже не беда. Мне теперь ничего так не хочется, – мне никогда ничего так сильно не хотелось, – как поскорее восвоюсь⁶.

Эти слова точно передают настроение Языкова накануне поездки в Италию. Для него важна только родина, Симбирск или Москва, где ему можно будет жить по-настоящему, в кругу родственников и друзей. Но судьба решает по-другому, ему надо поехать в Италию и лечиться виноградом, не в Веве, а в Комо.

Братья Языковы приезжают в Комо из Женевы в середине октября 1839 г. Четыре письма к родным⁷ рисуют довольно точную картину этой первой встречи с Италией. В их словах акцент делается непримен-

⁴ Петр Михайлович Языков (1798-1851), незаурядная личность, геолог, очень начитанный человек, был женат на Елизавете Ивашевой, сестре декабриста.

⁵ А.Н. Вульф (1805-1881), литератор, друг Пушкина. А.Н. Языков учился вместе с ним в Дерпте.

⁶ [Н.М. Языков] Из неизданных стихотворений и писем Н.М. Языкова // Русская старина. 1903. № 3. С. 491. Письмо к А.Н. Вульф от 8 июля из Гану.

⁷ Эти письма были впервые опубликованы в Бергамо в 1983 г., см.: Casari Rosanna. N.M. Jazykov e l'Italia // Casari R., Persi U., Pesenti M.C. Documenti e motivi di letteratura russa. Bergamo: Tipolito Stefànoli, 1983. P. 7-74.

но на неудовлетворительных условиях жизни, скуке и тоске. Город и его жители вызывают отрицательное впечатление. В письме брату Александру Михайловичу (1799–1874) поэт пишет:

Вот уже почти две недели как мы в Комо. Насилу могли найти себе квартиру – за городом, маленькую, с небольшим садом: здесь все чертовски дорого, на всем и везде обманывают иностранцев безбожно, особенно нашу братью незнающих здешнего языка и принужденных жить здесь необходимостью⁸.

Первые впечатления о Комо и об Италии поражают своим резким и безапелляционно отрицательным восприятием Италии. Квартира не удовлетворяет поэта:

У нас пять комнат, окна в сад и во двор – в них три камина, вероятно, мы будем зябнуть и здесь, несмотря на благословенный климат Юга; трубы не закрываются...⁹

И скука не дает покоя. Он пишет брату Александру Михайловичу:

Нам здесь чрезвычайно скучно – так скучно, как не бывало и в Гаштейне: дай Бог, чтобы скорее прошли три недели курса моего виноградного лечения...¹⁰

В письме к сестре Прасковье Языков жалуется на город:

Здесь надувают нашу братью иностранцев все и везде. Здесь жить нам крайне скучно: языка не знаем, знакомых никого, городок маленький, все чужое – тоска так и ест нас: еще пробудем здесь три недели¹¹.

Хотя сестре поэт описывает квартиру не столь отрицательно:

Мы нашли себе квартиру за городом, в городе улицы узкие, вонючие, темные – и воздух копченый – квартира с маленьким садом, куда я хожу ходить и сидеть на солнце, которое здесь греет в октябре так горячо, как у нас в мае. Наняли повара-старика и служанку именем Чипину – он нам готовит итальянские кушанья: поленту и макарони¹².

⁸ *Casari Rosanna. N.M. Jazykov e l'Italia // Casari R., Persi U., Pesenti M.C. Documenti e motivi di letteratura russa. Bergamo: Tipolito Stefanoli, 1983. P. 42. Письмо к А.М. Языкову от 27 (15) октября (1839) из Комо.*

⁹ *Ibid.* P. 42-43.

¹⁰ *Ibid.* P. 43.

¹¹ *Ibid.* Письмо к П.М. Бестужевой от 27 (15) октября (1839) из Комо.

¹² *Ibid.*

О жизни в Комо ничего кроме этих замечаний не сообщается, за исключением короткого рассказа о том, как скорпион лез в комнату! Это, кажется, единственное «событие», о котором стоило говорить во время пребывания на «чудесных берегах» озера Комо¹³. Сидя с неохотой в Комо, все надежды на более веселую, интересную жизнь Языков возлагает на Ниццу, куда он собирается после окончания лечения виноградом:

На днях кончится мое виноградное лечение, ему сильно не благоприятствовала погода – явление здесь почти небывалое – целый месяц лили дожди и ветер веял с холодом и склень!¹⁴

Все элементы, составляющие итальянский природный код: солнце, тепло, новые небывалые растения, чудесные ландшафты, – все это Языков относит не к Комо, а к Ницце. Он их непременно и традиционно связывает с поэтическим вдохновением:

Я в Ницце найду себе квартиру с видом на море: надобно и мне воспеть неземную его прелесть или паче красоту, –

пишет он сестре Е. Хомяковой из Комо¹⁵.

В Ниццу поэт приезжает в середине декабря 1839 г. В действительности, восхитительный вид моря, теплота климата, присутствие иностранцев открывают для него один из лучших и с точки зрения творческой работы самых плодотворных периодов долгого пребывания за границей. Ницца, а не Комо его вдохновляет. Он пишет родственникам:

Мы продолжаем сидеть в Ницце – погода благоприятствует нашему житью-бытью: постоянно свежая, теплая: точно весна... Я сижу покуда хорошо, довольный погодой, квартирой, пищей...¹⁶

Творческому вдохновению Языкова был близок образ моря, в стихотворениях «Ницца приморская», «Буря», «Корабль», «Морское купанье» и др. поэт считается одним из лучших певцов моря. Во всех них он стремится передать стихийность моря, его энергетический импульс,

¹³ Однако именно в Комо братья Языковы встречают знакомого итальянца, с которым они хотели видеться еще накануне отъезда. Это какой-то Иулиан Маке, о котором мы не нашли точных данных. Наверное, он был торговцем шелка, Комо, как известно, славился своей шелковой промышленностью (см.: *Casari Rosanna*. Op. cit. P. 42).

¹⁴ *Casari R., Persi U., Pesenti M.C.* Documenti e motivi di letteratura russa. Bergamo. P. 45. Письмо к А.М. Языкову от 9 ноября (28 октября) из Комо.

¹⁵ *Ibid.* Письмо к Екатерине Хомяковой от 9 ноября (28 октября) (1839) из Комо. Екатерина Михайловна (1807-1852) вышла замуж за А.С. Хомякова (1804-1860).

¹⁶ *Ibid.* P. 49. Письмо к родственникам от 12 января 1839 г. (31 декабря 1838 г.) из Ниццы.

и для этой цели поэт прибегает не только к визуальным образам, но и к особенному ритму стиха и звуков.

Наоборот, как было сказано выше, в дошедших до нас письмах нет никаких упоминаний о красоте берегов озера Комо. Языков как будто нарочно не упоминает чудесного ландшафта с виллами, которым так недавно до его приезда, например, восхищался В.А. Жуковский в своих дневниковых записях и которые вдохновили другого поэта – А.К. Толстого. Чтобы лучше понять необычность восприятия Языкова, надо осветить культурный контекст, в котором становятся понятны условия его поездки в Комо.

В первые десятилетия XIX в. Комо и его озеро являлись одной из самых главных целей путешествий в Италию. В эпоху романтизма озеро воспринималось как средоточие «*pittoresque*». Озера северной Италии, и прежде всего озеро Комо, представлялись путешественникам особенным миром, где тихая, но изменчивая вода, тонкие игры светотени, отражения холмов и гор, зеленых берегов, вилл и деревень, силуэтов легких лодок создают мир красоты и гармонии, побуждают к внутреннему, эмоциональному, артистическому странничеству по его берегам. Красота и гармония линий и красок, звуков вызывают «тихие думы», сопровождают сильные, но не страстные и бурные чувства, с акцентом на непрерывной поэтической грусти. Плодом созерцания озерных видов являются стихи, наполненные лиризмом, а в изобразительном искусстве – альбомы акварелей, исполненные не особенно яркими, легкими, прозрачными красками.

Известным стал, например, альбом «*Voyage pittoresque au Lac de Come*», вышедший в Цюрихе в 1822 г., картины которого изображают виды озера, сел и дворцов такими, какими их мог видеть и описать Стендаль, большой любитель озера Комо, или Лист, переживший на берегу озера свою любовную историю с *Madame d'Agoult* (в Комо родилась Козима, будущая жена Вагнера). Именно Стендаль написал самые яркие страницы об озере Комо в романе «Пармская обитель», где образ озера создается ностальгическими словами графини Пиетранера, воскрешающими в памяти высокий мыс Белладжо, виллы Мельци и Сербеллони и нетронутые цельные пейзажи, где «все говорит о любви». Нельзя не упомянуть и великого итальянского писателя А. Мандзони, чей роман «Обрученные» пользовался большим успехом в России. Действие романа происходит в основном на берегу озера Комо, где находится город Лекко. Русские путешественники также очень любили берега озера Комо, прекрасные виллы в Белладжо, знаменитую виллу Ла Плиниана в Торно.

В октябре 1838 г., за год до Языкова, в Комо приехали два поэта, В.А. Жуковский и А.К. Толстой, по случаю прибытия наследника Александра Николаевича. Следует обратить особое внимание на этот важный момент в истории русско-итальянских культурных связей¹⁷. Во время пребывания наследника в Комо город становился, так сказать, «маленьким русским двором». А.К. Толстой долго вспоминал это пребывание в Комо: еще в 1872 г., в письме к жене, поэт пишет о встрече 1838 г.¹⁸ Языков не мог не слышать в таком маленьком городке, как Комо, эхо недавнего пребывания наследника, но он ни слова об этом не говорит.

Такое невнимание к реалиям города сопровождается поэтическим невниманием к красотам озера. Оно объясняется, на мой взгляд, и факторами, связанными с самим характером творчества Языкова. Стихи поэта, как утверждает А.А. Карпов, вообще характеризует «дифирамбическая увлеченность поэта <...> характерная языковская “опьяненность” <...>». Поэт не любит полутонов, предпочитая яркие определения, динамичные глаголы. <...> Живость словесного образа подкрепляется удивительной выразительной звуковой организацией стиха <...>»¹⁹. Кроме того, в стихах Языкова тридцатых годов намечается отказ от лирики чувств в пользу «поэзии программной, возвышенной, философски значимой»²⁰.

В стихах, написанных на чужбине, обостряется чувство патриотизма, и тема родной земли становится преобладающей, пронизывая самые разные его произведения. Она возникает из напряженного сопоставления «своего» и «чужого» и выражается в тоске по широте и простору, которые так необходимы русскому человеку. С этой точки зрения очень показательны стихи, которые он посвящает гористым пейзажам:

И тесно и душно мне в области гор –
В глубоких вертепах, в гранитных лощинах,
Я вырос на светлых холмах и равнинах,
Привык побродить, разгуляться мой взор²¹.

¹⁷ В особенности после того, как в 2004 г. были опубликованы дневники и записные книжки Жуковского, которые содержат так много драгоценных деталей, необходимых для воссоздания этого интересного события (см.: *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 14. С. 125-131.

¹⁸ Комо является и местом действия его знаменитого рассказа «Упырь» (1841). См.: *Casari Rosanna. A.K. Tolstoj e l'Italia //Atti dell'Istituto Veneto di Scienze. Lettere ed Arti.* 1971. Т. 130. Р. 209-224.

¹⁹ См.: *Карпов А.А.* Судьба Николая Языкова // Языков Н.М. Сочинения. Л., 1982. С. 10-11.

²⁰ Указ. соч. С. 13.

²¹ См. стихотворение «Элегия». Там же. С. 193.

Здесь горы с двух сторон стоят, как две стены;
Меж ними тесный дол – и царство тишины,
Однообразие в глуши уединенья <...>²².

Нина Каухчишвили в своей книге «И.С. Тургенев и Италия» передает мнение Тургенева об особенной тоске, которая терзает русских путешественников и не дает им глубоко интересоваться другими странами, проникнуть в их мир, усвоить их²³. Языков весьма сильно переживал такую тоску. Эти соображения могут объяснить равнодушие Языкова к тихим водам озера, к почти незаметным их движениям, к пейзажу из полутонов, к холмам и горам, замыкающим перспективу. Только видение моря, его необъятный простор, энергия и вечная живость вызывают у поэта творческое вдохновение.

На самом деле, довольно многочисленным стихам, написанным в Ницце, соответствует небольшое количество стихов о Комо. Они включены в стихотворное послание «К.К. Павловой», написанное в Ницце в феврале 1840 г.:

Вот Комо! Берега с прозрачными домами!
Вот площадь и фигляр, махающий руками!
И пристань, озеро, и в чистоте зыбей
Колеблется цвета расписанных ладей
И белых парусов играющие плески;
На площади народ гульливый и живой,
Италии народ певучий, удалой,
И деревянные тедески! <...>²⁴

В творчестве поэта почти молчанию о Комо соответствует внезапный взрыв его вдохновения в Ницце, однако уже поездка из Милана в Ниццу, с ее приключениями, подсказывает такие живые, динамические стихи, как «Переезд через приморские Альпы»:

Я много претерпел и победил невзгод,
И страхов, и досад, когда от Комских вод
До Средиземных вод мы странствовали, строгой
Судьбой гонимые <...>

То вредоносные миланские туманы
И долгие дожди, которыми Турин
Тогда печалился, и грязь его долин,
Недавно выплывших из бури наводнения; <...>

²² См. стихотворение «Элегия». Там же. С. 175.

²³ См.: *Kauchschischwili N. I.S. Turgenew e l'Italia*. AAVV, Miscellanea turgenewiana, Bergamo: Istituto Universitario di Bergamo, 1977. P. 187.

²⁴ См.: *Языков Н.М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 364.

Все угнетало нас. Но берег! День встает!
Итальянский день! Открытый неба свод
Лазурью, золотом и пурпурами блещет,
И море светлое колышется и плещет!²⁵

Здесь ядром поэтического восприятия ландшафта является внезапный переход от осеннего, серого пейзажа долины реки По и от гористого пейзажа Альп – к яркости блеска морского берега. Это стихотворение является почти дословным переложением рассказа о приключениях поэта во время поездки в Ниццу, об этом Языков писал родственникам в письме от 10 декабря 1839 г.:

Наше странствование, от Комо досюда, шло чрезвычайно тихо, и было исполнено разными невзгодами и неприятностями, которых мы не могли предвидеть²⁶.

Рассказ и стихи развертываются параллельно. В стихах поражает именно название – «Переезд через приморские Альпы», где явно делается пародийный намек на знаменитый поход Суворова²⁷.

Восприятие Языковым озера Комо наводит на некоторые соображения. Языков «не видит» озера Комо, а на Италию вообще смотрит как будто в «обратной перспективе», причем не только из-за отрицательных условий жизни, диктуемых текущим моментом, из-за плохого здоровья, плохого климата. На его «взгляд», на Италию действуют более глубокие и важные причины. Поэт приезжает в Италию уже крайне настроенным против «чужбины», против всякой чужбины, в том числе против идеальной страны солнца, искусства и красоты.

Его настроение можно определить как «славянофильское», оно становится преобладающим после возвращения на родину в 1843 г. Постоянные сравнения с Россией (и все в пользу родной страны) становятся ведущим лейтмотивом писем и одновременно текстом стихов, написанных за границей. Такое внутреннее расположение свойственно не только Языкову, вспомним приведенное выше мнение Тургенева. Можно сказать, что эта точка зрения на Италию является особенным пластом более широкого и преобладающего восторженного взгляда на Италию со стороны русских писателей – путешественников, пласт, который можно считать своеобразной «антипоэтикой» Италии.

²⁵ Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. С. 362-363.

²⁶ См.: Casari Rosanna. N.M. Jazykov e l'Italia. P. 46.

²⁷ Намек на слова самого Языкова из письма А.Н. Вульффу от 8 июля из Ганау: «<...> что я за Наполеон, что я за Суворов?» (см. выше, примеч. 5).

Т.И. Печерская

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

**ИТАЛЬЯНСКАЯ ВЕРСИЯ СЮЖЕТА «УЧИТЕЛЬ
НА КОНДИЦИИ» (ПИСЬМА АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА
ИЗ ИТАЛИИ)**

Исследователи жизни и творчества Аполлона Григорьева отмечают, что у него было словно бы «три биографии: жизнь Григорьева-поэта отличается от жизни Григорьева-критика, а жизнь Григорьева в его письмах во многом отличается от поэтической и критической»¹. Справедливость этого суждения подтверждается, в частности, тем, как выразились впечатления Григорьева от поездки в Италию в поэзии, где поэт представлен странствующим романтиком, в критике² и в письмах друзьям и знакомым.

Прежде чем прокомментировать эпистолярный сюжет итальянских писем Григорьева, необходимо хотя бы кратко коснуться биографических обстоятельств, предшествовавших путешествию. Поездка в Италию всеми биографами оценивается как очередной побег, характерный способ решать запутанные финансовые, служебные, семейные, любовные и прочие дела. Григорьев тяжело переживал закрытие «Москвитянина» в 1856 г. По его словам, он «<...> слонялся без деятельности, пожираемый жаждой дела». Реализация «дела» требовала главенства в журнале, на меньшее Григорьев не соглашался. Его сотрудничество в «Русской беседе» не осуществилось: условия, на которых Григорьев мог принять предложение, были неприемлемы для журнала. Переговоры о руководстве отделом критики в «Современнике» закончились безрезультатно, в частности из-за его требования выгнать Чернышевского, поскольку их «воззрения» на литературу (и не только) представлялись ему категорически несовместимыми. И все это параллельно беспросветным семейным неприятностям и скандалам, конфликтам с многочисленными кредиторами. И вот в это время, в 1857 г., М.П. Погодин предлагает Григорьеву поехать в Италию:

¹ *Виттакер Р., Егоров Б.* Жизнь Григорьева в письмах // Григорьев А. Письма / Подгот. Р. Витаккер, Б. Егоров. М., 1999. С. 293. (Литературные памятники).

² Например, в статье «Великий трагик» (1858), посвященной Сальвини, Григорьев, кроме прочего, выступает великолепным экскурсоводом по Флоренции, восхищенно описывает площади, музеи, соборы, палатцы, статуи.

Если б мне предложили Вы тогда ехать в Гренландию, я бы точно также охотно согласился <...> (М.П. Погодину, Ливорно)³.

Семья Трубецких собиралась ехать в Италию, для подготовки к университету пятнадцатилетнему князю Ивану необходим был домашний учитель русского языка, словесности и русской истории. Эта поездка была очень хороша во многих отношениях. С одной стороны, она позволяла одним махом разрешить все запутанные дела (т.е. попросту сбежать от них), с другой – посетить прародину искусства, чего за свой счет Григорьев не мог бы сделать.

Однако он не вполне отдавал себе отчет в том, что соответствовать принятым обязательствам он сможет. И вот здесь мы приступаем к интересующему нас эпистолярному сюжету – в литературном смысле существенно разночинскому – *учитель на кондиции*⁴.

Нетрудно было представить заранее, что положение домашнего учителя будет двусмысленным. Однако представлять заранее или прислушиваться к предостережениям – совсем не в духе Григорьева: «Для меня нет опытов, я впадаю вечно в стихийные стремления», – писал он, а также любил приводить французскую поговорку: «Никогда не идешь так далеко, когда идешь, не зная куда». Сначала он вполне искренне намеревался соответствовать должности домашнего учителя, но довольно скоро ощутил, что «князьку» невозможно привить ничего путного:

<...> все один лоск, тщеславие, мелочность души флорентийца с дубовым упрямством русского барича» (М.П. Погодину, Флоренция, с. 187);

Никакие усилия не истребили в князе Иване той губительной мысли, что они созданы из другого материала, чем мы грешные – как гоголевская Коробочка бесила Чичикова, так бесит и бесила меня эта всюду мною поражаемая и отовсюду прыгающая мысль (Е.С. Протопоповой, Рим, с. 198).

«Послушание» давалось с трудом. Очевидно, что должность домашнего учителя в аристократической семье была противопоказана Григорьеву, которого всегда по-разночински раздражали знатные люди⁵.

³ Григорьев А. Письма. М., 1999. С. 139. Далее письма Аполлона Григорьева цитируются по этому изданию с указанием фамилии адресата, названия города и номера страницы в скобках.

⁴ Кондиция – уговор, условие, сделка. Уроки учителя в частных домах (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1979. Т. 2. С. 150). О временном распространении сюжета *учитель на кондиции* см.: Печерская Т.И., Никанорова Е.К. Указатель фабульных схем и мотивов русской классической литературы // Печерская Т.И., Никанорова Е.К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск, 2010. С. 83-84.

⁵ В одном из ранних стихотворений он писал: «<...> что чувствовал Марат, // Порой способен понимать я».

Все то, что ощущается Григорьевым как проявление сословного высокомерия, даже в дружеском кругу вызывает если не раздражение, то иронию. Так, например, обсуждая с Е.Н. Эдельсоном московские дела, Григорьев отмечает:

Кстати, пишут мне, что пьянство и хвастня Писемского и Островского дошли в последние времена до геркулесовых столпов – и что Толстой говорит об этом с отвращением. Ага, подумал я, – графская природа-таки сказалась (Е.Н. Эдельсону, Флоренция, с. 158).

О жизни и порядках в семье Трубецких он высказывается резко и грубо, с неизменным сарказмом:

Живу в великолепном палаццо, где плюнуть некуда – все мрамор да мрамор (Е.С. Протопоповой, Флоренция, с. 149);

Живу я – надобно вам сказать, с скотами и идиотами княжеского звания и достоинства (Е.С. Протопоповой, 1857, Лукка, с. 144).

При первых «покушениях на свободу» Григорьев съезжает на съемную квартиру, теперь он приходит только давать уроки. Он подробно описывает М.П. Погодину, обеспокоенному скандалом, обстоятельства своего побега. В частности, он так комментирует произошедшее:

<...> я должен был это сделать по своим нравственным убеждениям и по духовному происхождению от общего отца нашего, который «ниже у Господа Бога в дураках быть не хотел» (М.П. Погодину, Флоренция, 1858, с. 190)⁶.

Суть дела состояла в том, что княгиня попросила Григорьева соблюдать принятый в доме порядок – возвращаться домой в 10 вечера, кроме того, позволила себе раздраженно реагировать на постоянное невыполнение этого требования:

<...> я сказал моему воспитаннику, что если еще раз услышу что-либо подобное, то, как не заключавший контракта на свою жизнь и свободу – съеду <...> Так было *надобно* сделать, ибо иначе эта баба дойдет до того, что будет наказывать (это, ей-Богу, не шутя), как Бецкого⁷, оставлением без обеда – а Бецким я не хотел бы быть даже за царство небесное (Там же).

Несколько ранее, когда отношения еще не были так накалены, Григорьев пытается поставить себя обособленно:

⁶ Имеется в виду Ломоносов. Курсив здесь и далее Ап. Григорьева.

⁷ Воспитатель князя Ивана.

Подчинившись безобразию порядка и, с другой стороны, сохранивши гордую отчужденность от домашнего мирка, я избавлен от прямых наездов на мою личность (М.П. Погодину, Флоренция, с. 187).

«В лакеи я не нанимался, я не слуга», – пишет Григорьев, и далее, цитируя слова тургеневского Рудина, признает, что вынужден состоять у господина помещика «проживальщиком (так. – Т.П.) по части упражнения умственных способностей» (М.П. Погодину, Флоренция, с. 191). «Домашнему мирку» Григорьев противопоставил «свой мир», как он пишет Протопоповой из Флоренции:

<...> завел свой мир, особенный, в нескольких русских семьях, мир, в который внес я всего себя, т.е. фанатизм демократии, ругательство бесчинное над светскими условиями, «воспитание кобыльского кабака» и лихорадку своей страстности – куда я складывал всю свою душевную тревогу. Мирок (наполовину женский) стал жить моею жизнью, заслушиваться моих необузданных речей, хохотать над «ерьжными» выходками и жить со мною вместе наполовину поэзией итальянского искусства, наполовину беснованием цыганских песен (Е.С. Протопоповой, Флоренция, с. 195).

Добавим к этому, что, поступая на службу к Трубецким, Григорьев оговаривает право носить по своему усмотрению «русскую одежду». Как и в России, в Италии это воспринималось как чудачество, откровенный эпатаж: «Народная одежда» – изобретение Григорьева: «<...> как иронизировал Фет, – “не существующий в народе кучерский костюм”. Красная рубашка-косоворотка с расшитым воротом, черные плисовые штаны, заправленные в сапоги, поддевка – таков этот костюм. <...> В 1856 году он щеголял по Москве в таком виде: черный зипун, поддевка с голубыми плисовыми отворотами, красная шелковая рубаха, белые шелковые панталоны»⁸. Другими словами, в отношении быта Григорьев постарался воссоздать хотя бы отчасти московский образ жизни, однако удовлетворения все это не принесло, поскольку любимого дружеского круга в Италии не было. В письмах Е.Н. Эдельсону он часто ностальгически вспоминает круг «Москвитянина», безудержность и душевность загулов.

«Протестный» характер Григорьева проявляется и в стремлении отмежеваться от праздных русских путешественников. Он пишет Е.Н. Эдельсону:

Два сорта богопротивной глупости встречаются в русских путешественниках. Первый сорт – «*благоговение*» перед волосами Лукреции Борджиа <...> второй – приравнение наших Казанских соборов к великим отсадкам

⁸ Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев. М., 2000. С. 99. (Жизнь замечательных людей).

человеческого гения и исполинской мощи в памятниках Запада. Не шутя. Раз гуляли мы с весьма умным господином, сенатором Войцеховичем в саду Боболи. И он, и я как-то были настроены ругать заграничную жизнь и поездки за границу. Вдруг попадаетея нам холуй-соотечественник, некто г. Васильчиков. Желая, должно быть, попасть в наш тон <...> он говорит: «Что, дескать, ездить за границу? У нас “Никола Морской” в Петербурге ничуть не хуже Миланского собора». Так мы с Войцеховичем и сгорели (Е.Н. Эдельсону, Флоренция, 1857, с. 170).

В духе такого соотечественника (т.е. сопоставительно) он описывает флорентийский собор:

Представь ты себе громадного зверя, в который влезут 2 наших Успенских собора + Благовещенский + Архангельский и в котором поместится Иван Великий так, что еще для Спасо-Наливкинской колокольни место останется... (Там же).

Особенно в первых письмах из Италии Григорьев заверяет своих корреспондентов, что не собирается жить так, как живет большая часть русских приезжих, так же описывать красоты Италии:

Сбегают раз с лорнетом в Уффицию и Питти – а потом регулярно глупо ездят в Кашины (нечто несравненно худшее нашего Парка и тем более Сокольников) (М.П. Погодину, Флоренция, с. 155);

Прежде всего не жди, чтоб это письмо было об Италии, о Флоренции. Предоставляю всем этим умным господам <...> благоговеть перед волосами Лукреции Борджии <...> Или я ничего не напишу о том, что видел, вижу, чувствовал и чувствую – или уж напишу что-нибудь очень оригинальное и безобразно-искреннее (Е.Н. Эдельсону, 1857, Флоренция, с. 156);

Вы, вероятно, не ждете от меня описаний моего путешествия, зная мое нерасположение ко всем странствиям по *ослиным мостам*, казенным восторгам и т.п. (А.Н. Майкову, Флоренция, с. 150);

Вероятно, вы не ждете от меня описаний Италии и т.п. Вы не найдете их даже в книге моей, хоть она и называется «К друзьям издалека». Враг и гонитель всякой казенщины впечатлений, я и здесь все тот же (Е.С. Протопоповой, Лукка, с. 143).

Однако избежать описания своих впечатлений Григорьев, конечно, не смог, и они действительно далеки от казенных восторгов. Скорее, это описания своих внутренних состояний:

Кабы вы знали, с каким биением сердца я подъезжал к Риму, какое головокружение у меня от двух дней в нем, как он меня давит, раздражает, мучит – своею бесконечностью. <...> Я давно не бывал счастлив – а тут я был, как ребенок, счастлив (М.П. Погодину, 1858, Рим, с. 200).

Венеция произвела «огромление»:

<...> одурел (буквально одурел) в Венеции, два дни в которой до сих пор кажутся мне каким-то волшебным фантастическим сном (Е.С. Протопоповой, Лукка, с. 143).

Возвращаясь к разночинскому сюжету, заметим, что потребность в создании глобальных, сверхценных идей является характерной чертой разночинского самосознания. И в Григорьеве это свойство было выражено очень ярко. Обещанная многим книга так и не была написана, хотя о работе над ней Григорьев упоминает неоднократно. Фету сообщает даже названия частей: «Море», «Дорога», «Жизнь в чужом краю», «Искусство», «Женщины». Все эти части объединяются одной темой, и эта тема – вовсе не Италия, а Россия – «психологический, художественный, исторический анализ» сути национального, книга «о русском начале». В итальянский период психологическое отчуждение от ненавистных и унижительных зависимых отношений обостряло и без того очень развитое чувство инаковости. Демонстрация свободной жизни на манер московской составляла внешнюю – эпатажную – сторону. Отдушиной становятся встречи с Тургеневым, который на 10 дней приезжает в Венецию. Они беседуют ночи напролет, и Григорьев очень рад этому неожиданному сближению, он читает ему написанное за границей, ценит сказанное о новом направлении:

<...> он сказал, что только у меня в настоящую минуту есть сила, что только во мне есть полнота какого-то особенного учения <...> которое есть не теория, как у славянофилов, а философия и жизнь, –

пишет Григорьев М.П. Погодину из Флоренции (с. 194).

В письмах же, вероятно параллельно работая над новым учением о народности, Григорьев описывает современную итальянскую жизнь, при этом словно бы осуществляет своего рода сопоставительный перевод (чему соответствует то или иное явление), и этот перевод всегда в пользу русского – идет ли речь о праздниках, нравах, религиозном укладе, о женских типах, о характере народа. И даже карнавал – *не то* в сопоставлении с масленицей, и католическая служба не идет ни в какое сравнение с православной, и нравы мелочны и приземленны, и даже итальянские женщины этому ценителю женской красоты не пришлись по вкусу:

<...> яркость и грубость черт, горловые чувственно-страстные ноты в голосе, совсем мужские, много бабьего и ни на грош женского – уркобие и тупоумие, интересы – *quattrino* и *soldi* <...> Но опять и тут есть что-то, что к ним тянет... что действует раздражительно, как запах южных растений (Е.Н. Эдельсону, Флоренция, с. 182).

Критически описывая итальянскую культуру, Григорьев часто использует прием, похожий на толстовское остранение, – *другое* описывается им как *чужое*, язык этого *другого* он намеренно не понимает. Скажем, церковный придел называет стеклянным шкафом, «запертые» в нем «канонники ревут голосами разными что-то, чего никто не слышит», в соборе толпа разгуливающего народу, как в зале собрания, «орган ваяет финалы из опер Верди». Трудно представить себе более недоброжелательного наблюдателя. Возникает ощущение, что сформировавшаяся у него глобальная идея национальной самобытности и сверхценности русского начала, почти мессианская – в духе позднего Достоевского, не позволяет видеть и воспринимать непосредственную, современную итальянскую жизнь. Современные люди представляются Григорьеву маленькими муравьями, «<...> ползающими с мелочной работой по великим, громадным памятникам прошедшей жизни» (Е.Н. Эдельсону, Флоренция, с. 168). Он пишет А.Н. Майкову:

Твоя Италия – заглохшая сопка, по старой привычке выбрасывающая иногда то оперу Верди, то могучее сопрано, то талант *живописца*. Здесь хорошо только прошедшее – но хорошо до опьянения (А.Н. Майкову, Флоренция, с. 183).

Освобождаясь от занятий с учеником, Григорьев все время проводит в галереях Уффици и Питти, Академии. Он буквально открывает для себя искусство живописи, в котором видит пластическое выражение идеала, абсолюта. Искусство для Григорьева там, где чувствуется и выражается живая душа художника, «вера в создаваемый им мир». Всего этого нет в современном искусстве, и потому искусство прошлого для него – живой организм, а искусство настоящего – мертво:

Наше современное искусство – и особенно русское художество создает идеалы по старым преданиям, идеалы, в которые не верит, но об которых ему сказано, что они идеалы. О наивная и великая смелость Рубенса, дерзнувшего создавать фламандскую Мадонну (даже в костюме фламандки, даже с брюшком, при встрече с Елизаветою, помнишь?) Одна скотина (впрочем весьма талантливая), Сорокин – написал «Благовещение». Я как взглянул, так и ахнул: «Господи, какая свинья!»... Взять натурщицу, в которую не верит (т.е. как в красоту), изукрасить и бархатом, запястьями и поставить перед ней Ангела с обычным профилем римского натурщика в позе тени отца Гамлета... Да я миллионы их бархатов, даже с папилькой их всех с Брюлловым, – отдам за какое-нибудь распятие Беноццо Гоццолли и за Иоанна, с такою детскою горестью пригорюнившегося у этого распятия, за любого из фламандских пьяниц (А.Н. Майкову, Флоренция, с. 203).

Погруженность Григорьева в прошлое искусства настолько сильна, что он часто сравнивает свое состояние с опиумным, со сновидением. Причем, как это всегда бывало в критике, полнота произведения искусства для него невозможна без рефлексии по поводу произведения искусства. Он сам как воспринимающий становится частью воспринимаемого. Это и называется на языке Григорьева «слияние с предметом». Ему кажется, что он заныривает под толщу воды и жалеет только, что может не хватить дыхания и придется подняться на поверхность, где его ждет пошлая мелочная жизнь. Если это сновидение, то оно похоже на то, о чем говорится в одной древнекитайской притче о мудреце: он увидел во сне Божественную Бабочку, которая видела во сне его. Мудрец проснулся в холодном поту – ему показалось, будто Бабочка проснулась раньше. Двойная реальность – это, в сущности, привычное для Григорьева состояние, поэтическое и житейское всегда сосуществовали в нем.

История же с Трубецкими кончилась скандально. Когда через год Григорьеву предложили продолжить итальянский контракт еще на год, он сначала согласился было, но потом совершенно неожиданно не только для окружающих, но и для самого себя попросту сбежал – без всяких объяснений уехал из Парижа, куда на время выехала семья Трубецких, в Россию. Так закончился итальянский сюжет *учитель на кондиции*.

Клаудио Наполи
Римский университет «Ла Сапиенца» (Италия)

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА МЕДЕИ В РОССИИ¹

Данная статья посвящена той роли, которую сыграла Медея в русской литературе: мы будем рассматривать несколько произведений, освещающих вопрос освоения этого персонажа русской словесностью с XVI в. до наших дней.

Литературный образ Медеи, героини греческого мифа и одноименной трагедии Еврипида, связан, строго говоря, не с Италией, а с Древним Римом: после Фиеста Медея была, пожалуй, самым излюбленным персонажем латинских трагиков. Что касается Руси, то, как известно, стало возможным затронуть мотивы земной любви и ее отрицательных сторон только с упадком древнерусской литературной поэтики и утверждением в русской литературе предвозрожденческих мотивов.

Первое появление Медеи относится к началу XVI в. и связано с более широким распространением в XV в. так называемого троянского цикла. Этот цикл стал известным древнерусскому читателю по хроникам Малалы и Константина Манассии и позже по «Повести о златом руне волшебного овна» в редакции 1617 г. русского хронографа, в которой была переработана аналогичная повесть из хроники Мартина Бельского. Наибольшей популярностью, однако, троянский цикл пользовался в переводе латинского романа XIII в. «*Historia Destructionis Troiae*» сицилийского поэта Гвидо де Колумны, который, в свою очередь, переделал «Роман о Трое» французского поэта Бенуа де Сен-Мора². Древнерусский перевод сочинения Гвидо был осуществлен в начале XVI в. и был известен под названием «Троянская История»³.

¹ Выражаю глубокую признательность проф. Рите Джулиани за ценнейшие советы и замечания при написании статьи.

² И Гвидо, и Бенуа руководствовались не гомеровскими поэмами, а поздними «Дневником Троянской войны» (III в. н.э.) и «Историей падения Трои» (V в. н.э.), приписываемыми соответственно Диктису Критянину и Дарету Фригийцу. См.: *Дарет Фригийский. История о разрушении Трои* / Под ред. А.В. Захаровой. СПб., 1997. С. 24.

³ См.: *Творогов О.В.* Троянские сказания: Средневековые рыцарские романы по русским рукописям 16-17-го вв. Л., 1972; *Он же.* Древнерусский перевод «Троянской Истории» Гвидо де Колумна и издание 1709 года // ТОДРЛ. 1971. Т. 26. С. 64-71.

Этот памятник имел громадное значение для дальнейшего развития светского направления в русской литературе: впервые представилась возможность глубже познакомиться не только с мифологическим классическим наследием древнегреческого и латинского мира, но и с верным описанием феноменологии земной любви, которая раньше резко осуждалась или вообще не изображалась. «Троянская История» составлена из 35 книг, интересующая нас часть – поход аргонавтов и любовная драма Медеи и Язона – размещена в первой книге⁴.

Новаторски изображено зарождение любви Медеи к Язону во время пира, устроенного Ээтом в честь прибывшего иностранца. До этого подобных художественных приемов в русской литературе не было:

И пребывающих Медеи промежь царя, отца, и Азона, аще и многою бѣ срамотою постыжденна, но уняти не возможе зрака своих очей, токмо, егда можашеся, видѣнии ихъ на Азона сладкими взирании обращаше, сице лице его и обличие, и власы, тѣло и уды тѣлесные зрительными смысла разсматривая, да яко абие в похотѣнии его разгорѣся и теплыя любви в мысли себѣ зача разкизание. Нѣсть бо ей попечения питатися брашна сладостию, ниже вкушати пития медоточнаго. Есть бо ей тогда брашно и питие Азоновъ сладкий зракъ, его же всего носит в сердцѣ заключенна, и его же любовию блудною наполнихъ стомахъ насыщень⁵.

Эмоциональное потрясение, которое Медея испытывает уже у себя, «в каморах», после окончания пира, служит поводом для дальнейшего детального описания чувственных преломлений и колебаний сраженной любовью души:

Браку же скончавшуся, Медея свободниемъ отца своего в каморы своя входитъ, <...>. Медея же, во своей тайной ложнице пребывая, от зачатого любви пламени утружденна, тѣсною многою мучашеся и многимъ утрудивъ воздыханиемъ, велми попечениѣ помышляет в себѣ, како своего разкизания пламени *может* противитися удовлѣниемъ своего насыщения. Но дѣвственныя срамоты малодушствомъ побѣжденна, уклонися от дерзновения, зане брася в ней любовь и срамота. Настоить любви, да дерзнуть, но ради безчестия студи претить. Сице сугубымъ мучашеся сражениемъ своего студа *незгоды* чрез всю недѣлю в молчании плака <...>.

⁴ *Памятники литературы Древней Руси* (конец XV – перв. пол. XVI в.). М., 1984. С. 222-267. Тексты подготовлены О.В. Твороговым.

⁵ Там же. С. 242.

К сожалению, невозможно в рамках данной статьи подробно рассмотреть полное развитие драмы Медеи в «Троянской Истории». Следует, однако, подчеркнуть исключительную важность любовных мотивов, впервые затронутых в этом памятнике, для возникновения в русской литературе рыцарских повестей и приключенческого романа: «Троянская История» сыграла первостепенную роль в разработке первых двух сюжетобразующих элементов любовно-авантюрных повестей XVIII в. – темы мгновенной любви и ее пребывания в тайне⁶. Важно отметить, что вклад «Троянской Истории» ограничен только этими элементами. Гораздо более существенное влияние на развитие любовно-авантюрных повестей окажут переводные рыцарские романы⁷.

В послепетровской литературе первое появление Медеи в России восходит к 1748 г. В этом году М. Ломоносов перевел фрагменты сенековской Медеи, которые великий ученый включил в свою «Риторику»⁸. В этом переводе Ломоносов пользовался 6-стопным безрифменным ямбом. Переведенные фрагменты вошли со значительными сокращениями в 6-ю главу, озаглавленную «О возбуждении, утолении и изображении страстей»⁹.

В 1798 г. Ф.Г. Карин перевел либретто Гофмана «Медея» по одноименной трагедии Корнеля. Оригинальная драма Керубини была поставлена в Париже 13 марта 1797 г.¹⁰ Русский перевод, предназначенный для солистки Сандуновой, прошел, однако, незамеченным. Еще раньше, в 1769 г., В.И. Майков кратко упомянул о Мееде в оде, посвященной Екатерине Великой по случаю взятия Хотина. Как Медея помогла Язону уничтожить ядовитого дракона, так и Екатерина устранит всякое зло в мире¹¹.

⁶ См. полную схему сюжетобразующих элементов, составляющих структуру любовно-авантюрных повестей: *Ансим Т.Н.* Об особенностях структуры русских повестей с любовной тематикой (первая половина XVIII в.) // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 122.

⁷ Там же. С. 116.

⁸ *Ломоносов М.В.* Краткое руководство к красноречию, книга первая, в которой содержится Риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, т.е. оратории и поэзии, сочиненная трудами Михаила Ломоносова, Императорской Академии Наук и Исторического собрания члена. СПб., 1748. Кроме Медеи, из трагедийного наследия Сенеки Ломоносов выбрал три отрывка из «Троянок».

⁹ См.: *Сенека Луций Анней.* Трагедии. М., 1983. С. 321.

¹⁰ См.: *Саитов В.И.* Ф.Г. Карин, один из малоизвестных писателей 2-ой половины 18-го века. СПб., 1893; *Степанов В.П.* К биографии Ф.Г. Карина // Русская литература. 1990. № 4.

¹¹ См.: *Майков В.И.* Императрице Екатерине Второй на победу... // Майков В.И. Избранные произведения. М., 1966. Т. 2. С. 208.

Однако первое настоящее и полноценное появление «Медее» в послепетровской России восходит к концу второго десятилетия XIX в.: в 1819 г. был предпринят совместный перевод сочинения «Médée» французского драматурга Бернара де Лонжпьера (1694). В переводе приняли участие шесть видных поэтов того времени: первое действие перевел С.Н. Марин вместе с В.А. Озеровым, второе перевел А.А. Дельвиг, в то время как за третье и четвертое принялись соответственно Н.И. Гнедич и П.А. Катенин. Пятым действием занялся А.П. Поморский¹². Их авторство подтверждено Н. Бахтиным в редакторском примечании к изданию сочинений П. Катенина¹³. Из всех переводчиков самым внимательным к тексту Лонжпьера оказался Дельвиг, который внес несколько правок и исключил из перевода 11 стихов подлинника¹⁴. В роли Медее выступала великая Е. Семенова.

Нарративные приемы русских переводчиков полностью совпадают с динамикой действий, соблюдаемой во французском оригинале Лонжпьера¹⁵: содержание этой трагедии во многих деталях глубоко отличается от трагедий Еврипида и Сенеки: например, первое действие открывается разговором Язона с наперником Ифитом, которому герой излагает ход событий, предшествовавших его приезду в Коринф вместе с Медеей и ее детьми. В обеих древних трагедиях эта вступительная часть отводится кормилице, которая ведет монолог. У Лонжпьера Креон выгоняет Медеоу из Коринфа во время его разговора с Язоном в присутствии Креузы¹⁶, что тоже не соответствует античным версиям, где Креон сообщает об изгнании самой Медее в напряженном диалоге. В общем, в русском переводе прослеживается стремление усилить занимательность и живость повествовательной канвы в ущерб сосредоточенной передаче переживания героини древнегреческими и римскими авторами.

«Медеея» в русском переводе 1819 г. представляется произведением безупречным по формальной структуре, но малоубедительным по ост-

¹² См.: Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 233.

¹³ См.: Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. Ч. 2. СПб., 1832.

¹⁴ См. отзыв безымянного рецензента «Сына Отечества» (1819. № 21. С. 85): «Второе и третье действие показались мне лучше всего переведенными: язык в них чище и стих плавнее» (цит. по: Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. С. 338). Следует, однако, заметить, что художественная разработка Дельвига не ограничивается исключением лишнего, на взгляд переводчика, стихов. Часто Дельвиг, в стремлении представить более современную пьесу, коренным образом переделывает текст самого оригинала. Например, в начале 2-го акта русского перевода читаем: «Где я несчастная? Весь дух мой возмущен!» – в то время как оригинальная версия звучит несравненно более обыденно: «Où suis-je malheureuse? OÙ portai-je mes pas?» (*Longepierre Bernard-Hilaire. Médée / Под ред. E. Minel. Paris, 2000. P. 107*).

¹⁵ См.: *Longepierre Bernard-Hilaire. Médée. P. 39-40.*

¹⁶ См.: *Ibid. P. 104-106.*

роле психологических акцентов. Эта драма, написанная изящными александрийскими стихами, имеет большую ценность для исследователей театра пушкинского времени, но в ней не были достигнуты ни неразрешимый трагизм еврипидовской Медеи, ни выдержанная, строгая безвыходность сенековской. Психологическим метаниям Медеи отводится в основном второе действие, которое и является самой законченной частью произведения. Напевные шестистопные ямбы с парной рифмой русского перевода плохо сочетаются с верным изображением опустошающих Медею гнева и отчаяния. Как можно удостовериться в следующем отрывке, неверно схвачен и основной мотив мучений Медеи, заключающихся не в неспособности преодолеть страсть к изменившему мужу, но в бешенстве, вытекающем из чувства беспомощности перед сложившейся ситуацией, и во всеобъемлющем желании свершить месть. Подобное непонимание настоящих побуждений Медеи явно обнаруживается в этих немного приторных строках:

Но как торжествовать над властью любви?
 Несчастливая! Я все смущаю заклинаньем;
 Мой всемогущий глас колеблет всем созданьем;
 Над всем я властвую, все в силах побеждать,
 Из сердца нет лишь сил неверного изгнать!
 Любовь сильнее меня, не внемлет заклинаньям,
 Смеется чарам всем и всем моим терзаньям!
 Она в моей душе с изменником моим.
 Люблю, что говорю? Я вся пылаю им;
 Вновь для него предать отечество готова,
 Вновь для него пошла б скитаться без покровы...¹⁷

Процитированные строки пронизаны патетическим духом, который не имеет ровно ничего общего с внутренним миром древнегреческой и латинской Медеи. Ни Еврипид, ни Сенека (за исключением краткого отрывка у последнего, где героиня лихорадочно перебирает всевозможные

¹⁷ Eh! Puis-je triompher de mon fatal amour?
 Malheureuse! Tout cède à mon art redoutable.
 La nature se trouble à ma voix formidable.
 Tout tremble, tout flechit sous mon pouvoir vainqueur,
 Et je ne puis bannir un ingrat de mon coeur.
 L'amour brave ma force et méprise mes charmes;
 Il rit de ma fureur, et m'arrache des larmes.
 Pour un perfide encore il trouble ma raison.
 J'aime; que dis-je, aimer? J'adore encor Jason.
 Pour lui je trahirais encor père et patrie;

Pour lui je immolerais mon repos et ma vie (*Longepierre Bernard-Hilaire. Médée. P. 110*).
 Заодно заметим, что в оригинале многоточия в конце последнего стиха нет. Это редакторская вставка самого Дельвига.

варианты для выхода из ситуации, в том числе и возвращение Язона) не допускают, чтобы Медея могла сохранить что-нибудь из прежних чувств к Язону. Вся ее духовная и умственная жизнь поглощена только одним – восстановить поруганную честь, отомстить за погубленную судьбу.

Нужно, конечно, отдавать себе отчет в том, что художественно-стилистическая установка перевода Дельвига и остальных авторов была обусловлена доживавшими тогда в России свой век моделями французской классической трагедии. Стремление сохранить верность эстетическим канонам французского трагического театра XVII в., в данном случае оригинальному тексту Лонжпьера, предопределило неоригинальность рассматриваемого произведения. Между прочим, косвенный выпад А. Пушкина против совместного экспериментаторства подобного рода, вполне вероятно, относится именно к этой пьесе: «В пестрых переводах, составленных общими силами, и которые, по несчастью, стали нынче слишком обыкновенны, слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается поодиночке»¹⁸.

Итак, с самых времен ее обмирщения русская литература не уделила Медее должного внимания. Это тем более удивительно, что до 40-х гг. XIX в. русская культура жила наследием классических времен. Трагедии, написанные в упомянутый период, весьма многочисленны и разнообразны, но, если не учитывать «дельвиговский» перевод, Медея почти никогда в них не появляется. Даже в тех редких случаях, когда о ней как-то вспоминали, мы не можем уловить ни подлинного интереса к этой измученной героине, ни какой бы то ни было попытки осмысления ее драмы. Подобное отношение яснее всего проявляется в «Бале» Баратынского, где великосветская дама уподобляется Медее в довольно шаблонно-предсказуемых терминах:

Как в близких сердцу разговорах
 Была пленительна она!
 Как угодительно-нежна!
 Какая ласковость во взорах
 У ней сияла! Но порой,
 Ревнивым гневом пламенея,
 Как зла в словах, страшна собой,
 Являлась новая Медея!¹⁹

Думается, причина чрезвычайно редкого обращения русских писателей первой половины XIX в. к теме Медеи заключается в полном не-

¹⁸ Пушкин А. С. Собрание сочинений. М., 1993. С. 716.

¹⁹ Баратынский Е. Стихотворения и поэмы. М., 1997. С. 369.

приятии немецкой критической традицией XIX в. трагического наследия Сенеки и Еврипида²⁰. Самым суровым судьей обоих авторов был, пожалуй, Шлегель, который не случайно оказал громадное влияние на формирование эстетических вкусов писателей пушкинского времени²¹. В основном русской среде передалось от Шлегеля неприязненное отношение к Еврипиду, хотя немецкий критик высказался крайне отрицательно и о творчестве Сенеки²². Разумеется, художественный приговор, который самые главные представители немецкой филологии выносили в течение всего XIX в., не мог не сказаться на выборе русскими авторами своих сюжетов. Практически полное отсутствие образа Медеи в русской культурной жизни первой половины XIX в. было вызвано, на наш взгляд, именно таким фактором.

Только во второй половине XIX в. был впервые создан в русской среде художественный образ, который правомерно считать, с чисто типологической точки зрения, полным отражением настоящей античной Медеи. Речь идет о Катерине Львовне Измайловой, героине лесковского рассказа «Леди Макбет Мценского уезда», опубликованного в 1865 г.²³

Любопытно, что архетипическое прочтение рассказа Лескова позволяет выявить не только тематическое сходство с еврипидовской и сеноковской трагедиями о Мееде, но даже почти дословные соответствия с этими текстами, что казалось бы маловероятным для более традиционных, преемственно-текстологических подходов. Раскрытие архетипа проклятой любви, основанной на преступлении, проводится в этом произведении тем же самым образом, что история падения Медеи: соответствий между двумя героинями и их драмами много.

Казалось бы, название рассказа Лескова относится к чисто шекспировскому контексту. На самом деле, с самого начала повествования убеждаемся в ложности этой связи: автор-рассказчик, собираясь поведать нам историю Катерины Львовны, жены купца Измайлова, уточняет, что это не он решил назвать Катерину Львовну «Леди Макбет». Это язвительное переименование возникло в ходе пересудов, последовавших за скандалом. Те, кто придумал для Катерины такое имя, не проникались сложной и тяжелой драмой, пережитой «Леди Макбет».

²⁰ См.: *Lessing G.E. Gesammelte werke*. Bd. 5. Berlin, 1955. P. 41; *Ribbeck O. Geschichte der romischen dichtung*. Stuttgart, 1892. Bd. 3. P. 365; *Leo F. Die composition der chorlieder Senecas // Reinische Museum*. 1897. № 52. P. 97; IDEM, *Animadversiones criticae, in Senecae Tragoediae*, Lipsia. 1878. Vol. 1. P. 158.

²¹ См.: *Катенин П.А. Размышления и разборы*. М., 1981. С. 65-66.

²² Ср. *Schlegel A.W. Samtliche Werke*. Bd. 5. Leipzig, 1846. P. 344.

²³ Эпоха. 1865. № 1. С. 39-80. Первоначальное название рассказа – «Леди Макбет нашего уезда». Для издания 1867 г. (Повести, очерки и рассказы М. Стебицкого. СПб., 1867) текст был переименован и частично пересмотрен Лесковым.

И действительно, при чтении рассказа скоро станет ясной разница между Катериной Львовной и шекспировской Леди Макбет: последняя совершает преступления во имя эгоистических и сугубо мужских целей (достижение власти); преступления совершает не она сама, но подстрекает к ним мужа. Наконец, чувства, которые овладевают героиней по мере приближения к развязке, это отчаяние, раскаяние и безумие.

Такого инволюционного процесса не прослеживается у Катерины Львовны, которая следует по тому же пути медленной гибели, что и Медея: Катерина никогда не идет на преступление ради каких-то личных выгод. Ее самое главное побуждение – способствовать социальному повышению любовника Сергея. Катерина Львовна испытывает полное равнодушие ко всему, что не относится к ее любовнику: деньги, общественное положение – все это имеет значение, только если окажется годным для процветания «Сережечки» и укрепит его любовь к ней, Кате. Убийства воспринимаются этой женщиной не как преступление, а как необходимое условие, чье выполнение обеспечит счастье любимого. Тут отметим еще одну весьма важную деталь: в отличие от настоящей Леди Макбет и подобно Медее, Катерина Львовна никогда не раскаивается в содеянном, ибо она убивает бескорыстно...

Еще, подобно Медее, Катерину будет терзать после ареста и в ссылке в Сибирь не столько память о совершенных зверствах (если не считать краткого проблеска в конце рассказа, который напоминает подобную сцену в сенековской «Медее»), сколько моральная и любовная измена Сергея.

После короткого упоения счастьем любви в героинях просыпается ненависть к тем мужчинам, которых они считают повинными в пустоте их прежней жизни. Такая ненависть вспыхивает, как только кто-то из них пытается вредить их любимому или как-то мешать продолжению любовной связи: первой жертвой Медеи является Апсирт, кровное «крещение» Кати осуществлено через убийство свекра Бориса Тимофеевича Измайлова, узнавшего о Катином прелюбодеянии. Женщина отравляет свекра, после того как тот стал угрожать, что напишет донос на Сергея.

Вот эта очередная общая черта примечательна: героини убивают только мужчин и только для того, чтобы защитить любимого. Единственными жертвами женского пола являются новые любимицы неверного мужа или любовника. И Катерина, и Медея губят своих новых соперниц неизменно в конце драмы, чтобы отомстить неверному мужчине за нанесенное оскорбление. В лесковском рассказе жертвой окажется 17-летняя Сонетка, чья типологическая связь с Креузой очевидна.

Типологически близки друг к другу и мужские лица, ставшие предметом страсти героинь: Сергей и Язон одинаковы и в счастье, и в несчастье: в счастье они ловко пользуются выгодами, вытекающими из мощного чувства полюбивших их женщин. В несчастье же они предатели, не испытывающие к своим женщинам ни малейшей благодарности за великие страдания и опасности, перенесенные ими. Нравственная низость Сергея передана Лесковым с великим мастерством: после убийства маленького Феди преступления пары раскрыты, Сергей и Катерина задержаны. Каково их поведение в тяжелейшем испытании допроса?

<...> Сергей, при первых же словах священника о страшном суде и наказании нераскаянным, расплакался и <...> своею участницею в обоих этих преступлениях Сергей назвал <...> молодую хозяйку. Катерина Львовна на все вопросы отвечала только: «Я ничего этого не знаю и не ведаю». Сергея заставили уличать ее на очной ставке. Выслушав его признания, Катерина Львовна посмотрела на него с немым изумлением, но без гнева, и потом равнодушно сказала:

– Если ему охота была это сказывать, так мне запирается нечего: я убила.

– Для чего же? – спрашивали ее.

– Для него, – отвечала она, показав на повесившего голову Сергея²⁴.

В этих немногих строках зафиксирована суть драмы не только Катерины, но и, казалось бы, самой Медеи.

У Сенеки и Еврипида Медея не надеется на возвращение Язона. Именно в этом Катерина больше всего отличается от своего фасийского прообраза. Кратковременное отступление от поведенческих моделей, навеянных классическим архетипом, вызвано рядом причин психологического характера: Медея может морально опираться на понимание и безмолвное сочувствие коринфянок и женской прислуги. Она свободна. Катерина, наоборот, одна, проклята всеми и должна выдержать испытание тюрьмой. Разумеется, в своем самообмане Катерина не найдет никакого спасения, скоро она разочаруется самым жестоким образом. После последнего, самого жгучего унижения от Сергея, гибельный путь, который объединяет Медею и Катерину, снова будет совпадать. У Еврипида мы читаем:

И лежит, не прикасаясь к еде, подавленная горем. Все время плачет, ибо была оскорблена мужем. Никогда не поднимает взгляд, пристально смотрит на землю, да прислушивается к дружеским советам, как камень или морская волна²⁵.

²⁴ Лесков Н.С. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1989. Т. 5. С. 38.

²⁵ См.: Euripide. Medea-Ippolito. Milano, 1985 (A cura di R. Cantarella): «Κεῖται δ' ασιτος, σὼμ' ὕψεισ' ἀληθοσι / τὸν παντα συντηκουσα δακρυοις χρονον, / ἐπει πρὸς ἀνδρὸς ἡσθετ' ἠδίκημενη, / οὐτ' οἴμ' ἐπαρουσ' οὐτ' ἀπαλασσοῦσα γῆς / προσῶπον, ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλασσιὸς κλυδῶν ἀκουεῖ νουθετοῦμενη φίλων».

У Лескова:

Обиде этой уже не было меры; <...> Выплавав свои слезы, она окаменела и с деревянным спокойствием собиралась выходить на переключку²⁶.

В развязке драмы Катерина больше напоминает сенековскую Медею, чем еврипидовскую. Последняя холоднее, она не склонна задумываться над ужасом своего прошлого. Сенека был величайшим психологом: он первым понял, что Медея могла решиться на свою страшную месть, только окончательно осудив себя и свое прошлое (хотя речь вовсе не идет о раскаянии).

Итак, дойдя до Волги и отплыв на арестантском судне, заключенные дружно принимают за моральное терзание Измайловой. У дрожащей в лихорадке Катерины видение:

Катерина Львовна за себя не заступалась: она все пристальнее смотрела в волны и шевелила губами. <...> И вот вдруг из одного переломившегося вала показывается ей синяя голова Бориса Тимофеича, из другого выглянул и закачался муж, обнявшись с поникшим головкой Федей²⁷.

Это место удивительным образом совпадает в трагедии Сенеки с видением, которое предстало перед Медеей до свершения мести:

Чья смутная тень, в растерзанном обличи, приближается? Это брат, он требует справедливого возмездия!²⁸

У Медеи, так же как у Катерины, появление призраков убитых людей служит окончательным принуждением к свершению мести над человеком, ради которого столько душ было погублено: Медея мстит Язону, лишив его детей и возлюбленной. Катерина тоже решится на подобную месть: под удивленным взглядом арестантов она схватит не успевшую опомниться Сонетку и утонет вместе с ней в Волге. Сергей позорно оставлен в живых.

Непосредственное обращение Лескова к античной Медее Еврипида и Сенеки крайне маловероятно: проникнутый духовной и материальной жизнью православной Руси и старообрядцев, Лесков был очень далек от античного мира. Очень редко в его произведениях можно найти худо-

²⁶ Лесков Н.С. Указ. соч. С. 45.

²⁷ Там же. С. 48.

²⁸ См.: *Seneca. Teatro*. Milano, 1993. Т. 2. P. 560 (под редакцией G. Viansino): «<...> cuius umbra dispersis venit incerta membris? frater est, poenas petit!».

жественные связи с авторами Греции и Рима²⁹. К тому же рассказ «Леди Макбет Мценского уезда» преследовал на «сознательном» уровне совершенно злободневные идеологические цели, к которым еврипидовская и сенеквская Медеи не имели никакого отношения³⁰.

Как бы там ни было, типологически-архетипическая связь между Катериной Львовной и Медеей – интересный пример того, как любой художественный образ, не полностью «сросшийся» с определенным культурным ареалом вследствие исторических и литературных обстоятельств, может косвенно развиваться в этом же самом ареале на надысторических архетипических построениях, параллельных к структурам, основанным на текстологической преемственности³¹.

С наступлением XX в. молчание о Медее частично нарушается благодаря пробуждению внимания к наследию Греции и Рима: в художественных или критических произведениях И. Анненского и В. Брюсова возникает образ Медеи.

К 1903 г. приурочен перевод Анненским еврипидовской Медеи³². Перевод данной трагедии вписывался в более обширный план, который предусматривал все наследие Еврипида. Эта задача составит главное занятие Анненского вплоть до 1906 г. Отличительная черта перевода Анненским еврипидовской Медеи заключается в его вольности и значительной независимости от оригинала, что и предопределило капитальные редакторские правки Ф. Зелинского после смерти поэта³³.

²⁹ Единственное произведение Лескова, полностью посвященное «античной» теме, – это, конечно, рассказ «Пруденций». И этот рассказ, однако, тесно связан не с языческим наследием древности, а с традиционными раннехристианскими преданиями.

³⁰ Стоит по этому поводу упомянуть письмо Лескова к Н.Н. Страхову от 7 декабря 1864 (*Лесков Н.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 253). Кроме того, сюжет этого рассказа исключительно связан с сугубо русскими фольклорными мотивами (*Горелов А.А.* Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 136-174) и с воспоминаниями самого Лескова об орловских годах его жизни (см.: *Лесков Н.С.* Указ. соч. Т. 5. С. 692).

³¹ О процессе наложения вневременных и надысторических архетипических сюжетов на структуру всемирных литератур и об их взаимодействии см.: *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов; *Он же.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 5-68.

³² Переводу Анненского предшествовали переводы В.А. Алексеева (1890) и Д.С. Мержковского (1902). Кроме тома, выпущенного в 1906 г. (и включавшего трагедии «Алкеста», «Медея», «Ипполит», «Геракл», «Ион» и комедию «Киклоп»), не было прижизненных изданий переводов Анненского. На данный момент самое прекрасное собрание театр Еврипида в переводе Анненского (с предисловиями и послесловиями поэта-переводчика) – это трехтомник, выпущенный издательством бр. Собашниковых и прокомментированный Ф. Зелинским (1916, 1917, 1921).

³³ В отношении несоблюдения смысла древнегреческого оригинала отличаются особенно ст. 1369, 1374. Ст. 1398 попросту непонятен.

Анненский никогда не прибегал к сюжету о Медее как к источнику для своих стихотворений. Тем не менее он оставил критические рассуждения о значении этой фигуры в статье «Трагическая Медея», приложенной к переводу одноименной трагедии Еврипида: трагичность судьбы этой женщины заключается в сознании бессмысленности ее собственной жизни. Медею терзает скорее не боль от измены и ухода мужа, а сознание того, что она отдалась недостойному мужчине и этим безмерно себя унизила и погубила свою жизнь³⁴.

За исключением прочувствованных страниц Анненского, «воскрешение» Медеи в русской литературе было вызвано стремлением найти «символ», годный для отображения нищезанятых принципов полной независимости от самых извечных уз. Фридрих Ницше был одним из главных вдохновителей русского символизма на рубеже нового века, это бесспорно³⁵: и вот, ни один персонаж не поддавался так легко сверхчеловеческой идеализации, как Медея.

Подобное стремление прослеживается в стихотворении «Медея» Валерия Брюсова (1904)³⁶. В нем Медея изображена во время убийства детей и бегства из Коринфа. Брюсов навязывает детям Медеи ту же самую смерть, которая выпала на долю Апсирта: Медея их разрубает на части и сбрасывает растерзанные тела с улетающей колесницы, что является грубейшим нарушением древнегреческих и латинских версий, связанных с фасийской героиней. Брюсову как бы неведомы действительные причины, которые заставили Медею так поступать по отношению к своим детям: он считает, что Медея решила на такое злодеяние из желания вернуть себе свободу, потерянную годами служения мужу и мирному, домашнему быту:

Вот он, вот он, ветер воли!
Здравствуй! в уши мне свисти!
<...>
Мне ли, мощью чародейства
Ночью зыблившей гроба,
Засыпать в тиши семейства,
Как простой жене раба?³⁷

Вышеприведенная тирада, произнесенная в духе возвеличения уникальной личности, заключается зловещим описанием, которое выдает полное непонимание Брюсовым изображаемого персонажа:

³⁴ См.: *Анненский И. Ф.* Театр Еврипида. СПб., 1906. Т. 1. С. 221-232.

³⁵ Ср.: *Rosenthal B. G.* Nietzsche in Russia. Princeton, 1986.

³⁶ *Брюсов В. Stephanos* // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 95.

³⁷ Там же.

Я, дробя тела на части
И бросая наземь их,
Весь позор последней страсти
Отрясаю с плеч моих³⁸.

На самом деле, Медея решилась на убийство детей для того, чтобы уничтожить Ясона истреблением его живого семени, а не для того, чтобы раз и навсегда покончить со своим постылым «кукольным домом»...

Можно предполагать, что статья Анненского 1905 г., «Власть тьмы», была непосредственно спровоцирована, среди остальных мотивов, и брюсовским переиначиванием Медеи на ибсеново-ницшеанский лад. Согласно царскосельскому профессору, символистский подход к мифу представляет древность в одном плане, без перспективы. Только что рассмотренное стихотворение Брюсова как будто подтверждает правильность подобного высказывания.

Кроме блестящего, но все-таки поверхностного раннего Брюсова, никто из писателей Серебряного века не интересовался глубоко Медеей. И это несмотря на то, что языческие мифы, особенно в их самых насыщенных символическими откровениями формах, разрабатывались всеми литературными течениями, утвердившимися с 1890 г. вплоть до первой половины 20-х гг. XX в. Скорее всего, именно брюсовский образ Медеи оказался роковым для героини, ибо она была превращена в красочную, безжизненную вестницу внешне грозного, но на самом деле пустого сверхчеловечества. Разумеется, подобный образ не мог не быть малопривлекательным для чуткого и тонкого вкуса дореволюционных поэтов.

Отметим существенную деталь: как правило, русские будут обращаться к еврипидовской и сенековской Медеям через европейских авторов. Эта связь станет особенно заметной в нашу эпоху: значительное воздействие на разработку образа современной русской Медеи окажут произведения Хайнера Мюллера (1983) и Кристы Вольф (1996). Исключением из подобной тенденции следует считать, кроме упомянутого Ломоносова, писателей Серебряного века и И. Бродского, которые будут обращаться к античным первоисточникам (хотя, по отношению к Бродскому, это утверждение отчасти неверно: поэтический перевод Бродского находится в теснейшей связи с переводом, выполненным Анненским в 1903 г.).

В десятилетие, последовавшее за развалом СССР, Медея пережила в России своеобразный ренессанс, обусловленный внедрением на Западе новой ипостаси этого многогранного персонажа. Мы, однако, считаем, что новый облик Медеи имеет только условную связь с настоящей древ-

³⁸ Брюсов В. Stephanos. С. 95.

негреческой Медеей. Послевоенная «европейская» Медея лишена самых отличительных черт прообраза: ее новая суть основана на довольно маргинальном у Еврипида и Сенеки штрихе морального протеста варварки-иностранки против несправедливости и лицемерия цивилизованного общества. Ведь настоящая Медея руководствуется моралью героического эпоса: ее столкновение с окружающей средой не может происходить из социальных условий (попранное достоинство), но из чисто этических (оскорбленная честь). Исходом такого столкновения может стать не протест (восстановление своих прав), но месть (восстановление поруганной чести).

Напрашивается вывод, что эти авторы, как уже отмечалось в эстетическом упрощении, допущенном Брюсовым, вложили в безжизненный, но наделенный огромной семиотической силой образ волнующие темы их времени без настоящего творческого обновления архетипа, ради воплощения которого персонаж Медеи выкристаллизовывался веками.

Выделяются в русском контексте роман «Медея и ее дети» Л. Улицкой (1996) и оригинальная пьеса «Репетиция» М. Хлебниковой. Высказаться об интерпретациях, выдвинутых вышеупомянутыми авторами, сложно, поскольку их Медеи так или иначе глубоко отличаются от установившейся традиции. Общим знаменателем можно, однако, считать то, что эти «новые» Медеи означают скорее общественное, чем собственно литературное явление.

Интересна пьеса «Репетиция» М. Хлебниковой. Насколько нам известно, произведения этой талантливой писательницы, покончившей с собой в 1998 г., нигде не опубликованы³⁹. Ее Медея – безжалостное изображение убогих условий, в которых приходится жить рядовой россиянке, жене рядового русского «Язона» и матери таких же рядовых, растущих в новом капиталистическом «Коринфе» детей. У Хлебниковой оригинальный нарративный подход: переключаясь с самим еврипидовским текстом, она не сковывает структурную динамику древнегреческой версии и не устраняет ее, но буквально накладывает еврипидовский текст на обезумевшую русскую действительность первой половины 90-х гг. прошлого века. Именно благодаря полному расслоению внутреннего исторического стержня, опустошающему то сложное время изнутри, подобное совмещение не привело к неформальности повествовательной структуры, а установило зыбкую, но все же живую связь между полнокровной героиней и ее замученной житейскими невзгодами «сестрой» по несчастью: в пьесе Хлебниковой те же самые действу-

³⁹ Творчество писательницы доступно в Интернете. «Репетицию» можно прочитать по следующей ссылке: URL: http://lib.udm.ru/lib/POEZIQ/HLEBNIKOWA_M/repeticia.txt

ющие лица, что в еврипидовской «Медее», предпосылки те же самые (Медея убила в свое время брата, чтобы жить с милым), но поступки и слова Медеи и других лиц отличаются разительным образом от еврипидовского прообраза и открывают своей пошлостью разложение современного русского общества, чье злоеущее лицо то и дело выглядывает из остранный древнегреческой амбиентации.

Итак, в данной статье мы приходим к выводу о том, что образ Медеи, который долгими веками привлекал пристальный интерес в античном и западноевропейском мире, в России остался практически незамеченным вследствие некоторых культурно-литературных факторов. В рамках данной статьи невозможно решить вопрос о том, были ли эти факторы усугублены или вообще спровоцированы эмоциональным неприятием образа фазийской отравительницы русской духовной стихией. Мы, однако, считаем, что наши наблюдения функциональны для постановки и дальнейшего решения этого вопроса.

Антонелла д'Амелия
Университет Салерно (Италия)

РАИСА ГУРЕВИЧ И ИТАЛЬЯНСКАЯ КУЛЬТУРА

Русскую историю XX в. – по определению историков, века кровопролитий и тоталитарных идеологий – характеризует беспрецедентный феномен миграции: три эмиграционные волны из России и СССР, которым предшествовала антицаристская политическая эмиграция начала века. Проникновение русской интеллигенции в культурное пространство Европы (Франция, Германия, Италия и славянские страны) выдвинуло на авансцену выдающихся ученых, философов, политиков, писателей и артистов, благодаря которым стало возможным распространение и освоение русской истории и культуры. Вступая в контакт с интеллектуальной элитой принимающих стран, русские эмигранты оставались верны своим этическим, политическим, языковым и культурным ценностям и интегрировали их в европейский контекст. Поддерживая тесные связи и непрерывный диалог с другими центрами русской диаспоры, они способствовали организации и процветанию многочисленных культурных инициатив в разных сферах науки и искусства, прежде всего благодаря различным политическим взглядам и широкому спектру интеллектуальных интересов.

Русская эмиграция XX столетия, феномен многогранный и *sui generis*, является не только одной из важнейших глав русской культуры XX в., но и вехой культурного и интеллектуального развития Запада. Для многих русских эмигрантов, деятельных и энергичных *Kulturträger*, изгнание стало своего рода вызовом судьбе и призывом к активной интеллектуальной жизни и на чужбине.

В Италии эмигрантская община не изолировалась подобно «озеру среди берегов», как описывает В.Б. Шкловский первую волну русских эмигрантов в Берлине, а естественным образом влилась в русло итальянской культуры. Отсутствие в Италии русских школ, издательств и периодических изданий, предназначенных для русской диаспоры, благоприятствовало проникновению русских эмигрантов в итальянские интеллектуальные круги, проявляющие в те годы живой интерес к политическим событиям России.

Найденные в итальянских архивах материалы свидетельствуют о плодотворных и продолжительных отношениях русской диаспоры с итальянскими писателями и издательским миром, с социальными и политическими кругами, с театральным обществом и художественными движениями. Восстановление культурных антреприз «русской Италии» выявляет многочисленные моменты интенсивного диалога и неожиданный симбиоз двух культур.

Яркую иллюстрацию этому являет «двойная» деятельность семьи Гуревич – в России и Италии, до и после эмиграции – и в особенности Раисы Гуревич, чей архив хранится в университете Сиены¹. Документы архива позволяют воссоздать как закулисные стороны деятельности семьи Гуревич, оставшиеся вне поля зрения историков русской культуры, так и значимые эпизоды итальянской художественной жизни, сотрудничество Раисы с видными итальянскими сторонниками межвоенного художественного обновления.

Италия до эмиграции

Раиса Самуиловна Гуревич, младшая из пяти детей богатой еврейской семьи, родилась в Одессе 15 декабря 1894 г. Отец Самуил (1863–1939)² и мать Берта Герзенштейн (1862–1919) имели крупные поместья в Польше, недалеко от Брест-Литовска, и в Финляндии, в Тервусе, на северном берегу Ладожского озера (эти территории тогда принадлежали Российской империи). Раиса живет то в усадьбах отца, то в Петербурге, где получает подобающее ее социальному положению образование: она изучает иностранные языки, посещает театры, концерты, оперу и много путешествует. «В возрасте пяти или шести лет» ее привозят в Рим, где больше всего ей запоминаются фонтаны, «потому что в

¹ В 1974 г. в память о сиенском археологе Джованни Бекатти Раиса Гуревич приносит в дар университету свой архив и свои материалы. Фонд Кальца включает ее личную библиотеку (1275 произведений и сотни статей), а также коллекцию, насчитывающую 800 фотографий, сделанных ей самой во время археологических раскопок в Остии (друзья по работе, статуи, археологические находки); каталожные карточки, написанные от руки или напечатанные (часто сопровождающиеся фотографией); машинописные рукописи ее статей; два блокнота с записями, относящимися к периоду изучения археологии в Париже; записи Гвидо Кальца, директора раскопок в Остии, с которым Раиса связала свою жизнь после распада брака с Дж. Де Кирико; ее дневник 1922–1933 гг.; письма, полученные от коллег-ученых и друзей.

² В воспоминаниях «Мои первые двадцать лет» (I miei primi vent'anni) Раиса описывает его как «человека удивительного, очень крупного телосложения, с голубыми глазами». См.: *Raissa Gourevitch Calza. I miei primi vent'anni // Ricordando Raissa, a cura di D. Fagioli. Roma, 1989. P. 9.*

России фонтанов не было»³. Из сурового петербургского климата слабую здоровьем девочку часто отправляют в Нерви, где отец купил виллу, или в Сан-Ремо, где она живет в пансионате Г.В. Плеханова, который дает ей уроки истории:

Помню мое первое впечатление от Плеханова. Я была с мамой, мы спустились к морю и увидели мужчину, сидящего спиной к солнцу. Это настолько поразило меня! Потому что русские ищут солнце, а он повернулся к нему спиной⁴.

Отец, балетоман, поощряет желание Раисы стать театральной танцовщицей. Она учится в Москве (уроки ей дает балерина Императорского театра) и там же знакомится со своим первым мужем, театральным режиссером и сотрудником В.Э. Мейерхольда Георгием Александровичем Кролем, за которого выходит замуж в 1918 г.

История семьи Гуревич тесно связана с Италией еще до эмиграции. Отец Самуил и дядя Лев⁵ имели деловые отношения с одним из самых эксцентричных итальянских предпринимателей начала века, Риккардо Гуалино, который вложил огромный капитал в проектирование Петербурга. Предприимчивый в делах, смелый инвестор, а впоследствии и коллекционер предметов искусства и меценат, Гуалино обладал необыкновенной интуицией и предчувствовал будущее развитие экономики. Он начал предпринимательскую деятельность в 1908 г., открыв прибыльное дело в лесной промышленности в Карпатах, между Румынией и австро-венгерской Трансильванией⁶, и приобретя лес Листвин (откуда имя его первой дочери – Листвиния, сокращенно Лили): 23 000 гектаров леса и

³ *Raissa Gourevitch Calza. I miei primi vent'anni // Ricordando Raissa, a cura di D. Fagioli. Roma, 1989. С. 9.* На страницах мемуаров Р. Гуревич часто вспоминает многие моменты своей благополучной жизни в детстве и юности.

⁴ Там же. С. 7. По свидетельству мемуаристки, семья придерживалась антимонархических взглядов, была связана с кругами революционных интеллектуалов и художников, приветствовала Февральскую революцию, сочувствовала Керенскому.

⁵ См.: *Gasparetto F. Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino*, Torino: Nino Aragno Editore, 2007. Р. 70: «Двое усатых мужчин крупного телосложения появляются, то вместе, то поодиночке, почти всегда рядом с Риккардо, как на охоте, так и на работе, не лишенные изысканности в одежде и манерах. Это прямые представители Гуалино, его агенты в русских делах, его alter ego, братья Самуил и Леон Гуревичи. Им обоим – но еще больше их дочерям – было суждено длительное время занимать довольно важное место в жизни семьи Гуалино (особенно дочерям в жизни жены Риккардо Гуалино Чезарини)». О Самуиле Гуревиче напишет трогательные, еще не изданные воспоминания его брат Лев Гуревич в Париже, как только получит известие о его смерти 7 января 1939 г. Машинописный текст воспоминаний семья Гуревич подарила Архиву Сены.

⁶ См.: *Gualino R. Frammenti di vita e pagine inedite. Roma: Famija piemontesa, 1966. Р. 33-38.*

7 деревень в Вольнской губернии, примерно в пятидесяти верстах от маленькой станции Дровяной Пост, в Западной Украине⁷. За пять лет он построил железную дорогу, больницу, школу, лесопильный завод, дома для рабочих: «<...> повсюду в регионе, на протяжении сотен километров, говорилось об итальянцах, которые строили железные дороги, больницы, осушали земли, хорошо обращались с подчиненными; и говорилось с любовью»⁸.

В 1911 г. богатство карпатских лесов подталкивает Гуалино на разработку нового амбициозного проекта: он решает стать участником урбанизации, быстрого экономического развития и непрекращающегося строительства столицы Российской империи – Петербурга. Со свойственной ему необычайной дальновидностью Гуалино проектирует строительство целого района, «нового Петербурга», ставшего не только крупнейшим градостроительным экспериментом столицы начала XX в., но и первым масштабным «совместным строительным предприятием» (акционерным обществом), действовавшим на основе западноевропейских капиталов⁹.

В поисках участка земли Гуалино узнает об одном неудачливом строительном товариществе Г.Л. Шалита, которое в конце 1890-х гг. осуществляло проект по застройке нового района в западной части острова Голодай. Обремененное долгами, товарищество вынуждено было прекратить строительство на принадлежавшей ему территории, которая составляла два миллиона шестьсот тысяч квадратных метров¹⁰. Гуалино договаривается с английской финансовой группой, покупает землю и, преодолев бюрократические препоны, получает разрешение на застройку. В автобиографии «Фрагменты жизни» он так описывает «великолепную привлекательность» своего проекта:

Создать город, поднять за какие-то несколько лет из сухой земли улицы, кипящие жизнью, слепящие светом, воздвигнуть десятки современных зданий, используя самую изощренную технику, одним словом, сотворить жизнь там, где до тебя была тишина <...> Так рождался «Новый Петербург», городской муниципалитет обеспечивал сообщение с главными транспортными

⁷ См.: *Bermond C. Riccardo Gualino finanziere e imprenditore. Un protagonista dell'economia italiana del Novecento.* Torino: Centro Studi Piemontesi, 2005. P. 25; *Gasparetto F. Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino.* P. 65-66; *Fini M. Pietroburgo, mio Eldorado // Storia illustrata.* 1986. № 347. P. 64-71.

⁸ *Gualino R. Frammenti di vita e pagine inedite.* P. 40.

⁹ См.: *Федоров С.Г. «Новый Петербург» – забытая мечта Рикардо Гуалино // Невский альманах 1993.* С. 261-262. Архивные материалы проекта хранятся в Исторических архивах Фонда Селла Биелла (Верчелли) и Banca d'Italia (Рим).

¹⁰ См.: *Федоров С. Г. «Новый Петербург» – забытая мечта Рикардо Гуалино.* С. 260-284.

артериями города. Я планировал построить только один жилой комплекс на открытой круглой площади <...>¹¹.

На купленном участке было построено тринадцать домов, арендованы первые квартиры, началась продажа близлежащих земель. По случаю торжественного открытия новостройки в одно июльское воскресенье 1914 г. состоялся праздник, на который горожане съехались, чтобы полюбоваться выполненной работой. Риккардо Гуалино с женой Чезариной и другом, скульптором Пьетро Каноника, приезжают по этому случаю из Италии. Однако их пребывание в Петербурге было недолгим. Предупрежденные одним из друзей, они на последнем поезде уезжают из Петербурга в Берлин, откуда им с трудом удается добраться до немецкой границы:

<...> железная дорога была уже перекрыта, первое ограждение из колючей проволоки отделяло Германию. С женой мы вошли в Швейцарию пешком¹².

С началом Первой мировой войны работы по воплощению русского проекта Гуалино прекращаются. Война влечет за собой большие денежные потери, фирма лишается рабочих, призванных на фронт, и когда немцы занимают Украину, на лесопильном заводе размещается штаб немецкого командования¹³. Останавливается строительство «Нового Петербурга», оставшееся в памяти итальянского предпринимателя «сном, зачеркнутым пробуждением»¹⁴. Но война и революция не прерывают дружеских и деловых отношений Гуалино с поверенными в его делах в Петербурге – Самуилом и Львом Гуревичами, которые, решив эмигрировать в 1920 г., едут в Турин к Гуалино.

Первые годы в эмиграции. Между Италией и Германией

Октябрьские события 1917 г. круто меняют жизнь семьи Гуревичей, революция повлекла за собой конфискацию отцовского имущества; в собственности семьи осталось только поместье в Тервусе, где Раису и застала революция. Недалеко от поместья Гуревичей доживает свои последние дни Леонид Андреев, больной, удрученный ходом исторических событий. В дневнике 1918–1919 гг. Андреев пишет о щедрости Са-

¹¹ *Gualino R.* Frammenti di vita e pagine inedite. P. 44-45.

¹² Там же. P. 48.

¹³ См.: Там же. P. 41.

¹⁴ Тем не менее во время войны под руководством Гуревичей работа над проектом и строительство продолжались (см.: *Федоров С.Г.* «Новый Петербург» – забытая мечта Риккардо Гуалино. С. 277-280).

муила Гуревича, мецената, финансирующего издательские и политические инициативы писателя, частого гостя в их доме:

13 июня [1919], утро. Весна великолепная, несравнимая с ужасным, прошлым годом. <...> Сердце и нервы стали несколько лучше <...> Начал понемногу ездить на велосипеде и на днях, славным вечерком, катя к Кролям по лесной дороге, вдруг вспомнил и почувствовал молодость, такие же теплые вечера <...> Завтра мы должны были с Анной ехать недели на две в Тервус, имение Гуревич в ладожских шхерах; остались дома ввиду “военного положения” и возможных событий¹⁵.

На страницах дневника от 20 ноября 1918 г. писатель упоминает и о некоторых театральных мероприятиях, организованных, несмотря на войну и бомбардировки, молодыми супругами Кроль:

Здесь выжидательно тихо. Иногда вдали бухают пушки, причины смутны. Колония процветает, как бурьян, есть благоволие, есть и просто вонь. Образовалось нечто вроде театральной студии, девицы, дамы и молодежь, под наивным руководством обмeyerхольденного юнца Кроля. Пантомимы, мимодрамы, статуарность и условность¹⁶.

В сентябре 1919 г. в Финляндии Кроль вместе со съемочной труппой присутствует на похоронах Андреева (режиссер работал тогда в Усикирко над съемками фильма «Под игом большевизма» по сценарию С.В. Животовского, премьера которого состоялась в Гельсингфорсе 26 октября 1919 г.)¹⁷.

На средства, полученные от продажи поместья, братья Раисы отправляются в Европу¹⁸. 30 апреля 1920 г. Раиса с семьей переезжает – через Англию и Францию – в Италию, в Турин, к Риккардо Гуалино. У

¹⁵ Андреев Л. S.O.S. Дневник (1914-1919). Письма (1917-1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918-1919) / Под ред. и со вступ. ст. Р. Дависа, Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum-Феникс, 1984. С. 180-181.

¹⁶ Там же. С. 159.

¹⁷ См.: Там же. С. 373: «Приехала отдать последний долг артистка Мариинского государственного театра Л.Н. Егорова и артисты работающей в Усикирко кинематографической труппы во главе с режиссером Г.А. Кролем. Ближайшее участие в горе семьи покойного писателя приняли писатель Ф.Н. Фальковский, артистка Р.С. Лорк, семейство С.Л. Гуревич...» (*Животовский С.В.* На похоронах Леонида Андреева).

¹⁸ См.: *Raissa Gourevitch Calza. I miei primi vent'anni.* P. 8: «После смерти матери братья тоже покинули Россию. Один брат в Париже, другой в Польше. Моя сестра София в Берлине (который была вынуждена покинуть, отправившись в Лондон). Там она вышла замуж за хорошо известного князя Оболенского. Другая сестра вышла замуж в тюрьме во время революционных волнений 1905 г., поскольку ее муж был борцом с царизмом». См. также: *Les descendants de Lazare Gourevitch. Réunion de famille de 4 septembre 2004 à Pouy-sur Vannes en Champagne.* P. 12-13.

Гуалино, в небольшом особняке в стиле либерти на ул. Бернардино Галлиари, 28, семья Гуревичей находит надежный приют и радушие и в атмосфере неформального меценатства сразу оказывается вовлеченной в оживленную интеллектуальную жизнь своих итальянских друзей. В светской жизни семьи Гуалино важную роль играла подруга Чезарины, Джесси Босвелл; она вносила оживление в вечера, играла на пианино для гостей, организовывала балы, праздники и спектакли, на которых находили применение костюмы, приобретенные Риккардо Гуалино во время путешествий по России и Румынии. Молодые Гуревичи, привлекавшие Чезарину своей эмансипированностью, оживили ее дом музыкой, пением и танцами¹⁹. Прежде всего их объединяла любовь к «свободному» танцу, привезенному из Америки Айседорой Дункан, предвосхитившему хореографо-театральную деятельность, начатую позднее супругами Гуалино в небольшом театре на ул. Галлиари и позже в Театре Турина²⁰. Но это уже другой кадр из истории русско-итальянских отношений, в который не попадает Раиса, переехавшая с мужем в Берлин в июле 1920 г., где для режиссера открывались более интересные перспективы.

Перед отъездом в Германию во время непродолжительного путешествия в Рим (с 9 по 20 июля 1920 г. они живут в гостинице «Флора») супруги знакомятся – их представил Михаил Ларионов – с Ольгой Ресневич-Синьорелли (1883–1973), переводчицей русских литературных и театральных шедевров, латышкой по происхождению, для которой русский язык и культура были родными, а Италия стала вторым домом. В 1910–1930 гг. Ольга Ресневич и ее муж Анджело Синьорелли, оба медики, находятся в центре интеллектуальной жизни Рима. Они были друзьями знаменитых философов, писателей, художников, режиссеров, музыкантов. В их доме Палаццетто Буонапарте (на ул. XX Сеттембре, недалеко от Порты Пиа) собирались самые известные деятели куль-

¹⁹ См.: *Marconi B. Cesarina Gualino musa mecenate pittrice quasi un'autobiografia // Cesarina Gualino e i suoi amici. A cura di M. Fagiolo dell'Arco e B. Marconi. Venezia, 1997. P. 126.*

²⁰ Торжественное открытие театра на ул. Галлиари состоялось 27 апреля 1925 г. Публичкой маленького театра были друзья и знакомые, посетители небольшого частного музея Гуалино и зрители их многочисленных инициатив. Благодаря рафинированной космополитической культуре Гуалино впоследствии на сцене Театра Турина проходят спектакли исключительной ценности, лучшие достижения мирового театрального авангарда: русские балеты С.П. Дягилева, футуристические пантомимы Энрико Прамполини, экспрессионистские танцы Мэри Вигман, французская антреприза Г.И. Питоева (George Pitoeff), постановки еврейского театра «Хабима», а также выступления многих других артистов. См.: *Bernardi M. Riccardo Gualino e la cultura torinese. Le manifestazioni del Teatro di Torino. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1970. P. 46; Marconi B. Cesarina Gualino musa mecenate pittrice quasi un'autobiografia. P. 127-140.*

туры того времени, и не только проживавшие в Италии, но и посещавшие ее проездом. Кроме того, супруги Синьорелли были среди немногих в столице покупателей произведений искусства, а также друзьями и меценатами тогда почти неизвестных художников, которым суждено было стать крупными мастерами итальянского изобразительного искусства XX в.: Феличе Карена (1879–1966), Армандо Спадини (1883–1925), Ферруччо Феррацци (1891–1978) и Филиппо Де Писис (1896–1956); они были друзьями туринского поэта Джованни Чена (1870–1917), писательницы Сибиллы Алерамо и многих других²¹.

Осенью 1920 г. супруги Кроль отправились в Берлин в поисках работы. Неистойвой представляется сегодня историку русской культуры деятельность русских писателей и художников в Берлине в начале двадцатых годов, творящих как будто в отчаянном стремлении не оказаться вычеркнутыми из истории и движимых страстным желанием воссоздать в немецкой столице формы и устройство жизни русских интеллектуалов в России. В берлинских кафе организовываются литературные вечера, очень похожие на политические, философские и культурные собрания Москвы и Петербурга, создается атмосфера дискуссий и столкновений²². Насущные проблемы и постоянные трудности: поиски жилья, разрешения на жительство, паспортов, денег как будто способствуют творчеству, провоцируя необыкновенный творческий «взрыв».

Осенью 1921 г., как вспоминает Г. Афросимов,

<...> организовался Союз русских сценических деятелей, и при нем была устроена в помещении «Русского кооператива» небольшая сцена и организованы спектакли. Руководство было поручено Г. Кролю, и в состав труппы входила г-жа Лорк (псевдоним Раисы Гуревич). Зал был заново отделан и расписан художником Л. Меерсоном. Первые спектакли прошли с большим успехом, при переполненных сборах. Постоянным «гвоздем» программы был хор братьев Зайцевых²³.

²¹ См.: Rizzi D. Olga Resnevic Signorelli e la cultura artistica a Roma tra il 1910 e il 1925 // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/21/rizzi21.shtml>

²² О русском Берлине см.: Williams R.C. Culture in Exile. Russian Emigrés in Germany. 1881-1941. London; Ithaca: Cornell University Press, 1972; Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921-1923: По материалам архива Б.И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris: Ymca-Press, 1983; Raeff M. Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939. New York; Oxford: Oxford University Press, 1990; Schlögel K. (Ed.) Der Große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München: Verlag C. H. Beck, 1994.

²³ Афросимов Г. Русский театр в Берлине // Русский Берлин. М., 2003. С. 102-103. О деятельности русского театра в Берлине см. также: Böhmig M. Das russische Theater in Berlin 1919-1931. München: Verlag Otto Sagner, 1980.

К зиме 1921 г. в Союзе русских сценических деятелей, собиравшихся в ресторане Рунанд на Савиньи-плац (позднее встречи переместились в популярное у эмигрантов кафе Леон), возникла собственная биржа труда, устраивавшая своих членов на киностудии²⁴.

Особенно оживленной была деятельность театров и кабаре: появляются так называемые «художественные пятницы», а следом – «вторники» и «четверги». В один из таких «вторников», в августе 1921 г., Кроль представил интермедию Сервантеса «Саламанская пещера», имевшую большой успех. В те берлинские годы Кроль сотрудничает также с крупнейшими германскими кинокомпаниями UFA и Decla Bioscop.

Здесь я нашел работу, как мне и говорили, в «кино». Это новое дело, очень крупное, немецко-русское, куда я приглашен в качестве режиссера, а жена как артистка на очень хороших условиях, –

пишет он Ольге Ресневич 31 июля 1920 г.²⁵ Но жизнь в немецкой столице с самого начала оказывается невыносимой для двух эмигрантов:

<...> здесь душно, люди мелкие и скверные, небо пасмурное. Сильно истрепались нервы. От всей этой грязи и глубокой провинции я сильно постарел и посерел духовно (7.XII.1920)²⁶.

В другом печальном письме из Берлина (1920 г., точная дата не указана) Раиса нелюбезно описывает Ольге темно-серый отвратительный город и пошлое русско-немецкое театральное окружение:

Этот громадный город кажется мне страшной клоакой, с одной стороны, а с другой – мешанской и глупой провинцией. Второе ощущение объясняется тем, что попала главным образом в русское общество, в частности, в здешнее артистическое, к<отор>ое убого и бедно до крайности. А вместе с тем, какое количество грязи, пошлости, безвкусыя и уверенности, что все, что они делают, – это прекрасно. Тут нет ни одного столичного актера, ни одной куль-

²⁴ См.: Янгиров Р.М. Эмигрантский фактор в российско-германских киносвязях первой половины 20-х годов // Русский Берлин 1920-1945 / Науч. ред. Л.С. Флейшмана. М.: Русский путь, 2006. С. 197.

²⁵ Письма Г. и Р. Кролей к Ольге Ресневич хранятся в Архиве Анджело и Ольги Синьорелли (Венеция, Фонд Джорджио Чини). Искренне благодарю Эльду Гаретто за предоставленную в мое распоряжение копию переписки Кроля и Ольги Синьорелли.

²⁶ В том же письме Кроль сообщает краткие, интересные сведения о себе и своей жене: «Жена значится: Raissa Kroll-Lork, artiste, mariée, родившаяся в Odessa 15/XII 1894, âge – 26, taille-petite, cheveux noir, yeux bleux, visage ovale. Я: George Kroll, artiste, avocat, marié, родился Petrograd 3/VIII 1893, âge – 26, taille grande, cheveux noir, yeux gris, visage ovale» (Раиса Кроль-Лорк, артистка, замужем, 26 лет, небольшого роста, волосы черные, глаза голубые, лицо овальной формы; Георг Кроль, артист, адвокат, женат, 26 лет, высокого роста, волосы черные, глаза серые, лицо овальной формы).

турной актрисы, и в столице большого государства, если смотришь русские театральные зрелища, кажется, что ты в Тетюшах. Больно и обидно²⁷.

В годы эмиграции, начиная уже с 1919 г., в Финляндии, Раиса ведет дневник, в котором записывает важнейшие вехи своей жизни. Страницы, написанные в Германии, фиксируют путешествия с Кролем в июле 1922 г. в Роттенбург и Данциг, а в мае 1923 г. – в Мюнхен и Вризен. Ее замечания свидетельствуют о глубоком интересе к архитектуре и искусству, иронические комментарии по поводу характера немцев всегда сопровождаются рассуждениями об истории их памятников.

6 июля 1922

Церковь <Jakobskirche> удивительная. Чтобы ее построить, ротенбургские бюргеры собирали деньги в течение 100 лет. Она, как и Franziskanerkirche, не имеет главного фасада. Нет на нее и общего вида. Вся заставлена домами, и только ее восточный фасад выходит на площадь, где помещается гимназия с интересной барокальной дверью и такой же готической башней, с лестницей, как в Rathaus. С бокового входаходишь в церковь; светлая и стремительная кверху. Какая разница между длинным и плоским фасадом ренессансного Ратгауза. 3 узких витражных окна в восточной капелле, светящиеся и радостные. Это сразу дает легкость и радость глазу. Да и вся церковь веселит и радует, но не печалит. Редкий по работе главный алтарь, но он успокаивает своими гармоничными красками и мягкостью резьбы. Только находящийся в южном приделе «Blutaltag» волнует глубиной и мрачностью своей резьбы. Это одно из самых прекрасных произведений деревянной рельефной скульптуры²⁸.

Несмотря на желание вернуться в Италию, супруги Кроль остаются в Берлине до осени 1923 г. Они возвращаются в Италию лишь когда болезнь вынуждает режиссера обратиться к Анджело Синьорелли. В ноябре 1923 г. он проводит несколько дней в Риме и после врачебной консультации с Синьорелли выезжает в Южную Италию, где посещает с женой Сант'Анджело, Позитано («на редкость красивое место»), Капри, Сорренто и Амальфи. Описания в дневнике Гуревич полны энтузиазма; 8 декабря 1923 г. она записывает:

Поездка из Сорренто в Амальфи – одно из самых сильных впечатлений моей жизни. Поездка, могущая сделать человека счастливым на долгие дни воспоминаний²⁹.

²⁷ Архив Анджело и Ольги Синьорелли (Венеция, Фонд Джорджо Чини). Два тома материалов из архива Ольги Синьорелли, посвященные ей и русско-итальянским культурным отношениям, готовятся к выходу в серии «Русско-итальянский архив», публикуемой Университетом Салерно.

²⁸ Библиотека Университета Сиены, Фонд Раисы Кальца.

²⁹ Там же.

И в записи от 16 декабря подробно описывается побережье Салерно, его узкие каменные стены, леса апельсиновых деревьев, покрытых небольшими матрацами из соломы, чтобы уберечь их от «зимних холодов», и серебристый фон однотонных вековых оливковых роц.

Дорога вьется узкой, бесконечно-извилистой лентой. От пропасти обрывистой скалы мы отделены только низким каменным заборчиком, который каждые 5–6 саженей образует большие бреши. На заворотах автомобиля жутко, кажется, что неминуемо свалимся вниз. Над головой свисают белые скалы, громадные камни вот-вот, кажется, оторвутся и свалятся тебе на голову. А над всем доминирует, горит и играет необычайное синее, синее, как «кобальт», море. Как цепь налепленных один на другой профилей одного и того же лица, кажутся выступы гор и скал³⁰.

Увиденное вызывает у путешественницы непосредственные ассоциации с картинами Чюрлениса:

Пейзаж совершенно фантастический. Он напоминает картины Чюрлениса, его «Лунные сонаты». Значительнее кажутся эти каменные сторожа, что-то высматривающие в море, и лиловое кажутся горы³¹.

По выздоровлении Кроль с женой уехали в Париж, где в конце августа 1924 г. получил приглашение отправиться на гастроли в Италию в составе труппы «Золотой Петушок» (*Le Coq d'or*), передвижного эстрадного театра под руководством А. Долинова. Три месяца (с ноября 1924 по январь 1925 г.) они проводят в разъездах по Италии и Северной Африке (Болонья, Анкона, Флоренция, Неаполь, Тунис): «Я чувствую себя веселым бродягой, без места, без родных, без привязанностей», – пишет он Ольге Синьорелли. Наконец, в январе 1925 г., они приезжают в Рим.

Русские вечера в Художественном театре Луиджи Пиранделло

Кипящая культурная жизнь итальянской столицы сразу захватывает супругов Кроль. В этот плодотворный период в истории итальянского искусства были открыты многочисленные экспериментальные галереи. Инициативный «Дом искусств» братьев Брагалья организует одну за одной выставки: Балла, Де Кирико, Сирони, Прамполини, Розаи, Боччони, Сант'Элия, Паннаджи, Де Писис, Климт и Шиле, Цадкин и многие другие. Театр Независимых под руководством неутомимого Антона Джулио Брагалья ставит Пиранделло и Маринетти, Альфреда

³⁰ Библиотека Университета Сиены, Фонд Раисы Кальца.

³¹ Там же.

Жарри и Брехта³²; проходят первые выставки искусства биеннале и quadriennale; зарождается группа художников «Пластические ценности» (*Valori plastici*), объединившаяся вокруг одноименного журнала, призывавшего к возврату к классическому наследию. Появляются и первые картины «Римской школы» (Франческо Тромбадори, Карло Сократе, Виргилио Гуиди, Антонио Донги и др.), сосредоточенной на совершенствовании прозрачного «реализма» и подлинной метафизики обыденности. Местом встреч и дискуссий становится кафе «Араньо» на Корсо, где в накаленной обстановке так называемого «третьего зала» встречаются самые яркие представители различных движений.

Среди многочисленных инициатив наиболее важным событием в жизни супругов Кроль было основание Художественного театра Пиранделло³³, поднявшего занавес 2 апреля 1925 г. в полностью обновленном зале Театра Одескальки. Идея организаторов состояла в том, чтобы обеспечить столицу «исключительным» по качеству актеров, новизне репертуара и тщательности сценического оформления театром, достойным соперничать с иностранными аналогами. Несмотря на недолгое существование – театральная труппа выступает в Театре Одескальки всего 2 месяца, со 2 апреля по 3 июня 1925 г., и затем становится передвижной труппой – Римский художественный театр имеет особое значение в истории итальянского театра тех лет³⁴.

В особенности три спектакля Римского художественного театра имели особое значение в судьбе супругов Кроль: 28 апреля 1925 г. первая итальянская постановка «Истории солдата» (*Histoire du soldat*) Игоря Стравинского³⁵, во время которой Раиса, вероятно, знакомится со своим вторым мужем, Джорджо Де Кирико³⁶; 29 апреля постановка ар-

³² См.: *Rivosecchi V.* La vita artistica a Roma negli anni di «Valori Plastici» // *Valori Plastici*, a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani. Milano: Skira, 1998. P. 137-146; *Verdone M.* I fratelli Bragaglia. Roma: Lucarini, 1991.

³³ Сначала театр должен был называться «Театром Одиннадцати» (*Teatro degli Undici*) или «Двенадцати» (*dei Dodici*) – по количеству сотрудников и идеаторов (Стефано Пиранделло, Орио Вергани, Клаудио Арджентинери, Антонио Белтрамелли, Джовани Кавиккьоли, Массимо Бонтемпелли, Мария Летиция Челли (актриса), Паскуале Кантарелла, Ламберто Пикассо (актер), Джузеппе Преццоллини, Ренцо Ренди. Художественный руководитель: Луиджи Пиранделло). Создание группы было заверено нотариальным актом от 6 октября 1924 г. Об истории Римского художественного театра Пиранделло см.: *Alberti A.C.* Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Roma: Bulzoni, 1974; *D'Amico A., Tinterri A.* Pirandello capocomico. Palermo: Sellerio, 1987.

³⁴ *Tenterrri A.* Savinio e lo spettacolo. Bologna: Il Mulino, 1993. P. 62-63.

³⁵ *D'Amico A., Tinterri A.* Pirandello capocomico. P. 112.

³⁶ В воспоминаниях «Мои первые двадцать лет» Гуревич пишет: «Савинию готовил постановку «Ниобы» в этом театре. Я танцевала, я была ученицей одного ученика

лекинады в одном действии «Веселой смерти» Николая Евреинова, где под псевдонимом Раисы Лорк она выступала в роли Смерти; и 14 мая постановка одноактной трагедии «Смерть Ниобы» на музыку Альберто Савинио, где она исполняла роль первой балерины³⁷.

Постановка «Истории солдата» осуществляется (как и позднее «Смерть Ниобы») в сотрудничестве с Корпорацией новой музыки, основанной Альфредо Казелла, Джан Франческо Малипьеро и Марио Лаброка. Дирижировал Германн Шерхен, присутствовал Стравинский³⁸. В рубрике «Музыкальная шкатулка» ежемесячника «Il Secolo XX» (XX век) Савинио с долей иронии пересказывает либретто:

История солдата претендует на историю «маленького Фауста». А еще лучше – Фауста «деревенского». Перед нами солдат, играющий на скрипке (скрипка – символ души). Дьявол искушает бедного солдата: тот поддается на обман и продает скрипку Противнику. Но у Сатаны не получается играть на скрипке (несовместимость Злого духа и души). Солдат же, вкусив мирские соблазны, признает их тлетными. Далее следует борьба солдата с дьяволом за карточным столом. Солдат побеждает Повелителя тьмы и получает назад скрипку (т.е. вновь обретает душу). Апофеоз – солдат возвращается к маме и невесте³⁹.

Спектакль проходит в рамках новой инициативы Художественного театра – «четвергов», во время которых Пиранделло, как сообщается в печати, собирается «<...> представлять вниманию публики разнообразные и интересные спектакли, в которых были бы объединены три компонента: театральное действие, музыкальный отрывок и чтение поэзии или прозы»⁴⁰. Вагнеровский идеал театра как синтеза искусств и многоязычие театрального искусства делает театр в те годы идеальным пространством для экспериментирования с новыми художественными формами и поиска нового синтетического художественного языка.

«Четвергов» в Театре Одескальки было всего три: 16 апреля, 29 апреля и 14 мая 1925 г. В первый «четверг» была представлена одноактная пьеса А. Шницлера «Подруга», три короткие картины под музыку Сомми Пиченарди «Дом в саду» (*La casa nel giardino*) и чтение Пиран-

Дягилева. Я была Ниобой. Так я познакомилась с Джорджо Де Кирико». В воспоминаниях жены Андреа Савинио Марии упоминается также о многочисленных тайных встречах художника с Раисой в доме на улице Аппенини, где оба брата проживали с матерью (*Savinio M. Con Savinio. Ricordi e lettere. A cura di Angelica Savinio. Nota di Leonardo Sciascia. Palermo: Sellerio, 1987*).

³⁷ См.: *D'Amico A., Tintneri A. Pirandello capocomico. P. 116-117, 124-129.*

³⁸ См.: Там же. P. 24.

³⁹ *Savinio A. Scatola sonora. Torino: Einaudi, 1988. P. 177.*

⁴⁰ «Il Giornale d'Italia», 31 gennaio 1925.

делло своей новеллы «Рука бедного больного» (*La mano del malato povero*)⁴¹. Вечер второго «четверга» был полностью «русским»⁴²: повторение «Истории солдата», чтение «Последнего рассказа» Павла Муратова и арлекиада «Веселая смерть» Николая Евреинова в постановке Орио Вергани, под музыкальный аккомпанемент Альберто Савинио. Упоминание о Савинио-музыканте вызывает в памяти слова, написанные о его исполнении музыкальным критиком журнала «Суаре де Пари» (*Soirées de Paris*), цитируемые Андре Бретоном в «Антологии черного юмора» (*Anthologie de l'humour noir*):

Просто невозможно умолчать о манере исполнения Савинио своих произведений на фортепьяно. Этот молодой композитор, в искусстве и силе исполнения не имеющий себе равных, играет стоя, без пиджака, и смотреть на него, мечущегося, кричащего, колодящего по педалям, головокружительно махающего руками, бьющего кулаками в неистовстве страстей, отчаяния и восторга, – редкое зрелище и самый настоящий спектакль. После каждого отрыва нужно вытирать испачканные кровью клавиши⁴³.

Главным событием третьего «четверга» была мимическая трагедия-пантомима «Смерть Ниобы». Хореографом постановки был Георгий Кроль, а сценографом и художником по костюмам Джорджо Де Кирико. Для оформления сцены – площадь напротив церкви – Де Кирико задумал простой раскрашенный задник и два пустых, без статуй, пьедестала, о чем свидетельствует черно-белая репродукция эскиза, опубликованная на обложке журнала «*Rivista di Firenze*» в мае 1925 г. На репродукции изображены сошедшая со своего пьедестала статуя Ниобы и два маленьких метафизических и безликих манекена, на заднем плане, за низкой каменной оградой, виднеются очертания парохода⁴⁴.

Интерпретация Савинио мифа о Ниобе несет на себе отпечаток французского авангарда (Аполлинер, Кокто) и немецкого экспрессионизма: в поразительное по силе воображение Савинио проникают автобиографические ссылки, отзвуки метафизического периода братьев Де Кирико, несообразные сочетания (ночные танцы призраков, дерзкая монашеская процессия, прибытие одного парохода и т.д.), атмосфера кафешантана. Эта экспрессивная магма не случайно ошеломила зрителей.

⁴¹ См.: *D'Amico A., Tinterri A. Pirandello capocomico*. С. 22.

⁴² 3 мая 1925 г. сатирический римский журнал «*Il Travaso delle Idee*» напечатал следующее объявление: «В Театре Одескальки Пиранделло организовал вечер *итальянского искусства*: Рамуз, Стравинский, Евреинов, Раиса Олькеницкая, Муратов, Раиса Лорк и т.д.».

⁴³ *André Breton. Antologia dello humour nero, a cura di M. Rossetti e I. Simonis*. Torino: Einaudi, 1970. P. 304-305.

⁴⁴ См.: *Tinterri A. Savinio e lo spettacolo*. P. 66. (Сценография и рисунки Де Кирико угтеряны).

Ниобе предстает дородной матроной «примерно сорока лет, обильной и величественной», напоминающей «не то индюка, не то цесарку». В своих «широких одеждах, со струящимися оборками» она, словно «курица с цыплятами», выталкивает на сцену детей, заставляет их позировать, как это делают фотографы, и созерцает их, восхищенная, всецело отдаваясь танцу.

Вечер открыла другая новинка, «Странник» (*Le pèlerin*) Шарля Вильдрака, в исполнении Ламберто Пикассо, первого актера Художественного театра; закрывал вечер повтор «Веселой смерти» Николая Евреинова. По сравнению с интимной, лирической обстановкой пьесы Вильдрака и арлекинадой Евреинова, созвучными атмосфере Театра Одескальки, мимическая трагедия Савинио оказалась диссонирующим, инородным телом. Критики по-разному откликнулись на спектакль: кто-то полностью отверг его, кто-то защищал, а кто-то принял провокацию⁴⁵.

Музыка Савинио и исполнение Раисы получили довольно положительные отклики в прессе того периода:

Что до музыки, которая кое-кому напомнила Скрябина, она была грохочущей, бушующей, неистойвой и мрачной, в тон траурному содержанию. Автор лично управлял тройкой роялей... Мимическое действие добросовестно следовало музыке: госпожа Раисса Лорк танцевала с подобающей пылкостью, а ученицы консерватории Святой Чечилии старательно следовали за ней⁴⁶.

Гвидо Сомми на страницах «L'Impegno» хвалит танцовщицу Лорк, «исполнявшую роль Ниобы с удивительным чувством судорожной и сбивающей с толку комичности». Критика оценила оркестр, а гораздо меньше – хор. Достаточно беглого взгляда на программу, чтобы отметить семейный характер вечера: помимо братьев Де Кирико и Раисы, встречаем имена Делии и Марии Морино, будущей жены Андреа Савинио, молодых сестер Синьорелли, воплощающих одну из ниоб (Елена) и ханжей (Мария и Вера).

Краткое сотрудничество с Художественным театром показывает несовместимость Савинио, чье творчество было пронизано чертами авангарда, с итальянским театром, развивающимся по пути политического и культурного компромисса с фашизмом. Эхом на его прощание с театром отзывается прощание со сценой Раисы, которая расстается с мужем

⁴⁵ Антологию газетных хроник см.: *Tinterra A.* Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello // Teatro Archivio. 3 gennaio 1980.

⁴⁶ *Cardarelli E., Cecchi A.* Le novità al Teatro Odescalchi. Il «Pellegrino» di Charles Vidrac, «La morte di Niobe» di A. Savinio // Il Tevere. 15 maggio 1925. P. 3.

(после неудавшихся попыток продолжать работу в Италии Кроль возвращается в Россию⁴⁷) и в декабре 1925 г. едет в Париж к Де Кирико.

Парижский entracte

Во французской столице Раиса вступает в новую фазу своей жизни и посвящает себя археологии, которую изучает на курсах Шарля Пикара⁴⁸. В тридцатые годы она часто появляется на полотнах Де Кирико, например в *L'esprit de domination* (1927), где она изображена лежащей, подобно пикассовской модели, облокотившись на ионический пиластр и цоколь, в мистическом интерьере, с раскрашенным лицом⁴⁹. В первые годы совместной жизни культурная гармония супругов поразительна: интерес Де Кирико к классицизму и мифу, проявившийся в период «метафизической живописи», уже был не так далек от археологических интересов будущей жены. В 1918–1921 гг. художник обращался к мотивам античности и к идеалу формы, переосмысленной после футуристических баталлий, и примыкает к идеям Марио Брольо и журнала «Пластические ценности». В Париже, возможно, под влиянием Раисы он приступает к изучению греческой скульптуры по «Répertoires» Саломона Рейнаха, в особенности «Répertoire de la Statuaire grecque et romaine», учебнику, в котором были репродуцированы классические образцы, известные в конце XIX в.⁵⁰

Теоретические рассуждения об искусстве, о связи с классическим наследием (для Де Кирико двойной – европейской и греко-эллинистической)⁵¹ пронизывают археологические и сюрреалистические видения художника подобно тому, как они питали дневной ониризм его «Площадей

⁴⁷ Кроль вернулся в Россию в конце 1925 г., собираясь продолжить работу у Мейерхольда. Но как-то там работа не складывалась, и он переезжал в Петербург, где начал ставить фильмы на киностудии Совкино («Сторона лесная», 1927; «Смертный номер», 1929; «Пахари моря», 1930), а потом с 1931 г. в Белгоскино. Немножко подвизался и в театре. В 1932 г. погиб – утонул, плывая в Черном море.

⁴⁸ Тема ее диплома неясна, и сам факт окончания курсов вызывает сомнения, поскольку по приезде в Италию она не могла предоставить какой-либо официальный документ (по ее словам, потерянный), удостоверяющий ее университетское образование, что помешало ее научной археологической карьере.

⁴⁹ См.: *Fagiolo dell'Arco M. Raissa et Georges // Ricordando Raissa*. P. 20.

⁵⁰ См.: *La Rocca E. L'archeologia nell'opera di De Chirico // Giorgio De Chirico (1888-1978). Catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*. Roma: De Luca ed., 1982. P. 32-33.

⁵¹ См.: *De Chirico G. Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*. 1911-1943. A cura di M. Fagiolo. Torino: Einaudi, 1985. P. 57-58, 83-88; *Baldacci P. De Chirico. 1888-1919. La metafisica*. Milano: Leonardo arte, 1997. P. 197, 221.

Италии» в период 1913–1917 гг.⁵² Критик Балдаччи так комментирует особую философию образов Де Кирико: «Определяющим является господство его творческого метода, который позволяет ему в форме кратчайших заметок архивировать в зрительной памяти пластические интерпретации, уже готовые или еще не законченные, некоторых своих ощущений, или просто детали (арка, пилястр, угол здания), чтобы потом извлечь их и, комбинируя знаки и пластические слова, собрать свои картины. Характерным для этого метода является использование одних и тех же образов, отдельно или в комбинациях с другими, в разных сериях рисунков. Придав образу законченный вид – будь то какой-нибудь тип здания, портик, определенная перспектива, статуя или человеческая фигурка – Де Кирико использует весь его потенциал и часто возвращается к нему после долгого перерыва»⁵³.

Автопортрет, наряду с манекенами, занимает привилегированное место в панораме его парижских работ; вслед за ним Раиса уделяет особое внимание портрету и становится экспертом портрета романского периода, как будто желая сохранить связь с миром мужа и его преобразованными классическими предметами.

В 1929 г. Де Кирико принимает предложение сотрудничать с «Русским балетом» С.П. Дягилева и вместе с женой отправляется на юг Франции, в Монте Карло и Марсель. Воспоминание об этом путешествии в дневнике Раисы открывается замечанием: «<...> мое последнее счастливое время с Кирико. С сентября началось мое горе».

21 апреля 1929

Мы с Кирико едем в Монте-Карло. Он пишет балет для Дягилева. Сейчас в Марселе. Завтра утром дальше. Дорога хорошая, неустойчивая. Пейзаж теперь красивый. Нежная французская весна. Почему говорят, что только северные страны знают весну. Тут, во Франции, она нежна и легка. По дороге зеленый цвет травы, и все яблони в цвету. Как большие белые и розовые букеты разбросаны повсюду. Холмы и ручьи между частыми деревьями у Алезия говорят о сражениях галлов с римлянами и о последнем поражении Версингеторикса. Он поднялся на холм, где находился Ю<лий> Ц<езарь>. Поднялся один в своей парадной одежде воина и преклонил колени перед римским воином. Из ручьев черпали, должно быть, римские воины воду и пили ее прямо из касок⁵⁴.

⁵² В Риме, в период с 1920 по 1924 г., в его живописи утверждается оригинальная и романтическая интерпретация классицизма и интерес к виртуозной технике мастеров Возрождения. У русского художника Н.Н. Лохова он научился технике лакированной масляной темперы, в которой выполнил цикл «Римские виллы», «Блудный сын» и «Отплытие аргонавтов».

⁵³ *Baldacci P.* De Chirico. 1888-1919. La metafisica. P. 102.

⁵⁴ Библиотека Университета Сиены, Фонд Раисы Кальца.

Работая над сценическим оформлением и костюмами к балету «Бал» (*Le Bal*, хореография Г. Баланчина, музыка В. Рieti), художник воплощает возвращение к классическому искусству, изображая на занавесе (декорации к первой сцене) фасад здания с доминирующими барельефами – двумя обнаженными мужскими фигурами. Вторая сцена, балльный зал, представляет собой сумму мотивов его метафизики: в интерьере классического салона располагаются несоответствующие пейзажные элементы: камни, деревья, фрагменты желобчатых колонн, небольшой греческий храм⁵⁵.

Счастливая супружеская жизнь Раисы с Де Кирико заканчивается в 1930 г., когда художник знакомится с Изабеллой Фар, ставшей впоследствии его второй женой.

Италия и археология

В 1932 г. Раиса решает вернуться в Рим и полностью посвятить себя археологии, в которой реализует себя и свою страсть к античному искусству и древней истории и благодаря которой обретает новых друзей.

Первые ее записи в дневнике 21 апреля 1932 г. – размышления о фашизме – переплетаются с горькими рассуждениями о своей жизни и одиночестве:

Сегодня день основания Рима. Праздник фашизма. Всюду черные рубашки. Масса народу на Корсо, на Piazza Venezia. На Капитолий не пускают без разрешения. День праздника всегда грустен. Сегодня мне еще страшнее и пустынее жить. Как будто дано мне в жизни все созерцать и ничего не создавать. Хотя бы ребенка, хотя бы семью. Все разрушено, и в 35 лет думать о том, как создавать жизнь. Страшно, и в эти солнечные праздничные дни еще страшнее⁵⁶.

Дневник Раисы показывает интересный срез культурной жизни русской эмиграции в Европе: путевые заметки переплетаются с замечаниями о нравах и образе жизни итальянцев, описания посещаемых городов оживляются длинными отступлениями об исторических персонажах и событиях императорского Рима. Страницы дневника раскрывают то глубокое очарование античностью, которым была проникнута культура эмиграции, и не только русской.

⁵⁵ Тем же вдохновением будут наполнены и последующие сценографии 1931 г. для балета «Вакх и Ариадна» (*Vacchus et Ariane*) Альбера Русселя в парижской Опере, хореография Сергея Лифаря, для которого Де Кирико создает мифологические декорации и костюмы, достигая потрясающего завораживающего эффекта, проецируя на костюмы главных персонажей струящиеся солнечные лучи.

⁵⁶ Библиотека Университета Сиены, Фонд Раисы Кальца.

С начала тридцатых годов все больше места в дневнике отводится археологии. Здесь встречаются фиксации повседневных дел и библиографических сведений, описания архитектурных подробностей – многочисленных художественных деталей увиденных памятников, которые сопровождаются профессиональными искусствоведческими замечаниями по поводу стилей и пластических особенностей. Иногда эти описания завершаются почти художественными сценами – реконструкцией эпизодов римской истории по оставленным в облике города следам и руинам.

Приглашение прочитать лекцию «Императорский Рим в свете последних раскопок» в Институте фашистской культуры в Палермо в апреле 1933 г. становится поводом для продолжительных размышлений на страницах дневника об арабской и норманнской культурах, об их вкладе в сицилийскую культуру:

От арабов, при арабах в Сицилии почти ничего нет. Но от арабов при норманнах есть очень много, и все, что есть, оставляет в душе отсвет бесконечного поиска жизни, бесконечной фантазии и грусти, и жалость о погибающих культурах⁵⁷.

Посещаемые памятники описываются в дневнике в мельчайших подробностях; воображение восполняет недостающее, вдыхает жизнь в детали арабесок и мозаик.

Zisa – один из когда-то бесчисленных увеселительных пригородных дворцов, киосков и павильонов. С внешней стороны сплошной стеной с редкими окнами – строгое средневековое здание, как широкая башня. Но средняя его часть, за решеткой, представляет из себя портик, весь раскрашенный и изуродованный живописью <1>800<-x гг.>. Но от времени до времени вылезает арабеск, бордюр белого камня или мрамора, тонкая изощренная колонна, – и вы чувствуете влияние этого востока, который врывается сюда повсюду. <...> Слово Zisa по-арабски значит «splendido»⁵⁸, как нельзя больше подходит к этому залу, хотя и при взгляде на него нужно употреблять прошедшее время. Посредине ниша, отделанная арабской мозаикой, сестрой всех этих мозаик, к<оторы>ми полны церкви и кор<олевский> дворец в Палермо. Посредине на золотом фоне какое-то фантастическое дерево (в роде того райского дерева, с к<оторо>го Ева срывала свое яблоко), а по бокам с балетной симметрией на коленях 4 охотника, одетые в белое, стреляют из лука. Стреляют они как будто друг в друга, и впечатление театральности от этого еще больше. Правую и левую сторону занимают 4 павлина, по 2 с каждой стороны тоже в картинной симметричности. Внизу, в нише, из стены течет фонтан, стекающий узким каналом по полу зала как раз в его середине. Тут все отделано изразцовыми мелкими камушками⁵⁹.

⁵⁷ Библиотека Университета Сиены, Фонд Раисы Кальца.

⁵⁸ Изумительный.

⁵⁹ Там же.

Стиль путевого дневника Гуревич необычайно эмоционален. Но субъективно-импрессионистическая манера не вредит точности передачи впечатлений от увиденного, мастерскому и профессиональному историко-архитектурному описанию незаметных массовому туристу деталей, с привлечением исторических картин, которые даны с визионерским проникновением в прошлое. Все это позволяет включить дневник Гуревич в традиции «итальянского текста» – описаний Италии русскими художниками, писателями и деятелями культуры начала XX в., наиболее ярким примером которых являются «Образы Италии» Павла Муратова. Кстати, судя по дневнику и письмам, она была хорошо знакома с Муратовыми и в 1924 г. совершала с ними прогулки по Риму.

Образцом описания античных руин может послужить рассказ о посещении храма Минервы в древнем городе Химера. Сначала это общая панорама и связанные с ней размышления о чувстве красоты у греков и об их отношении к природе, потом – описание отдельных деталей и специфических особенностей памятника (здесь – восхищение цветом храма), затем – подробное описание исторических событий, происходивших в ту эпоху и послуживших основанием постройки храма и его разрушения, и, наконец, живые картины прошлого:

Jmèra, ее единственный храм из бело-серого мрамора находится у самой железной дороги. Калитка сейчас же за полотном жел<езной> дороги. В 100–150 метрах голубеет густая полоса моря, сливаясь с небом. Пейзаж – единственный по красоте. Направо, за домиком сторожа, большая гора. Там под ней находится погребенным весь древний город Jmèra. Еще несколько лет тому назад такая же гора находилась по эту сторону рельс, где в 1928 г. нашли стоящий теперь храм. В храме лестница переднего фасада обвалилась. И сразу попадаешь в ргопаос, затем в паос и затем opistodomas. Входишь со стороны opistodomas (его задней стороны, на к<отор>ой сохранилась ясно лестница). Боковые портики, правый и левый, сохранились очень хорошо, с боковыми ступеньками лестниц, с базами колонн. Не реставрирован. Мы оставляем автомобиль (d-г Milazzo, Анна Давыдовна Maislina, Cocchiara и я).

Руины посреди пейзажа или у моря дают мне всегда впечатление божественности. В этом сила и тайна языческой религии и культуры. Для них пейзаж был частью их архитектуры, а архитектура – частью пейзажа. Природа не давала им только покой и очарование, как нам. Это было их бог, их богиня, это была их религия, и нигде люди не были так близки к богам, а боги так близки к людям, как у греков.

Я не была в Греции, но мне кажется, что Сицилия греков имеет в себе что-то «più suggestivo»⁶⁰, чем Греция греков. Есть порой что-то густое, тяжелое и властное. Быть может потому, что храмы, оставшиеся в Сицилии, старше греческих храмов в Греции. Каким, должно быть, был необычайным облик этого серо-белого храма, когда он стоял у самого моря, в совершенно полной законченности со львами на боках крыши. 11 этих львов занимают комнату этого ужасного палермского музея. Лишний раз видишь, какая летаргическая смерть сковывает произведения искусства, в особенности антиков,

⁶⁰ Более привлекательный, заманчивый (ит.).

когда они попадают в музей. Маленькие остатки капителей, 2–3 фрагмента крыши, части колонн, как это все живет, вырастает и слито с пейзажем и постройкой, там на месте, слитые воедино с солнцем, морем, небом, зеленью пейзажа и постройкой храма; и как мертвы и ничего не говорят эти украшения на крышах, эти раскрытые пасти львов, прибитые к стенам музея, в тусклом освещении нечистого единственного окна. Антики, как никто, сливали свою архитектуру с пейзажем и природой, и отнять их от их места – вынуть из тела душу. Лучше предоставить все эти произведения гибели от солнца, ветра и моря, чем заставить умирать их от летаргического сна в скучных комнатах музея. Цвет камня в Nîmège – одно из обаяний этого храма. Он светло-светло серо-беловатый grège.

Это так важно – цвет камня. Город начинаешь любить или не любить по цвету камня его архитектуры. Одно из главных и незабываемых обаяний Рима – желто-красный камень его построек или окраски. Дымчато-серый цвет парижских домов прежде всего воскресает в вашей памяти, когда вы произносите слово Paris.

Я думаю, что отсутствие обаяния южно-французских римских построек в неприятно-грубом цвете их камня. Но камень Юмега прекрасен. Как слегка запыленный мрамор, но тяжелее мрамора, и его легкая пористость дает ему впечатление теплоты⁶¹.

Жизнь Раисы Гуревич стабилизируется и проясняется только в 1937 г., когда она начинает работать на раскопках античной Остии под руководством своего будущего мужа Гвидо Кальца (1888–1946), о котором пишет археолог Джованни Бекатти: «<...> он был человеком приятной наружности, лицо которого странным образом напоминало черты Траяна, всегда радушный и любезный, он был наделен удивительной добротой, уравновешенностью, честностью, скромностью, глубокой человечностью; вся его жизнь строилась на этих достоинствах, сделавших его честнейшим и ценным работником, уважаемым и любимым руководителем и для многих искренним и дорогим другом»⁶².

В феврале 1938 г. начинался последний и наиболее напряженный рабочий период Кальца. Ему была поручена грандиозная задача по проведению систематических раскопок в еще не исследованной части Остии-Антика, чтобы восстановить почти весь древний город и создать монументальный археологический комплекс в преддверии Универсальной выставки, которая должна была пройти в Риме в 1942 г.: этому делу Кальца «<...> полностью посвятил себя в годы организованной и кипящей работы. Он следил за всем и руководил раскопками методично, со знанием дела, с любовью, неутомимый и воодушевляющий, и в результате за пять лет целых 17 гектар были раскопаны, поднято более полмиллиона кубических метров земли и развалин, и весь западный и

⁶¹ Библиотека Университета Сиены, Фонд Раисы Кальца.

⁶² *Becatti G. Commemorazione di Guido Calza // Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti 22, 1946-1947 (1948). P. 23.*

южный районы города были восстановлены, должным образом отреставрированы и организованы в один большой комплекс, представляющий большой археологический, исторический, урбанистический, панорамный интерес»⁶³.

Гуревич всегда была рядом с ним, энергичная помощница и ласковая подруга. В годы, проведенные на раскопках Остии, она публикует ряд статей, посвященных античным памятникам Древнего Рима, многочисленные каталоги, археологические путеводители, пишет очерки, главным образом посвященные иконографии: «I ritratti» (Портреты, 1964–1978); «Iconografia romana imperiale» (Римская императорская иконография, 1972); «Statua iconica femminile da Ostia» (Женская иконическая статуя из Остии, 1950); «Un problema di iconografia imperiale sull'arco di Costantino» (Проблема императорской иконографии на Арке Константина) и многие другие. После смерти Кальца ей было разрешено жить в резиденции, прилегающей к музею Остии-Антика, недалеко от развалин древнего города и любимого объекта исследований. По воспоминаниям археолога Андреа Карандини, посетившего Раису в пятидесятых годах, жители Остии-Антика стали спутниками ее путешествий: «<...> она знала каждого по портрету и из складских комплексов Остии, подобных моргу, извлекала руки, щеки и волосы и воссоединяла их с телами законных владельцев, возвращая им последнюю эстетическую жизнь. С портретами она разговаривала, обращалась с ними, как со своими знакомыми»⁶⁴.

Последние годы Гуревич были очень грустны. Разбитая параличом, она вынуждена была оставить свой дом и переехать в Дом отдыха на улицу Монте Кукко (Рим), где в одиночестве предавалась воспоминаниям, переживала горечь от выстраданного и мучительного разрыва с Де Кирико. До самого последнего дня она надеялась на встречу с ним, но ее чаяниям не суждено было исполниться. Гуревич умерла 24 января 1979 г., пережив Де Кирико на несколько месяцев. Она была погребена в «своей» Остии, на кладбище Св. Эрколано, где покоятся великие археологи Остии-Антика, рядом со спутниками зрелого периода своей жизни – мужем Гвидо Кальца и археологом и другом Джованни Бекатти.

⁶³ *Becatti G.* Commemorazione di Guido Calza // *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 22, 1946-1947 (1948). С. 28.

⁶⁴ *Carandini A.* Raissa e le statue // *Ricordando Raissa*. P. 24. «“Ее привычкой было держать на своем столе фотографии портретов, чтобы черты лиц с портретов стали близкими, а лица знакомыми. Овладев предметом изучения, она составляла карточки на французском, немецком, русском и итальянском, в которых описывала произведение и идентифицировала его”, таким образом приобретая способность легко отличать характерные черты разных эпох» (*Nicotra L.* *Archeologia al femminile*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2004. P. 126).

Даниела Рицци
Венецианский университет «Ка Фоскари» (Италия)

НАДЕЖДА ШАХОВСКАЯ – НОВАЯ ЗИНАИДА ВОЛКОНСКАЯ?*

Настоящая статья является предварительной версией более обширного исследования о жизни и деятельности Надежды Шаховской (Москва, 1847 – Рим, 1922), полузабытой фигуры «русской колонии» в Риме во второй половине XIX – начале XX в.¹

Сама жизнь Надежды Шаховской напоминает не столько географическое путешествие, по Италии, состоящее из пейзажей, площадей и дворцов, сколько своего рода путешествие по римской жизни (с объединения Италии в 1861 г. по Первую мировую войну). Это мне показалось не менее интересным, чем традиционные «впечатления от Италии», каковых я в мемуарах, собственно, и не нашла.

Начну с нескольких предварительных сведений, так как моя героиня не очень известна в России (да и в Италии почти совсем забыта). И все же ее личность и деятельность позволяют видеть в ней своего рода Зинаиду Волконскую второй половины XIX в., только не особенно оставшуюся в памяти, возможно, потому что она прожила почти всю жизнь за рубежом, почти не поддерживая связей с русскими литературными кругами.

Сведения о жизни Надежды Шаховской я черпала из следующих источников: 1) неопубликованная рукопись (420 рукописных страниц по-французски), без даты, но, вероятно, написанная незадолго до смерти, она хранится в частном архиве ее потомков в Риме; в объемной

* Перевод статьи и записей Н. Шаховской М. Ослона.

¹ Эта тема может показаться не совсем подходящей к общей теме конференции о travels. Поэтому я предварю свою статью небольшим пояснением. Когда я приняла приглашение на конференцию, я незадолго до того узнала о существовании неизданных мемуаров Надежды Шаховской. То обстоятельство, что мемуаристка провела большую часть жизни в Италии, внушало мне уверенность, что там не может не найтись подходящего материала по названной теме. Потом я прочла этот неопубликованный текст и обнаружила, что на самом деле мемуары Надежды Шаховской содержат одну-единственную фразу, которую можно безошибочно отнести к жанру «русско-итальянских путевых заметок». Фраза такая: «Я не буду описывать прекрасную страну, Ломбардию, Тоскану». Вот и все – плюс несколько указаний общего характера на различные произведения итальянского искусства. Однако мемуары Шаховской позволили посмотреть на само понятие «travels» совершенно иначе.

первой части рукописи реконструируются история семьи, детство, образование; она обрывается на свадьбе; рассказ тем не менее не всегда хронологически последователен и изобилует проlepsисами, предвосхищающими факты, относящиеся к будущему; 2) ряд автобиографических отрывков, написанных по-английски (она была с детства двуязычна) и изданных в Англии в 1914 г. под названием «Зарисовки из Трастевере»² (по названию квартала, где многие годы разворачивалась ее деятельность); 3) мемуары дочери, Элизабет Хельбиг Морани «Юность в лучах заката. Римские воспоминания»³, написанные в 20-е гг. на итальянском, изданы на немецком в 1953 г., по всей вероятности, основаны на рассказах матери и ее несохранившихся автобиографических записках; 4) переписка с Францем Листом и с его спутницей жизни⁴. Оба упомянутых издания являются библиографической редкостью и ни разу не переиздавались.

Надежда Шаховская (которую всю жизнь называли Надин) происходила из княжеской семьи, породнившейся с царским домом. Ребенком она прожила два года в Париже с матерью (княгиней Натальей Святополк-Четвертинской), которую там приняли с большим почетом: «Наполеон III, тогдашний президент Республики, был у ее ног», – пишет Шаховская в неизданных мемуарах. В 1860 г. ее отвозят в Дрезден для обучения. Она берет уроки игры на фортепиано, гармонии и контрапункта у пианиста и композитора Адольфа Рейхеля, а живописи – у художника Ганса Юлиуса Грюдера (оба были довольно известны). Она вращается в культурной среде города, часто возвращаясь в Париж; знакомится с Кларой Шуман (жена композитора Роберта Шумана, одна из самых значительных пианисток эпохи романтизма), становится ее ученицей и следует за ней в Гейдельберг для продолжения обучения под ее руководством. Иногда она берет уроки и у Брамса.

Впервые Шаховская приезжает в Италию в 1864 г. к своей тетке Верре Четвертинской и двоюродным братьям, Борису и Сергею, во Флоренцию. Она бывает в основном в домах русских аристократов, живущих во Флоренции или находящихся там проездом, в особенности в семьях Демидовых, Александрины Толстой и графа Николая Строганова. Во Флоренции она изучает историю итальянского искусства.

² «Sketches from Trastevere» by Madame Helbig (née Princess Shahovskaia). Sold for the Benefit of the Ambulatorio Regina Elena Trastevere. Aberdeen: The University Press, 1914.

³ *Helbig Lili Morani*. Jugend im Abendrot. Römische Erinnerungen. Stuttgart: Victoria Verlag, 1953.

⁴ *Beghelli Marco*. Nuove lettere per Madame Helbig. // Quaderni dell'Istituto Liszt. Milano: Ricordi, 1998. № 1; *Idem*. Lettere di Carolyne von Sayn-Wittgenstein a Nadine Helbig // Quaderni dell'Istituto Liszt. Milano: Rugginenti, 2004. № 4.

Во время своего второго приезда в Италию, год спустя, она посещает Рим, который вскоре станет ее окончательным домом. Сначала она возвращается, как и прежде, в среде высшей аристократии, русской и итальянской. Но вскоре ее кругозор заметно расширяется, главным образом, благодаря встрече с Францем Листом. «Тогда Рим был еще более, чем теперь, музыкальной пустыней», – пишет Надежда Шаховская в своих «Зарисовках». В те годы длительные визиты Франца Листа в Рим – это луч света для затхлой и провинциальной атмосферы культурной жизни папского Рима, еще не ставшего столицей Королевства Италии (1871 г.). Впервые Надин встречается с Листом в доме графини Александрины Бобринской, а потом неоднократно у поэта и драматурга Алексея Толстого и его жены Софьи Бехметевой, которые тоже приезжают в Рим в середине 60-х гг. и селятся во дворце Кампанари, неподалеку от форума Траяна. Дворец Кампанари становится одним из главных мест встреч для блистательного интернационального общества. Там бывают Фердинанд Грегоровиус (знаменитый немецкий историк, изучавший средневековый Рим), немецкий философ Куно Фишер, князь Григорий Гагарин (вице-президент Петербургской Академии художеств), знаменитый историк итальянской литературы Франческо де Санктис, художники Михаил Боткин, Сергей Постников, Софья Сухово-Кобылина (давнишняя приятельница матери Надин), германский посол Курц фон Шлецер, художник Эрнест Эбер (директор Французской академии на вилле Медичи). Лист, однако, был самым желанным гостем, и действительно, венгерский музыкант, старый знакомый четы Толстых, часто у них выступал. Услышав игру Надин, он приглашает ее войти в тесный круг его учеников, среди которых были итальянцы и иностранцы. Описания уроков у мэтра – в числе интереснейших страниц «Зарисовок». Один из лучших учеников Листа, Джованни Згамбати, который впоследствии станет заметным композитором и пианистом, всегда будет поддерживать связь с Надин. Она и сама часто дает домашние концерты, сначала с Листом, а после его смерти – со Згамбати, а также выступает в публичных концертных залах исключительно в благотворительных целях. Памятным стал, например, концерт на великолепной вилле д'Эсте в Тиволи 30 декабря 1879 г., устроенный в целях благотворительной помощи населению города.

В этой среде Надин знакомится с молодым немецким археологом Вольфгангом Хельбигом (1839, Дрезден – 1915, Рим), студентом-стипендиатом Германского археологического института. Несмотря на возражения матери, бывшей против этого «мезальянса», она выходит за него замуж в 1866 г. в Москве. Сразу после этого молодожены селятся в

Риме, где Вольфганг возглавляет Археологический институт. В Риме они проживут всю жизнь.

Сначала Хельбиги живут более двадцати лет во дворце Каффарелли на Капитолии, потом на вилле Ланте на Яникуле, в великолепном здании XV в., возвышающемся над всем городом (проект художника и архитектора Джулио Романо). В обоих домах они создают литературный, научный, но главным образом, музыкальный салон, который десятилетиями является уголком космополитизма в тогда еще провинциальной Италии, истинным «европейским перекрестком». Кроме Листа (а к этому времени отношения учителя и ученицы переросли в теплую дружбу, о чем свидетельствует их интересная переписка), завсегдагатаями салона в разное время были Рихард Вагнер и Эдвард Григ, Антон Рубинштейн и Джозуэ Кардуччи, Теодор Моммзен и Габриеле д'Аннунцио, позднее – Ромен Роллан, Райнер Мария Рильке и многие другие. Престиж салона и пестрый интернациональный круг его гостей, а также интеллектуальные качества хозяев (Вольфганг Хельбиг к тому времени стал заметным археологом и коллекционером антиквариата, а Надин – помимо связей с римским патрициатом и международной аристократией – завоевала немалую славу пианистки) делают салон Хельбигов – наряду с салоном князей Каэтани – одним из главных мест средоточия культурной жизни города. Вместе с Эрсилией Каэтани, аристократкой, прославившейся своей красотой и поразительной эрудицией в области Древнего мира, Хельбиги создают группу страстных ревнителей археологии, устраивают экскурсии к многочисленным неисследованным достопримечательностям Лацио.

Когда Рим становится столицей и в нем начинается парламентская жизнь, меняется также и салон. Из почти исключительно дворянской гостиной он превращается в место, где может зародиться новая политическая элита. Салон Хельбигов «подстраивается» под эволюцию, происходящую в римском обществе. Так, известно, что среди его гостей в семидесятые и восьмидесятые годы были также различные политики, в том числе министр (впоследствии председатель совета министров) Марко Мингетти, с чьей женой Лорой Актон, образованной и блестящей англичанкой, Надин связывает близкая дружба.

Надежда Шаховская также оставила заметный след в области филантропии. Филантропическая деятельность вообще была типична для определенных кругов высшей русской аристократии (вспомним благотворительность Демидова во Флоренции, Волконской в Риме; мать той же Надин положила все свои силы на дело милосердия, превратив, в частности, и свой московский дом в больницу). В меньшей степени это было распространено и среди итальянской аристократии, по преиму-

шеству среди женщин. Но к концу века меняется и филантропия, как и многие другие явления общественной жизни. Из способа выражения человеколюбия она превращается в проявление нового внимания к духовным и общественным вопросам низших слоев населения.

Надин Хельбиг участвует в благотворительности в рамках деятельности «Союза добра», организации, взявшей за образец французский «Союз морального действия», основанный незадолго до этого писателем Полем Дежарденом. Это был кружок, в котором велись пылкие дискуссии, оживленные интересом к важнейшим общественным темам и стремлением к этическому обновлению, основанному на межконфессиональности. Участниками были католики, иудеи, протестанты, православные и люди внеконфессиональные. «Союз» был основан в 1894 г. в Риме двумя итальянскими интеллектуалками, пионерами эмансипации – Дорой Мелегари и Антоньеттой Джакомелли. Наряду с такими заметными фигурами итальянской культуры, как Анджело де Губернатис, индолог и санскритолог (в Неаполе он состоял в кружке Бакунина и женился на его двоюродной сестре Софье Безобразовой), там были поэты Доменико Ньюли и Джулио Сальвадори. Кроме того, в «Союз» входило значительное число женщин: здесь мы находим харизматическую фигуру – Мальvidу фон Мейзенбуг, немецкую аристократку и интеллектуалку, дружившую с Мадзини, Герценом и Ницше, она провела последнюю часть жизни как раз в Риме (известно, что фон Мейзенбуг дружила также с Надин Хельбиг и Эрсилией Каэтани); а также американскую миллиардершу Элис Холгартен, которая, руководствуясь своей личной пауперистской философией, жила на 50 центов в день, и множество других любопытнейших персонажей, например Ольгу Лурканову (о ней пока мало что известно, кроме того, что она вышла замуж за итальянского генерала Д'Аванцо и была автором первых переводов В.С. Соловьева на итальянский язык).

В рядах «Союза добра» Хельбиг представляла толстовство. Она хорошо знала образ мыслей Л. Толстого, в том числе благодаря своему длительному пребыванию с дочерью в Ясной Поляне летом 1887 г., куда ее ввел князь Семен Семенович Абамелек-Лазарев. В Италии конца века творчество Толстого, моралиста и общественного реформатора, а не только автора художественных произведений, духовно питало тех, чья деятельность была связана с религиозным обновлением. Г-жа Хельбиг, судя по всему, сыграла не последнюю роль в распространении толстовства. Это сложно реконструировать, поскольку мы не располагаем ее записями на этот счет, хотя что-то можно почерпнуть из ряда косвенных свидетельств.

Общественная деятельность «Союза» касалась широкого спектра вопросов, это здоровье и гигиена, образование и воспитание, помощь заключенным, борьба с пьянством и проституцией. Во многом она совпадала с деятельностью рабочих организаций взаимопомощи умеренного характера, исповедовавших, начиная с 1861 г., либерально-католические или откровенно светские ценности.

В этих видах деятельности Надин Хельбиг участвует в разной степени, в основном добровольно работает медсестрой. Затем, вместе княгиней ди Веноза, она основывает свою собственную организацию, названную «Поддержка и труд» (*Soccorso e lavoro*). «Работали мы усердно, но признаюсь, у нас было слишком много женщин», – пишет она в «Зарисовках». Она планирует открыть поликлинику совместно со знаменитым шведским врачом Акселем Мунте, ее хорошим другом, но плану не суждено было осуществиться. Вместо этого в начале девятисотых годов она открывает – на сумму, выделенную матерью специально для этого – амбулаторию для бедных детей на улице Морозини в Трастевере, тогда одном из самых нищих кварталов Рима. Амбулатория составит для Хельбиг истинный смысл жизни: она будет сама туда ходить ежедневно более двадцати лет, нанимать лучших врачей Рима и лично заниматься финансированием. В целях сбора средств она устраивала благотворительные вечера у себя дома, давала фортепианные концерты и продавала акварели с видами Рима. Ее импозантную фигуру (в старости из-за нарушения обмена веществ она весила 200 кг), всегда облаченную во что-то вроде темной рясы, безошибочно узнавали горожане, называвшие ее «синьора Мадама ди Трастевере». На улицах и в окружавшей тогда Трастевере сельской местности ее видели в сопровождении высокой и заметно более молодой женщины. Это была принцесса Елена Черногорская, с которой Надин познакомилась во время путешествия в Петербург, где та воспитывалась при русском дворе. Выйдя замуж за короля Италии Виктора Эммануила III и приехав в Рим в 1896 г., она восстановила связь с княжной Шаховской, чье огромное человеколюбие и преданность благотворительности были созвучны ее характеру и мировоззрению.

В самом начале я указала на возможное сходство между Зинаидой Волконской и Надеждой Шаховской. Этому сближению способствуют высокий дворянский ранг обеих, художественные наклонности, человеческие качества, одухотворенность, а также то, что обе выбрали Рим в качестве места проживания. Но хотя Волконская более знаменита, чем Шаховская, роль последней в общественной жизни Рима в течение более полувека все-таки явно значительнее.

Надин Хельбиг наиболее ярко представляла космополитическую тенденцию последней четверти XIX в., сопоставимую с освежающим

дуновением ветра в удушливой культурной атмосфере тогдашнего папского Рима. Важность ее музыкального салона состоит не только в том, что там бывали и выступали знаменитейшие композиторы, но и в том, что он был также открыт многим местным молодым дарованиям, которые погружались в плодотворную атмосферу музыкальной жизни на самом остром современности. Так русская аристократка явилась своего рода «крестной матерью» музыкального подъема в итальянской столице.

Не менее значима ее благотворительная деятельность, которой она в наибольшей мере посвятила себя в последние тридцать лет своей жизни. Надин Хельбиг воплотила новый дух филантропии, пришедший на смену «милосердию» как таковому и, в отличие от него, связанный с повышенным вниманием к «предупредительной» помощи и стремлением дать бедноте средства к культурному росту. На фоне целой плеяды женщин – учредительниц различных организаций в Италии на рубеже веков – Хельбиг не является лишь некой политизированной или эмансипированной их разновидностью, она скорее воплощает одну из моделей «мирской святости», как, например, и другая жившая в Италии русская, Александрина Равицца (1846–1915), которая была ключевой фигурой в филантропической деятельности Милана в тот же период, когда Хельбиг была таковой в Риме. Все это подводит нас к обширной теме, которая сама по себе достойна отдельного исследования: «русские женщины в Италии». Дабы не слишком увлекаться, на этом я завершу свои краткие «русско-итальянские путевые заметки». Целью же этих кратких «русско-итальянских путевых заметок» было стремление восстановить в исторической памяти подлинный масштаб личности Надежды Шаховской.

С.Ю. Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

ИТАЛИЯ В САМООПРЕДЕЛЕНИИ М. ВОЛОШИНА

Значение путешествия в самоопределении человека переоценить невозможно. Преодоление влияния среды, возрастание самосознания (расового, национального, личного), расширение границ «своего», введение новых детерминант идентичности как самого себя, так и домашнего ореола обитания (города, местности и шире – страны) можно выявить в путешествии любого мало-мальски рефлексирующего человека. Обострение каналов восприятия при постоянной работе мысли (рефлексии, обязательно оборачивающейся саморефлексией), отстраненность, чужеродность путешествующего по отношению к видимому миру, моделирование его в «образ» (чужого города, местности, страны) – приравнивает странствие мыслящего человека к процессу творчества. Путешествие же поэта или художника часто становится условием творчества, насущной необходимостью, позволяющей сформировать как детерминантную базу собственного творения (структурирующий, аполлонический компонент), так и импрессионистический калейдоскоп разнородных впечатлений, формирующий содержательную сторону текста. Странствие часто является рубиконом, границей как эпох жизни человека, так и этапов творчества художника.

Особое значение приобретает путешествие, находящееся в препозиции пути в искусстве, показательным примером которого является путешествие 1900 г. молодого Максимилиана Волошина, 23-летнего студента юридического факультета Московского университета. В многочисленных автобиографиях, в письмах и многих других «личных документах» Волошин неизменно указывает переломность 1900 г. в собственной судьбе. Рубеж XIX–XX вв. начинается с раздумий о собственной будущности, профессии и образе жизни: восстановиться на юридический факультет Московского университета; отправиться в Берлин, где его настигает мысль о наиболее соответствующем его интересам историко-филологическом факультете¹; наконец, уехать на «вольные хлеба» в Париж:

¹ Ср. соотносительность мыслей о будущем путешествии в Италию и возможном поступлении на историко-филологический факультет: «Я мечтал, что с первыми лучами весен-

Не лучше ли было бы прямо и честно бросить все это и действительно серьезно заняться тем, что всегда составляло главный интерес в моей жизни, – литературой, искусством и историей, и чем я всегда и занимался собственно? При сорока рублях в месяц и при том, уже наметившемся литературном заработке я мог бы уехать на несколько лет в Париж и там заниматься тем и слушать то, что я хочу, а вернувшись в Россию, окончательно заняться литературой (практически)².

Этот неполный набор возможных сценариев собственной жизни Волошин будет перебирать весь 1900 г. Саморефлексия, мысли о будущем сопровождаются интенсивными поездками: зиму и весну 1900 г. Волошин встречает в Берлине, который рассматривает в качестве возможного города для продолжения прерванного образования. Все лето поэта проходит в путешествии по Италии, осень и следующая за ней зима настигают его в «туркестанской пустыне с караваном верблюдов», куда Волошин отправляется в полудобровольную ссылку после итальянского путешествия³. «Пустынные улицы Ташкента», «Басманная часть Москвы», «вид Рима, освещенного луной», «уголок Берлина», «Пантелеймоновское подворье в Константинополе» – коллаж «изумительного раз-

него солнца я вылечу из Берлина и пойду странствовать по Германии и проберусь на юг Италии в Рим, который меня теперь манит к себе неотразимо. Хотя теперь я и начинаю склоняться к мысли, что было бы лучше вернуться теперь в университет, а потом после экзаменов, отправиться в Италию из Крыма через Константинополь. Но ужасно не хочется возвращаться снова на юридический факультет; меня все теперь тоже привлекает мысль перейти на историко-филологический, потому что в сущности, как мне это во время путешествия особенно ясно, меня история и история искусств интересуют больше всего, а юридические науки ни капельки. Но это все покажет будущее, а пока я накопил путешественников по Италии и усердно их изучаю. Теоретически я уже исхолил всю Италию вдоль и поперек, с Сицилией включительно, а в Риме даже с закрытыми глазами смогу разобраться. Нигде так не чувствуешь недостаточность исторических познаний, как в Италии, и нигде так ясно не кричат камни под ногами. Только кричат они не “Аминь!”, а “Учись!”» (письмо от 28.12.1899: *Волошин М.А.* Письма к А.М. Петровой // *Волошин М.А.* Из литературного наследия -1. СПб., 1991. С. 94).

² *Волошин М.А.* Письма к Е.О. Кириенко-Волошиной // *Максимилиан Волошин: Из литературного наследия-3.* СПб., 2003. С. 202.

³ «Неблагонадежному» Волошину как участнику студенческих волнений и члену Исполнительного комитета были ограничены некоторые права, в том числе на «въезд в столицу». Выбор в качестве «полудобровольной ссылки» именно Туркестана определялся знакомствами поэта. В «итальянской переписке» с матерью Туркестан фигурирует как возможное место следующего путешествия после Норвегии. См. подробнее: *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина. СПб., 2002. С. 79-82. Также см. римское письмо еще не подзревающего о будущих санкциях Волошина матери от 04.07.1900 г.: «Ваше письмо от 27-го, в котором Вы пишете о словах Валериана относительно Ташкента и моем путешествии туда, снова переполошило меня, перевернуло все планы о Норвегии и показалось мне настолько соблазнительным» (*Волошин М.А.* Письма к Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 220).

нообразия» «пейзажей, залитых светом полной луны»⁴, припоминаемых поэтом в лагере Джулек туркестанской пустыни, становится своеобразным «итогом XIX века». Важное место в этом «разнообразии пейзажей» занимает пейзаж итальянский. В поздних автобиографиях Волошин будет актуализировать в качестве значимых условий своего будущего творчества: «исходил пешком всю Италию», и – в качестве ее «анти-тезы» – среднеазиатскую пустыню.

Путешествие в русский Туркестан (по всей атрибутике – полную оппозицию Италии) соотносится с романтическим, преодолевающим косность среды строем волошинского мышления, утверждающим «единственность» и «уникальность» как самого себя, так и собственного пространства. Туркестан становится антитезой Италии в компонентах: Азия – Европа, энтропийность – избыточность, пустыня – море, сушь – влага. Эти детерминанты азиатского и европейского полюсов позволяют поэту через собственный опыт (практически, а не эмпирически) идентифицировать не только европейское и азиатское пространство, не только срединность по отношению к ним Крыма и России, но и понять собственную человеческую и поэтическую природу, природу медиатора. Заметим, что в «Дневнике путешествия», который Волошин вел все время путешествия по Италии, система пространственных и культурных ориентиров самоопределения поэта определяется в пределах оппозиции «север» – «юг». Очевидной антитезой Италии становится Германия, откуда в Италию стремился Гете, и Скандинавские страны, к одной из которых обращается проницающая система чувств (зрение и слух) только что приехавшего в Рим поэта:

Вчера одновременно с приездом в Рим я получил письмо от Пешковского, зовущего меня в Норвегию, и решил из Константинополя ехать туда. Теперь я немного пришел в себя, но вчера... вчера я совсем ошалел. Я метался по Риму, совершенно ничего не понимая, и сквозь пальмы на Пинчио мне чудились северные фиорды; на Форуме мне чудилось полуночное солнце на Норд-Капе, а в храме Петра с шумом дробились тяжелые волны Северного моря. Словом, настроение для Рима было совершенно нелепое...⁵

Классическая оппозиция «север» – «юг», актуальная внутри европейского локуса, характерна для всех путешествующих по Италии эстетов, и прежде всего для важного в самоопределении Волошина «севе-

⁴ Волошин М.А. Письма к А.М. Петровой. С. 116.

⁵ Волошин М.А. Дневник путешествия, или Сколько стран можно увидеть за полтора рубля // Волошин М.А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2006. Т. 7, кн. 1, 2006. С. 65. Здесь и далее, кроме специально отмеченных случаев, произведения Волошина цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц.

рянина» – И.-В. Гете, написавшего свое знаменитое «Итальянское путешествие», усиленно штудируемое начинающим поэтом наряду с масовыми путеводителями того времени. На этом культурно-эстетическом фоне особенностью самоопределения Максимилиана Волошина в период его человеческого и культурного становления является выключенность северного ориентира, в русской поэтической культуре связанного с Петербургом и его окрестностями. Рождение, раннее детство, отрочество и юность будущего поэта приходятся – по определению самого поэта – на «южные русские города»: Киев, Таганрог, Севастополь, Москву, Коктебель и Феодосию, «сохранявшую, – как писал впоследствии Волошин, – свой вид старинного итальянского городка»⁶.

Южнорусской генетикой поэта объясняются и будущие компоненты его «итальянского текста», отличающегося от текста германца Гете⁷ и путешествующих «русских северян», и расширенное представление о романтическом вневходимом идеале, связанном с севером, и дифференцированное представление о типах и видах южного пространства. Эти разнообразные типы и виды южного пространства сливаются для «северянина» в «общие места» юга, выраженные в яркости и насыщенности красок⁸. Мечты же будущего поэта, стремящегося на юг из северной по отношению к Крыму, но южной по отношению к Петербургу Москвы были направлены «<...> по линии наименьшего сопротивления: к широким горизонтам, горным вершинам и развалинам»⁹.

Подмена северной Норвегии азиатским Туркестаном, случившаяся волей судьбы с начинающим поэтом, определила 1900 г. как ключевой в становлении Волошина и как поэта (о чем он знал), и как будущего художника (о чем он еще не подозревал). В одной из поздних автобиогра-

⁶ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 211-212.

⁷ См. обращение Гете в «Итальянском путешествии» к «закованным» Севером друзьям: «Теперь позвольте мне сказать вам, что я тысячу раз, даже постоянно вспоминая о вас среди тех предметов, которых я увидеть один никогда не надеялся. Только тогда, когда я убедился, что все душой и сердцем прикованы к северу и забыли всякое желание ознакомиться с этими местностями, решился я предпринять этот долгий, одинокий путь, чтобы найти средоточие, к которому влекло меня непреодолимое стремление» (*Гете И.-В. Итальянское путешествие* / Пер. с нем. З. Шидловской // [Гете] Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей. СПб., 1879. Т. 7. С. 115-116).

⁸ Вспоминая свое первое отроческое коктельское лето, Волошин отмечал: «Не могу сказать, что Коктебель ослепил меня и произвел впечатление своей красотой и оригинальностью. Вернее сказать, я не видел здесь тех общих мест юга, о которых я грезил в Москве. Первое лето я видел только скудость и скудость природы и красок. А их необычная выразительность и лаконичность оставались для меня недоступными. Понадобились долгие годы всей моей юности, посвященной странствиям и изучению искусства, чтобы оценить всю оригинальность и красоту Коктебеля» (*Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 355*).

⁹ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 355.

фий Волошин, структурируя собственную хронологию, назовет период с 1898 по 1905 г. «годами странствий»:

Высылки, исключения, поездки за границу чередуются и заканчиваются ссылкой в Ташкент в 1900 году. Пред этим я уже успел побывать в Париже, в Берлине, в Италии и Греции, путешествуя частично пешком с грошами в кармане, ночуя в ночлежных домах. 1900 год – год стыка двух столетий – был для меня годом духовного рождения. Он был проведен в пустыне с караваном верблюдов. Здесь настигли меня Ницше и «Три разговора» Вл. Соловьева¹⁰. И помогли моей переоценке ценностей, и дали мне возможность взглянуть на всю Европейскую культуру ретроспективно с высоты азиатских плоскогорий¹¹.

Встреча с «бедным живописным народом»¹² азиатской пустыни играет ключевую роль в становлении художественного зрения будущего живописца, коктебельского пейзажиста Волошина. В национальном самоопределении поэта – а в юности Волошин культурно соотносил себя с «романским миром» – путешествие в пустыню после Италии корректирует горизонты его культурного самоопределения из европейской (север – юг) в русскую плоскость (Европа – Азия), к поэту приходит понимание «относительности европейского мира».

«Перспективный взгляд на европейскую культуру»¹³ – взгляд на Италию, Европу, Россию из внеевропейского пространства – позволяет поэту культурно атрибутировать европейский мир, описать его как целое, выявить закономерности его развития, что дает положение вневременности по отношению к нему¹⁴. Лирический же герой Волошина, соотносимый с фигурой самого поэта, за один 1900 г. преодолевший невероятные для обыденного человека того времени расстояния, смену ландшафтов, глубин и высот, совершенно явственно приобретает коннотаты ницшеанского «сверхчеловека». Из энтропийной, горизонтальной пустыни («азиатские плоскогория») – с «другого юга» – образ Италии мыслится как средоточие «избытка» «искусства, ума, красоты», «<...> юга, который так страстно манил великого Фридриха Ницше»¹⁵. Непосредственно во время среднеазиатской ссылки образ Италии вы-

¹⁰ Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, курсив М.В. Волошина.

¹¹ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 243.

¹² Там же. С. 136.

¹³ Там же. С. 233.

¹⁴ Именно в газете «Русский Туркестан» Волошин впервые опубликует некоторые итальянские заметки. Контакты с изданием какое-то время будут сохранены и после ссылки.

¹⁵ Такое переосмысление и Италии, и туркестанской пустыни произойдет во время следующего, «испанского» путешествия Волошина (1901), где он познакомится (в Аликанте) с еще одной неведомой, на сей раз уже европейской «пустыней, которая подходит к берегу» (Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 345).

ступал в качестве поэтического миража, возникшего на фоне абсолютной энтропии азиатской пустыни:

Длинные глиняные стены, развеваемые ветром. В музее примитивные кремневые ружья рядом с солдатскими берданками. И это «блестящая страница» русской истории. Эта «грозная крепость» производит впечатление страшной пощечины национальному самолюбию России. И это героизм брать такие беззащитные твердыни!¹⁶ Всюду печать бесполезной и бесцельной жестокости. Зачем нам эта пустыня и этот бедный живописный народ, который вырос на этой земле и один умел справляться и культивировать эту землю.

И вот я свободен – весь мир предо мной
И всюду мне вольная воля.
С ликующей песней и [вольной] бодрой душой
Я шел по долинам Тироля. <...>

¹⁶ Антиимперский пафос, направленный против политики Петербурга, разбужен в поэте кровавыми «китайскими событиями»: восстанием «ихэтуаней» (1899-1900) против колониальной политики Европы и марионеточной китайской элиты и его жестоком подавлении коалицией европейских государств, включая Россию. Потрясенный этими событиями, «настигшими в пустыне», Волошин, используя употребленное кайзером Вильгельмом в обращении к германскому экспедиционному корпусу сравнение германской армии с гуннами («Как некогда гунны под водительством Атиллы стяжали себе незабываемую в истории репутацию, так же пусть и Китаю станет известна Германия»), будет возводить колониальную политику европейцев и России к деяниям гуннов, разрушивших воплощение «ветхой культуры» – Рим. Это событие определит одну из тем статьи М. Волошина «Эпилог XIX века» (Русский Туркестан. 1901, № 1-2). Интерес поэта вызвал следующий эпизод речи Вильгельма II: «Вы должны отомстить за неслыханное злодеяние, не давая пощады, не брать пленных, так, чтобы потом в течение целого тысячелетия ни один китаец не осмелился бы косо посмотреть на немца: *проложите путь культуре*» (Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 312). В комментарии к статье Волошина А.В. Лавров отмечает: «Приведенный фрагмент речи германского императора Вильгельма II <...> был напечатан в газете «Русские ведомости» (которую регулярно читал Волошин) 16 июля 1900 г.» (цит. по: Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 767). Однако отзвуки «китайских событий» можно увидеть и в «Итальянском путешествии», они выражаются как во фрондерской «китайской шляпе Макса», так и в одном из эпизодов неаполитанского периода, когда русские студенты прямо называют себя «китайцами»: «На набережной, – пишет Волошин в «Журнале путешествия», – я встретил Леонида и князя. Они тоже пошли купаться, а после мы купили себе арбуз и расположились на парапете набережной, чтобы съесть его с хлебом. Нас тотчас же облепила толпа мальчишек, просивших у нас арбуза. Сперва мы отмалчивались, но когда они стали вырывать куски изо рта у Леонида, я для утешения их объявил, что мы китайцы. Они при этом известии обнаружили неистовое ликование. Какой-то военный чин направился было к нам, очевидно с целью освободить нас, но юные неаполитанцы поспешили сообщить ему, что мы китайцы, и он, усомнившись в патриотичности своего поступка, удалился» (Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 93-94). В этом на первый взгляд шутовском эпизоде проявляется важная и неизменная этическая установка поэта. В веселом «русском китайце» образца 1900 г. прозревается будущий легендарный Волошин периода «революций», спасавший, по определению М. Цветаевой, «белых – от красных и красных от белых», отказавшийся от эмиграции, сливший свою судьбу с судьбой попираемого народа и своей – крымской – «трагической земли».

«В Италию!» громко звенело в ушах
«В Италию!» – птицы мне пели
«В Италию!» тихо шуршали кругом
Мохнатые старые ели¹⁷.

Значимость локуса пустыни в самоопределении художника, ее инициационный потенциал заданы в архетипичном для самосознания художника пушкинском «Пророке», туда, в пустыню, поэт приходит из мира; обновленным, преображенным – возвращается в него же. По окончании ташкентской ссылки Волошин напишет объемное письмо своей «феодосийской маме», «киммерийской Сивилле» А.М. Петровой, в котором наметит план дальнейшей жизни. Дважды появляющийся в письме образ пустыни – конкретной туркестанской и библейско-пушкинской поэтической – без сомнения, приобретает сюжетообразующую по отношению к «фабуле жизни» функцию:

Вы правы – пустыня мне многое сказала, но далеко все-таки не так много, как могла бы, потому что я был не один в пустыне. Моя «пустыня» еще впереди. Может, тоже на половине жизненной дороги. Теперь туда – в пространство человеческого мира – учиться, познавать, искать. В Париж я еду не для того, чтобы поступать на такой-то факультет, слушать того-то – это все подробности, это между прочим – я еду, чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все «европейское» и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям «искать истины» в Индию, в Китай. Да, и не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности. Когда это будет сделано, тогда уж действительно нужно будет на сорок дней в пустыню, а после того в Россию, окончательно и навсегда¹⁸.

¹⁷ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2, С. 136-137. Дневниковые записи от 15 сентября и 12 октября 1900 г. с набросками стихотворения «И вот я свободен – весь мир предо мной...», где описывается переход поэта через австрийско-швейцарско-итальянскую границу, велись на развалинах Геок-Тепе и в лагере над Сыр-Дарьей. Это стихотворение в относительно законченном виде Волошин поместит в статью «Листики из записной книжки», опубликованную в «Русском Туркестане» (1901). Однако в июне того же 1901 г. уже в другой, европейской, приморской «пустыне» – Испании Волошин опять вернется к этому тексту и деформирует его. В законченное стихотворение, превращенное в черновик, интегрирована фигура атрибутирующего лирического героя «великого Фридриха Ницше», который «настиг» поэта в среднеазиатской пустыне. В испанской же версии стихотворения появится мифологема Рима как «разбойничьего страшного гнезда», «грабившего идеи», «огромного котла, в котором свершалось брожение», также восходящая к теоретической, «прозаической» части «туркестанской» статьи. Поглощение стихотворением целого трактата – очевидная формальная цель, поставленная перед собой Волошиным. Это стихотворение, в котором молодой Волошин попытался выразить как свою «жизненную философию», так и «философию творчества», ее кристаллизацию в путешествии так и не удалось закончить.

¹⁸ Волошин М.А. Письма к А.М. Петровой. С. 126.

Предшествующий «первому уединению в пустыне» итальянский путевой дневник написан «коллективной личностью», в создании его попеременно участвовали сам Волошин и путешествующие с ним приятели – Василий Ишеев и Леонид Кандауров. Название текста, имитирующее рекламный пафос популярных путеводителей, да и жанр (путевые заметки) – ориентированы вовне: причем в качестве читателей выступают как соратники по путешествию, так и будущие путешественники, на которых направлен текст с названием: «Журнал путешествия, или Сколько стран можно увидеть на полтора рубля»¹⁹.

Самым «подготовленным» из трех путешественников²⁰, несомненно, был Волошин. Кроме солидной теоретической подготовки, выраженной в штудировании всевозможных книг по европейскому искусству (прежде всего это «Прогулки по Флоренции» Д. Рескина, особое эстетическое видение Италии привнесут в волошинские записи путевые дневники Гете и Гейне), стоит отметить наличие именно у него практического опыта пребывания в Европе. Так, незадолго до итальянского путешествия Волошин несколько месяцев жил в Берлине и к тому же обладал небольшим опытом путешествия непосредственно по Италии. В 1899 г. вместе с матерью он путешествовал по Европе при помощи «поездного абонемент»²¹: из итальянских городов были посещены находящиеся на севере страны – Венеция, Верона и Милан.

Способ передвижения, избранный приятелями, был чем-то средним между «буржуазным» поездным абонементом и «нищенским пешим ходом». В популярных путеводителях и записках путешественников того времени путешествие в Италию представлялось как форма «экстремального туризма», подчеркивалась «неевропейскость» Италии и итальян-

¹⁹ По мнению биографов Волошина, в планах путешествующих приятелей была публикация всего текста дневника по возвращении из Европы. Однако ташкентская ссылка скорректировала эти планы, текст был частично опубликован в «Русском Туркестане», причем путешествие в Италию представлено только драматическим пешим переходом через Альпы.

²⁰ Был и четвертый участник путешествия, позже всех присоединившийся к группе, – А. Смирнов, игравший роль статиста (в ведении дневника практически не участвовал), буржуазность его нравов, культурная и интеллектуальная недалекость являлись постоянным предметом насмешек спутников.

²¹ В путеводителях начала XX в. «поездной абонемент» активно рекламировался как недорогой и безопасный способ путешествия по Европе. Возможность увидеть сразу несколько стран, легкость таможенного и визового оформления, физический комфорт по сравнению с другими способами делали эти туры весьма популярными для семейного отдыха. К минусам этого способа путешествия можно отнести жесткую заданность маршрута и хронометража, небольшое время для ознакомления с городами.

цев, опасности, проистекающие от местного населения²². Так, в путеводителе Якубовича²³ спасение от местных жителей, отличающихся обманом, воровством и попрошайничеством, можно найти в путешествии в компании, а «выгода» пешехода заключается в том, что «на путешественника смотрят как на бедняка»²⁴, так как сами итальянцы «никогда не пойдут пешком».

Испытание тела и духа – эти ракурсы путешествия задаются в позиционной по отношению к дневнику путешествия полустушевой

²² В популярном путеводителе того времени русского путешественника предупреждали как о «сильном развитии нищенства в Италии», так и о том, что «деньги надо зорко хранить от воров и карманников» (Русский в Италии: руководитель в пути и обществе. М.: Изд. И.Н. Кнебель, 1900. С. 42, 45). Путевой дневник фактически ознаменовывал вхождение в литературу, и Волошин, утверждая свой дневник как дневник поэта, не мог не учитывать массовой продукции того времени, рассчитанной на путешествующих обывателей. Очень показательна для образованных обывателей запись путешествовавшего офицера К. Вольфа: «Итальянец-простолудин несимпатичен. Большинство хитры, фальшивы, надувают иностранцев не хуже жидов; в стране масса нищих, надоедающих там на каждом шагу», но при этом: «В Италии простолудин – художник в душе, отличается пониманием искусства, любовью к нему. Гид, т.е. простой проводник, а также кучер или дворник, наконец, какой-нибудь десятилетний мальчишка, объясняя вам что-нибудь, увлекаются; лицо у них разгорается, несмотря на то, что они ежедневно и по несколько раз в день повторяют то же самое» (Вольф К. Путевые впечатления, или Из дневника туриста-кавалериста. СПб., 1901. С. 74). См. также запись петербуржца А. Платова об особенностях жителей Ливорно: «За 1 франк берутся показать весь город, предлагают познакомиться с пятнадцатилетней девицей, все рожи плутовские, но живые, выразительные и не глупые. Какой способный народ, но природа развила в нем леность, отвращение к серьезному труду» (Платов А. Два года за границей: 1844-1846 гг. СПб., 1890. С. 20). Несколько раз в кон. XIX – нач. XX в. был переиздан сатирический роман Н.А. Лейкина «Где апельсины зреют: юмористическое описание путешествия супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых по Ривьере и Италии», где гротескно представлены русские обыватели, отправившиеся в «страну апельсинов», сталкиваются с бытовым образом Италии – мошениками-нищими: «в лохмотьях и в кожаных сандалиях», анти-санитарией – «У лавок было грязно, насорено бумагой, обедками, апельсиновыми корками. Воняло прелью, тухлятиной – “Да неужели же это Рим! Господи мой, я его совсем другим вообразала”, – произнесла Глафира Семеновна» (Лейкин Н.А. Где апельсины зреют... СПб., 1893. С. 216-217).

²³ Здесь и далее в качестве примера массового путеводителя мы используем популярный многотомный путеводитель Якубовича, информация из которого легла в основу более компактных путеводителей. При том что массовые путеводители Волошин изучал преимущественно в Германии и на немецком языке, можно предположить, что эти слои книжной продукции, обращенные к немецкому и русскому читателю, не слишком разнятся между собой.

²⁴ Якубович П.П. Путеводитель по Европе. СПб., 1877. Т. 4: Северная Италия и Флоренция. С. 15. См. стереотипное для немецких европейцев представление о лености итальянцев, восходящее, впрочем, к мифологеме Эдема – земного рая: «Итальянец никогда не пойдет пешком, когда представляется возможность ехать в экипаже, и удивляется, как можно путешествовать таким образом для своего удовольствия: *Lei è Signore e va a piedi?!*» (Там же).

«конституции»–«узаконении», подписанной всеми участниками путешествия. На счет каждого путешествующего было внесено 150 рублей, высчитанных Волошиным по путеводителям, «неразделение» участников в «вопросе еды» предполагало абсолютную экономию, ночлег «под кровлей» был возможен только в случае стоимости жилья меньше двух франков за ночь, особым пунктом было внесено указание о попеременном обязательном ведении «дневника путешествий». Таким образом, путешествие в Италию молодых эстетов приобретает черты «экстремального туризма» не столько из-за черт местных жителей, неприемлемых для путешествующих петербургских буржуа, сколько из-за характера самого путешествия как определенного испытания прочности тела и силы духа.

В системе предначертанных молодыми путешественниками испытаний особое значение приобретает «пеший ход». Именно этот способ передвижения принципиально отличает, по мнению поэта, буржуазного «туриста» от истинного путешественника – «пилигрима», «странника», «паломника». В преамбуле путешествия, в самом начале дневника, Волошин запишет кредо своего познания:

В путешествии не столько важно зрение, слух и обоняние, сколько осязание. Для того, чтобы вполне узнать страну, необходимо ощупать ее вдоль и поперек подошвами своих сапог²⁵.

В поздних автобиографиях Волошин часто будет повторять: «Вся первая часть моей жизни была посвящена большим пешеходным путешествиям»²⁶, а свой способ познания назовет «осозательным» (вполне в

²⁵ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 7. Зрелый Волошин в теоретических работах, посвященных различию между классической и импрессионистской живописью, будет дифференцировать их через особенности «зрения». Особым «осозательным зрением» Волошин наделяет «старый пейзаж»: «В сказке Андерсена Оле-Лук-Ойе взял мальчика с постели, вставил его ногами в картину, и мальчик убежал внутрь пейзажа. Это символ старого пейзажа. Это есть в пейзажах барбизонцев. Чувствуется, что художник ходил по этой земле, касался ее ногами, ощущал ее своим осязанием, а не только зрением. Этого не могло быть у импрессионистов, которые, выехавши из города на этюды с утренним поездом, видели окрестности Парижа, залитые солнечным светом, и торопились не опоздать к вечернему поезду. В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание» (*Волошин М.А.* Итоги импрессионизма (1904) // *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 20-21).

²⁶ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 273. См. подробнее в поздних записях Волошина: «Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, т.е. в пейзажах должна быть такая линия горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планере. Вся

контексте модернизма). Однако путевой дневник 1900 г. указывает только на один, но весьма значительный участок пути, преодоленный героями исключительно пешим способом – переход из Австрии в Италию. Необычность этого перехода связана с его незафиксированностью ни в одном путеводителе, частично он соответствует маршруту И.В. Гете, частично – пути, описанному в путеводителе Якубовича. В последнем этот путь «из Инспрука в Колико на Комское озеро через ущелье Стельвио» – «путь почтовых дорог» указан как «самый высокий» (2814 м над уровнем моря) и весьма опасный, при этом характеризующийся «живописностью» и разнообразием природы, «начиная от суровых ледников Ортлера и Монте-Кристалла до легких скатов леса, виноградников и тропической растительности роскошных берегов Комского озера»²⁷.

Мотивация выбора самостоятельного пути, не совпадающего ни с путем «буржуа», ни с путем Гете и Гейне, прозвучит только в опубликованных в «Русском Туркестане» «Листках из записной книжки» (1901):

В Италию ведет много дорог через Альпы.

Дорога из Мюнхена на Инсбрук, а оттуда на Триен и по берегам Гардского озера, самого синего из всех итальянских озер, в Верону, освещена итальянскими путешествиями Гете и Гейне. Но там уже проложена железная дорога, а мне хотелось пройти из Мюнхена пешком через Альпы по неизвестным диким горным тропинкам, так, как когда-то ходили в Италию германские паломники, с мешком за спиной, с палкой в руках. Поэтому я остановился на пути через Партенкирхе, Виндгигау и Стельвио²⁸.

Несомненно, нахождение в форватере «путешествий поэтов», с одной стороны, и абсолютная самостоятельность пути – с другой, играют важную роль в самоопределении Волошина, ищущего свой, особенный путь вхождения в Италию и в поэзию; совпадение этого пути с «народным путем» – путем «германских паломников» – отсылает нас к только зарождающемуся «младшему символизму», одним из голосов которого станет Волошин, с его восходящей к немецкому романтизму эстетической теорией «народности».

Индивидуально-личностный аспект этого «перехода» связан с экстремальностью маршрута. Причиной выбора самого сложного маршрута становится поиск пути наибольшего сопротивления, проверка

первая половина моей жизни была посвящена большим пешеходным путешествиям, я обошел пешком все побережья Средиземного моря, и теперь акварели мне заменяют мои прежние прогулки. Это страна, по которой я гуляю ежедневно, видимая, естественно, сквозь призму Киммерии, которую я знаю наизусть, и за изменением лица которой я слежу ежедневно» (Там же).

²⁷ Якубович П.П. Указ. соч. С. 69.

²⁸ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 343.

своей выносливости. Причем «дикость» и «суровость» местности, в борьбе с которой утверждается «я» путешественников, контрастно противопоставлены «пораженным мужеством» русских путешественников местным жителям и малодушию приблудившегося к эстетам-путешественникам буржуа «Алексиса»²⁹:

Когда мы сказали, что идем через Hoch-Joch без проводника, они [местные жители] поразились нашему мужеству, и мы узнали, что до нас только одна партия прошла в этом году через льды. Несмотря на то, что решено было предварительно написать всем завешание, но, выпив горячего вина около теплой печки, на которой дымились части нашей одежды, мы совершенно позабыли об этом, и только Алексис, не переставая беспокоиться, спрашивал у хозяйки, не может ли она ему дать «ein sehr, sehr dicker Pfaden»³⁰, подразумеваемая под этим веревку, которой мы должны связаться³¹.

В «Листках из записной книжки», метасюжеты которых формирует синтетическая тема возрастания самосознания, становления поэта и, наконец, самого путешествия, прозаическая история «перехода через Альпы» становится комментарием, интерпретацией приведенного «тирольского» стихотворения «И вот я свободен! Весь мир предо мной...». Героическая модальность «Дневника путешествия» в ташкентской публикации (напомним, что именно в Ташкенте, по воспоминаниям М. Волошина, его «настиг» Ф. Ницше) усиливается многократно, непосредственно связываясь с темой самовозрастания личности, актуальной для истинного поэта (состязание как форма подражания природе):

Мы все трое в первый раз были во льдах, и у нас не было ни проводника, ни веревок. <...> Все эти дни по нашему пути то и дело попадались деревянные кресты со скверными рисунками в красках и длинными надписями, подробно изыясняющими, кто и когда и от какой причины погиб на этом месте. Тут были и снесенные потоками, засыпанные ливнями и оборвавшиеся в пропасть... И чем выше мы шли, тем крестов становилось все больше³².

Другой поэтический аспект перехода через горы, иронически синтезированный с «героической темой», актуализируется в записи друга поэта – В. Ишеева:

²⁹ Буржуазные привычки, стиль мышления «изящного юноши Алексиса» – А. Смирнова – лейтмотив многих записей «Дневника путешествия».

³⁰ Слово «Pfaden» является контаминацией слов «Pfad» (тропа) и «Faden» (нитка). Перевод: Очень, очень толстую тропу/нитку (нем.).

³¹ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 32.

³² Там же. Т. 5. С. 347-348.

Итак, мы благополучно дошли до края ледника. Путь этот был одним из самых прекрасных. Ослепительный блеск снега, острый холодный воздух, яркое солнышко, сиявшее над головой, составляли необыкновенные контрасты. Когда мы подошли к хижине для туристов, наступила настоящая весна. На земле стояли лужи от тающего снега, воздух был пропитан весенним ароматом. Мы сели на скамеечку у спуска и выпили в честь ледника по стакану красного вина. Не был удовлетворен один Макс. Он впоследствии признался, что сожалеет, что никто не погиб при переходе. Это очевидно увеличило бы эффект нашего положения³³.

Именно переход через горы позволяет путешественникам визуализировать контраст между заморозженной Европой (Германией, Австрией и, очевидно, в каком-то аспекте и Россией, – формула «мороз и солнце») и весенней, солнечной Италией (многократно поэтизированный в путеводителях итальянский инвариант «формулы счастья» – «грязь и солнце»). В «Листках из записной книжки» запись В. Ишеева конвертируется в текст Волошина, и синестетическое «ощущение юга»: «Юг близко! Югом веет!» – сопрягается с визуализацией границы севера и юга как «ослепительно белой равнины» и «Весны! Весны!». Таким образом, сюжет вхождения в Италию становится героической историей хождения в «инобытие» зимы («ослепительного снежного блеска») и возвращения оттуда, чудесной историей ослепления и прозрения, открытия особого поэтического зрения:

Перевал кончен. Мы вступаем со снега на твердую землю и твердые камни. После этого сплошного, ослепительного снежного блеска все кажется окутанным густым багровым мраком. Только постепенно начинают различаться отдельные предметы. Теперь крутой спуск под гору.

Весна! Весна! Кругом еще лежат сугробы снегу, но уже всюду шумят и бегут ручьи, пахнет сырой землей; дальше уж и травка показалась... Горят руки, горит лицо, обожженное этим полуторачасовым пребыванием в снегах, глаза воспалены³⁴.

Для поэтического сознания визуализация границы (при пересечении климатических зон превращение снега в грязь, обнажение земли)³⁵ важна не менее, чем ее осознание, выраженное в физическом преодолении

³³ Цит. по: *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 33.

³⁴ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 349.

³⁵ «Переход от полной зимы к совершенно южной природе в несколько часов ходьбы» (*Волошин М.А.* Письма Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 214) – визуализация границы времен года, возможная только через преодоление вертикальных климатических зон, героизирует фигуру альпиниста как медиатора, невольно приближающегося к статусу демиурга за счет всеохватности видения, вне- и внутринаходимости, обращения временной модели в пространственную.

порога и медиации³⁶ как возможности нахождения и удержания границы миров. Стремление Волошина к удержанию границы Италии и европейского мира³⁷, связанное с уникальной возможностью во время альпийского перехода побывать на границе трех государств и «трех языков», описано в «Дневнике путешествия»:

Наконец мы очутились наверху, на границе трех государств – Австрии, Италии и Швейцарии и там в кабачке «Casa delle tre lingue»³⁸ выпили пол-литра вина и в 4 1/2 часа пополудни вступили на итальянскую территорию. Исполнить наше намерение стать на четвереньки таким образом, чтобы различные части нашего тела находились в различных государствах, нам не удалось, потому что было грязно, мокро и холодно³⁹.

И для зрелого Гете, и для начинающего поэта въезд/вхождение в Италию означали приобщение к итальянской культурной традиции⁴⁰ и попадание в некотором смысле в готовый *культурный текст*, читателем которого становится путешественник. Для Гете эстетической «подпиткой» собственного иссякающего творчества становится «аборигенская», оставшаяся в текстовых и природных (пейзаж и руины) артефактах, эллинская культура. Волошин же скорее склонен соотносить себя с путешествующими иностранцами – поэтами более близкой эпохи – Гете, Гейне, Шелли.

³⁶ Ощущение запертости, «срединности» в волошинском тексте ассоциировано с чувством «пещерности», переживаемым в тех же Тирольских горах Гете: «Мало-помалу темнело: очертания предметов исчезали, массы же становились все громаднее и величественнее; наконец, когда все, казалось, двигалось передо мной, как глубокая, таинственная картина, я вдруг увидел опять высокие снежные вершины, озаренные луною, и теперь жду, чтобы утро осветило это ущелье, в котором заперт я между севером и югом» (*Гете И.-В.* Указ. соч. С. 11). «Глубокая таинственная картина», спроецированная на огромное естественное снежное полотно, – платоновская «тьма» – превращает Гете, решившегося на путешествие в Италию посредине своего жизненного пути, из частного путешественника в универсального платоновского «художника», видящего «тени» и творящего из небытия – бытие.

³⁷ В представлении Волошина, наиболее репрезентативными для современной европейской цивилизации странами являются центральноевропейские – Германия и Франция. Бедная крестьянская Италия с «городами-музеями», отсылающими к античной и средневековой культурам, находится за границами европейского ареала. См., например, оценку поразившей поэта своей оригинальностью Генуи: «Генуя хороша только там, где она грязна, узка и высока, там, где она поддельвается под Европу, она становится скучна и обыкновенна» (*Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 49).

³⁸ «Дом трех языков» (ит.).

³⁹ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 36. В «Листках из записной книжки» эти три страны хронологически атрибутируются следующим образом: Австрия – как «пропасть, из которой мы только что вылезли», Швейцария – как «холмы, покрытые тающим снегом», «Италия отсюда – это белая, медленно спускающаяся к югу равнина» (курсив мой. – *С.К.*) *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 351).

⁴⁰ В популярных путеводителях, записях путешественников постоянно подчеркивалась мысль о привлекательной для любого художника, а для поэта модернистского строя тем более, «неизолированности искусства от центров обыденной жизни», об Италии как стране «простолюдинов-эстетов».

Маркером разности эстетических моделей Гете и Волошина является как выбор «чужого текста», используемого поэтами для описания водного пространства (Гете – Вергилия, Волошин – Гюго с Шелли), так и специфический способ его эстетизации. Одной классической строки Вергилия – «латинского стиха», транслируемого через Фолькмана, – достаточно Гете для темпоральной медиации. Волошин же ищет, как поэт модернистской формации, философский камень искусства – «слияние жизни и поэзии воедино» – и без труда находит его в вечно дрящемся, культурно насыщающем пизанское побережье, неомифологическом сюжете гибели и погребения Шелли⁴¹, преодолевающим «музейность» Пизы – и шире – Италии.

Гете. Путешествие в Италию

Теперь после обеда на меня сильно дует ветер и чрезвычайно приятно охлаждает солнечный жар. В то же время Фолькман говорит, что это озеро называлось некогда Бенокус, и приводит слова Вергилия, где о нем упоминается:

Fluctibus et fremitu resonans Venace marino

Первый латинский стих, которого содержание живо предстоит передо мной и который и теперь, когда ветер становится все сильнее и волны озера, разбивающиеся о пристань, вздымаются все выше – настолько же правдив, как и много столетий назад. Так многое изменилось, но ветер все бушует в озере, которого вид все еще облагораживается строчкой Вергилия⁴².

Волошин. Журнал путешествия

Море звенело и смеялось, длинные волны, победно потрясая ослепительной пеной, весело взбегали на берег... «Дайте мне подышать запахом дикой волны», – пел Гюго. Но здесь мысли были полны другим поэтом, труп которого был когда-то выкинут на этот берег.

Усну я вечным сном, а море,
Волной лазурною звеня,
Свой гимн мне пропоет, баюкая меня.

Далеко на горизонте синел скалистый остров, верно, Горгона. Белая пена, которую ветер неожиданно подхватывал и срывал с верхушки волн, иногда скрывала его из глаз. Мне кажется, что Шелли должен был любить именно такое море⁴³.

⁴¹ В письме к матери, написанном уже в Риме, Волошин ретроспективно обратится к этому эпизоду, добавив некоторые дополнительные коннотаты: «Из Пизы мы ездили купаться в море, на тот берег, где утонул Шелли и потом был сожжен Байроном на костре. Берег пустынный, песчаный. Море голубое, бесконечное, совсем не похожее здесь на наше» (*Волошин М.А. Письма к Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 218*). Таким образом, пизанское побережье становится идеальным местом встречи «мертвого» и «живого» поэта (как Шелли и Байрона в исторической ретроспективе, так Шелли с Волошиным – в перспективе метафизической). Семантический пучок, в котором интегрируются пространственные образы моря и берега с сюжетом гибели поэта, аккумулирует возникновение новой мифологемы. Эта «новая мифологема» пизанского побережья актуализирует более древний орфический прамиф, одним из компонентов которого является сюжет трагической гибели поэта. Именно к берегу (в древнем инварианте орфической мифологемы – конкретного острова Лесбоса) была прибита голова растерзанного вакханками Орфея. Возникновение на острове орфической традиции, вершиной которой стало творчество Алкея и Сапфо, в культурологических построениях начала XX в. связывалось с моментом гибели и погребения «первого поэта».

⁴² *Гете И.В. Указ. соч. С. 23-24.* «О, Бенак, шумящий волнами и ропотом моря» (лат.).

⁴³ *Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 53.*

Второе по значимости, после «пешего хода», *хождения* молодых эстетов на родину европейской культуры, важное испытание – голодание. Мотивировку воздержания подобного рода начинающий поэт сформулировал в той же преамбуле путешествия:

В путешествии количество виденного всегда обратно пропорционально количеству истраченного и съеденного⁴⁴.

Мистический «ужас» попутчиков связан с буквальным воплощением этого тезиса, начиная с первых дней путешествия:

Макса все спутники чрезвычайно уважали за предполагаемые глубокие познания всех стран Западной Европы и всевозможных обстоятельств и перипетий путешествования. Однако постепенно, но неуклонно выясняется, что его искусство главнейшим образом состоит в том, чтобы возможно менее, а, в идеале, и совсем ничего не есть. Кажется, это открытие начинает колебать в основании всеобщее к нему уважение, а в некоторых членах общества поселяет некий мистический и суеверный ужас⁴⁵.

Искушения, важная составляющая испытаний в архаическом сюжете странствий, связаны и с мыслимыми, и с вполне физическими нарушениями «конституции». Уже в Варшаве, на второй день путешествия, голодающий Волошин отмечает «картины Ваврженецкого, отличающиеся приятно символическим характером (змеи жертвы) и очень *appetitive* фасоном»⁴⁶ (курсив мой. – С.К.).

Во Флоренции мыслимые «грехи», выраженные в отклонении от «конституции», обращаются в материальные «проступки». Только на первый взгляд может показаться странным явно демонстрируемое Волошиным равнодушие к культурному наследию города⁴⁷. В отличие от Гете, так стремящегося в Рим, что его остановка во Флоренции длилась

⁴⁴ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 7.

⁴⁵ Цит. по: Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 8.

⁴⁶ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 10.

⁴⁷ См. письмо поэта из Парижа, написанное задолго до поездки в Италию с довольно стереотипным в культуре модерна противопоставлением («актуальной» парижской жизни – мертвой, музейной итальянской: «В парижских улицах есть что-то жгучее. Сквозь бесконечную пестроту и сутолоку действительной, реальной кипучей жизни проступает везде совершенно произвольно молчаливый и живой облик истории. В этом Париж так разнится от итальянских городов, где осталась только история, а паразиты-туристы тучами движутся и разьедают ее труп. Там история уже кончилась и реальная жизнь Италии далека от этих классических памятников» (1. 11. 1899) (Волошин М.А. Письма к А.М. Петровой. С. 80). Попадание во Флоренцию в собственный стереотип вызвало неожиданную реакцию. Уподоблению «паразитам-туристам», разьедающим труп города, Волошин предпочел безобидные забавы в виде поедания мороженого, легкого флирта с местными девицами, увлеченной скупки фотографий.

только три часа, Волошин задержался в городе на три дня, однако его основное времяпрепровождение связано отнюдь не с лицезрением культурного наследия города.

В духе актуального современного искусства («Лучший способ борьбы с искушением – поддаться ему». О. Уайльд) герои преодолевают «тесноту культурного ряда» самой большой картинной галереи под открытым небом – Флоренции. Отторжение города наиболее отчетливо проявилось в шуточной записи В. Ишеева, где в авангарде «растления» оказывается единственный среди путешественников поэт:

Флорентийское растление. Нравов наших, прежде столь строгих, теперь, увы, коснулся разврат и растление. Мы спим до 12 часов, едим по четыре раза в день, уничтожаем невероятное количество черешен и сегодня ели мороженое. И кто же из нас подвергся наибольшему растлению? Увы! Наш Reise Marschall, наш железный Макс, переносивший с гордым и презрительным спокойствием голод и холод, теперь размяк, спит дольше всех, ужасно любит поесть. Сегодня, когда проходили мимо кофейной, не могли оттащить от двери: «Мы поедем мороженого», – говорил он, обливаясь от предвкушаемого наслаждения. Делать нечего, зашли, спросили мороженого. У Макса плотоядно заблестели глаза: «Еще порцию! Мороженое так прекрасно!». Начались разговоры об устрицах, вине, ликере. Макс съел еще порцию. Насилу увели мы его из кафе, боясь за его здоровье⁴⁸.

Демонстрируемое равнодушие к средневековому искусству выражается в противопоставлении «неактуального искусства»⁴⁹ Средних веков и Возрождения – актуальной современной живописи, творчества «соратников» – предшественникам:

Сегодняшний день был почти всецело посвящен Уфициям, и я еще раз убедился в том, что старые картины доставляют мне больше исторического удовольствия, чем эстетического. Я гораздо больше непосредственно наслаждался несколькими современными портретами современных живописцев, которым уделена небольшая зала, чем шедеврами старого искусства⁵⁰.

⁴⁸ Цит. по: *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 62.

⁴⁹ В зрелые годы поэт не раз будет обращаться к первым эстетическим впечатлениям молодости. Равнодушие к произведениям «старых мастеров» будет объясняться поэтом через «эстетические бельма», возникшие на глазах молодого путешественника в результате слишком долгого лицезрения творчества «передвижников». В 1911 г. Волошин отзовется сверхдоброжелательной рецензией на вышедшую первую часть книги П. Муратова «Образы Италии», где «сердцем его (муратовской. – С.К.) Италии» будет объявлена Флоренция: «Если эта книга (все же слишком многого и многих не касающаяся) и не может служить руководством для едущих в Италию, то для тех, кто уже бывал в Италии, неоцененна: она пробуждает угрызения совести о незамеченном и пропущенном и рождает творческую тоску по Италии» (*Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 6, кн. 1. С. 372).

⁵⁰ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 57.

В этом же контексте стоит понимать неожиданный интерес всех путешественников, более не проявившийся ни в одном европейском городе, к искусству фотографии. Несколько раз русские путешественники заходили в фотографические мастерские, причем малый интерес к оригиналу компенсирован копией, живопись флорентийских мастеров – фоторепродукцией современных картин:

Значительно меньше было вынесено нами из Санта Мария Новелла и ее знаменитой Испанской часовни, расписанной джиоттистами. Возвращаясь оттуда, мы опять зашли в магазин фотографий и закупили себе еще полдюжины. Особенно прельстила нас современная картина Кастанья, изображающая любовь Фра Филиппо Липпи к молодой монашенке, с которой он писал мадонну, впоследствии чего явился Филиппино Липпи. Завтра же решено ехать в Рим⁵¹.

Интерес к искусству фотографии – к «позитивам» картин, проявившийся во Флоренции, соотнесен с особым *негативным* (здесь – обращением цвета в свою противоположность) видением, открывшимся русским путешественникам в австрийских Альпах на пути в Италию:

Поразительнее всего был наш переход через глетчеры на Hoch-Joche. Представьте себе сплошную ослепительно белую равнину, белые пики, яркое солнце и совершенно темное ночное небо при этом ослепительном свете. Легкие облачка казались красно-коричневыми среди этой белизны. Впечатления это совсем не производило, точно мы на другой планете были⁵².

⁵¹ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 61-62. Заинтересовавшая молодых эстетов картина «L'episodio di Filippo Lippi e della monaca di Biti», 1870, была написана художником Г. Кастаньолой (1828-1883). Сюжет соблазнения художником монахини описан в знакомом Волошину труде Д. Вазари (указан комментатором «Дневника Путешествия», А.В. Лавровым): «Монахиням из Санта Маргарита ему был заказан образ для главного алтаря, и когда он над ним работал, ему как-то раз довелось увидеть дочь флорентийского гражданина Франческо Бути, которая была туда отправлена не то на воспитание, не то в монахини. Фра Филиппо, заглядевшись на Лукрецию (так звали девушку, отличающуюся величайшей красотой и обаянием), так обошел монахинь, что добился у них разрешения написать ее портрет, чтобы поместить его в виде богоматери в заказанную ими картину. И, влюбившись в нее по этому случаю еще пуще прежнего, он после этого всеми правдами и неправдами добился того, что похитил Лукрецию у монашек и увел ее» (*Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с ит. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М., 2008. С. 331). Последующее рождение у этой пары великого итальянского живописца Филиппо Липпи (младшего) вполне соотносится с эстетическими теориями модерна, отсылающими к особой природе искусства (балансирование между сакральным и греховным) и художника (родителями которого в этом конкретном случае становятся своеобразные «казанова» и «борородица» эпохи Возрождения).

⁵² *Волошин М.А.* Письма Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 214.

Приоритет копии перед оригиналом, продемонстрированный русскими путешественниками, взаимосвязан с «культурной исчерпанностью» Флоренции, выраженной как в современных картинах, ценность которых заключена в иконизации средневековых сюжетов, так и в фоторепродукциях, их изображавших. В последний день пребывания в городе Волошин не оставляет никакой записи в «Дневнике путешествия», однако его спутник – Василий Ишеев фиксирует коллективное мнение о посещении галереи *Beaux Arts*:

Галерея эта представляет интерес исключительно для человека, специально изучающего историю искусства в XIII, XIV, XV веках. Картины представлены в хронологическом порядке. <...> В галерее этой есть еще и современные картины. Мало хороших. Нас еще раньше в фотографиях и копиях очень заинтересовала картина проф. Кастаньо «Фра Филиппо объясняется в любви монахине». Нельзя сказать, чтобы созерцание самой картины значительно увеличило наш интерес к ней⁵³.

Запись В. Ишеева, в которой указывается исключительно «историческая» мотивация интереса молодых путешественников к картине Г. Кастаньолы (ее эротический контекст и аллегорический характер, восходящий к пониманию природы искусства, очевиден), непосредственно соотносится со следующей за ней шуливой заметкой о «любовных успехах Макса», поддавшегося, пожалуй, всем искушениям в третий день пребывания во Флоренции:

За обедом в маленькой столовой на piazza St. Croce мы каждый день встречаем славную девицу, которая приходит тоже обедать, видно, со своим женихом, так как обращается с ним весьма нежно. Она улыбалась все время Максу, а когда уходила, то, воспользовавшись тем, что жених ее ушел вперед, она потрепала любовно Макса по щеке.

Это уже не первая победа Макса в Италии. В Милане какая-то женщина на улице точно так же с любовью погладила его по спине (или немного ниже).

После обеда отдыхали, ели невозможно деревянные груши. Затем Макс пошел есть мороженое.

Теперь мы сложились и через два часа едем в Рим. Ура! В Рим!⁵⁴

Решенная во Флоренции дилемма актуальное – историческое подготавливает утверждение самосознания Волошина как поэта, которое произойдет в Риме. Однако желание вырваться из культурных тисков Флоренции, стремление «В Рим! В Рим!» – объясняется главной целью путешествия, заключенной именно в «юге Италии». Ведь именно там, на юге, если верить массовым путеводителям, путешественник может

⁵³ Цит. по: *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 62.

⁵⁴ Там же. С. 63

ощутить «непосредственное слияние искусства с обыденной жизнью», приобщиться к культуре античного, средневекового и современного Рима. И наконец, что может быть для поэта более всего важно, увидеть синтез природы и культуры – тот эстетический идеал, не находимый во Флоренции, который будет искать на юге Италии молодой поэт.

Безжизненная «музейность» Флоренции, города, в котором «нет ни клочка зелени», оказавшаяся далекой от волошинского поэтического идеала, противопоставлена – на севере Италии – «оригинальной» Генуе, природная составляющая которой представлена «дикостью», вывешенным «грязным бельем», «уличной жизнью»:

Генуя – дикий город, нелепый и вместе с тем бесконечно прекрасный. Щелки в полтора аршина шириной между бесконечными каменными громадами здесь считаются улицами. Самые жалкие лачуги имеют здесь не менее восьми этажей росту. Грязное белье, развешанное на веревках на головокружительной высоте, считается самым подобающим украшением для мраморных дворцов и восьмиэтажных грязных домов, умилительно вытаращивших на море неисчислимое количество окон. Уличная толпа в Генуе действительно великолепа. Генуя, как и Париж, живет на улице. На улице же она совершает все свои жизненные отправления – ест, пьет, спит, принимает поясные ванны под фонтанами. Особенно хороши и красивы генуэзские дети. Но Генуя хороша только там, где она грязна, узка и высока, там, где она поддельвается под Европу, она становится скучна и обыкновенна⁵⁵.

Стремление в истинную Италию – природную, нецивилизованную – общее устремление немецкого гения Гете и будущего русского поэта Волошина. Для «северянина» Гете попадание в южную Италию, контрастно отличающуюся от его родной Веймарской республики, позволяет осознать границы своей немецкой культуры. Для Гете южная Италия⁵⁶ – антитеза традиционных немецких городов. И именно встреча с «со-

⁵⁵ *Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 49. См. близкую интерпретацию города, противопоставленного Флоренции, в письме к матери: «Из виденных мною городов по оригинальности наибольшее впечатление произвела Генуя со своими невероятно узенькими улицами и восьмиэтажными домами, украшенными гирляндами грязного белья. Флоренция очень интересна своими галереями и церквями, но я бы ни за что не хотел бы в ней жить. В противность своему имени (Флоренция – цветущая) в ней нет ни клочка зелени. Но зато окрестные холмы утопают в роскошной растительности и отсюда раскрываются дивные виды на город» (*Волошин М.А.* Письма к Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 218). Южные атрибуты, делающие Геную «оригинальной» на фоне других городов итальянского Севера, Волошин не раз будет проецировать на родную Феодосию, сохранившую во времена его детства некоторые рудименты былого генуэзского владычества.

⁵⁶ В абсолютном большинстве путеводителей подчеркивается историческое, культурное, политическое различие Севера и Юга Италии: близость Севера к Европе, прежде всего к соседним государствам – Австрии и Франции, в итальянском Юге, колыбели истинной, природной Италии, подчеркивается самодостаточность.

вершенно естественным народом»⁵⁷ позволяет Гете осознать немецкую идентичность, ореол и ключевые концепты немецкой культуры:

Вследствие того, что северный житель обречен природой на предусмотрительность и предварительные заготовления, что хозяйка должна солить и коптить для того, чтобы снабжать кухню в продолжение года, что муж не должен упустить из виду запаса дров и плодов, корму для скота и т.д., вследствие этого лучшие дни и часы отнимаются у наслаждения и посвящаются работе. В продолжение целых месяцев охотно удаляешься из-под открытого неба и прячешься в домах от бури, дождя, снега и холода. Неудержимо следуют времена года один за другими, и всякий, кто не хочет погибнуть, должен сделаться скопидомом. <...> Без сомнения влияние природы, пребывающее одинаковым в продолжение тысячелетий, установили характер северных наций, достойных уважения в столь многих отношениях. Вследствие этого мы судим с нашей точки зрения слишком строго южные народы, к которым небо отнеслось так снисходительно. <...> Человек в лохмотьях там еще не наг; тот, у кого нет собственного дома, но даже и квартиры, кто летом проводит ночи под навесами и на порогах дворцов и церковей <...> тот еще вследствие этого не отверженный и не несчастный. Да тот человек еще не беден, который не позаботился о завтрашнем дне⁵⁸.

Италия как удивление, как экзотическая страна, земной рай, изгнанниками из которого становятся «северные народы», вынужденные заботиться о «хлебе насущном», – это изначальное представление о «юге» формирует ракурс видения большинства «северян». Гений Гете позволяет подняться выше многих своих соотечественников и преодолеть раздражение по отношению к «незаслуженным обитателям» этого рая – с позиций протестантской морали «грешным» итальянцам. В русской культуре сходным с Гете и «северянами» видением Италии обладают путешествующие петербуржцы. Например, в записях путешествовавшего петербуржца Н. Страхова отмечается стилистическое единство Европы с включенной в нее Россией в антитезу иной природы Италии:

От Петербурга до Итальянской границы несомненно существует какое-то однообразие – в одежде, в манере держать себя, в стрижке волос, постройке домов и т.д. Я никогда не думал, чтобы немецкое влияние было у нас так сильно⁵⁹.

⁵⁷ Гете И.В. Указ. соч. С. 117. См. также его представление о «дикости» и «природности» итальянцев: «Про народ я не могу сказать ничего иного, как то, что это дети природы, которые среди пышности и великолетия религии и искусств не становятся ни на волос иными, чем были бы в пещерах и лесах» (Гете И.В. Указ. соч. С. 134).

⁵⁸ Гете И.В. Указ. соч. С. 324-325.

⁵⁹ Страхов Н.Н. Воспоминания и отрывки. СПб., 1892. С. 53. Плавность, перетекаемость границ и человеческого генотипа внутри Европы на фоне резких изменений при пересечении австрийско-итальянской границы вызывает удивление путешественника: «Польский край не отделяется от русского, и Австрия, которую я тут видел в первый раз,

Уникальность самоопределения молодого Максимилиана Волошина связана с отсутствием в его картине мира визуализированного северного культурного ориентира. Петербург остается на периферии сознания формирующегося поэта, для которого «северной» границей культурного ареала становится среднерусский пейзаж «южной» Москвы. А проведенные в Крыму детство и юность позволяют поэту увидеть, узнать и культурно атрибутировать *свое* именно на юге Италии:

Мне казалось, что я вижу теперь дивный оригинал той картины, копиями которой я раньше любовался на южном берегу Крыма. Дорога, огибающая Capo dell'Orso, мне очень напомнила Байдарскую долину⁶⁰.

Для Гете Италия становится полной антитезой родной немецкой земли – *иным миром* – «счастливой страной», «земным раем». Отсюда Германия видится одновременно и целостным, и культурно детерминированным миром. В русском культурном коде компоненты «юга», актуальные для крымского побережья России, связанного и с Грецией (Херсонес, республика Феодора), и с Римом (венецианское и генуэзское влияние выразилось как в артефактах – руинах многочисленных крымских крепостей, так и в истории некоторых городов), отсылают к «внутренней Италии» детства и юности поэта, находящейся в России. И именно в Феодосии, так и не утратившей, по мнению поэта, «ни за ½ тысячи лет сперва турецкой, потом петербургской власти» «тайной зависимости от своей древней метрополии – от Генуи»⁶¹, к нему придет первая поэтическая слава:

Мои стихи и моя начитанность произвели в педагогической среде такое впечатление, что ко мне стали педагоги относиться как к «будущему Пушкину»⁶².

оказалась прямым продолжением нашего польского края»; «В поезде, который нас вез в Вену, ехал какой-то отряд солдат, и мы заметили, что многие лица имели нашу славянскую физиономию» (Страхов Н.Н. Там же).

⁶⁰ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 99.

⁶¹ Там же. Т. 7, кн. 2. С. 341.

⁶² Там же. С. 359. В финале своей жизни, возвращаясь к годам своего отрочества и юности, Волошин связывал не только синтагматическими, но и каузальными отношениями «мечты о юге» и «поззии»: «Госка в гимназии (имеется в виду московская Поливановская гимназия. – С.К.) и отвращение к гимназической учебе. Мечта о юге и о Крыме. Молитвы о том, чтобы стать поэтом. То и другое кажется немыслимым. Но вскоре я начинаю писать стихи, и мы неожиданно переезжаем на юг – в Коктебель. В провинциальной (феодосийской) гимназии облегчение гимназического кошмара. Стихи мои имеют успех. И я получаю первую прививку “славы” – впоследствии оказавшуюся очень полезной. Пейзаж Коктебеля и историческая насыщенность Киммерии подсознательно воспитывают душу» (Там же. С. 242-243).

Найденная взаимосвязь России и Италии позволяет задать обратную интерпретационную модели: если Италия становится одним из полюсов интерпретации России, то и «северный компонент» России может быть найден в Италии. Дважды как в личном дневнике поэта, так и коллективном «Дневнике путешествия» появляется поразившее поэта на знаменитом итальянском кладбище – «Кампо-Санто»⁶³ – надгробное изображение в виде медной девочки:

Медная девочка в длинной рубашке в позе глубокой усталости и горя на траве около простого деревянного креста. Худенькие ручки. На кресте: «Margherita... paradise». Солнце... Темные кипарисы... пахнет цветами, а между камней, как маленькие черные молнии, бегают ящерицы... Тихо.

Хорошо иметь дар Пигмалиона и одним поцелуем обращать холодные статуи в живых людей. Я тогда непременно поцеловал бы эту девочку (Волошин М.А. Записные книжки, 1900)⁶⁴.

Утром мы прежде всего отправились на кладбище. Было жарко, и между камнями шныряли ящерицы. Прежде всего мы отправились к моему любимому памятнику: грустной медной девочке, сидящей на зеленой траве около маленького простого креста, в тени двух елочек. В ней так много северного и так мало итальянского, что она кажется еще более грустной под этим чужим ей итальянским небом. Так и кажется, что кругом должен расти жиденький березовый лесок и низко висеть серенькое русское небо. Она похожа на Аленушку Васнецова. Если б у меня был дар Пигмалиона воскрешать к жизни холодные статуи одним поцелуем, то я все-таки не поцеловал бы ее, потому что тогда она, наверное, бы пошевелилась и испортила бы свою позу (Волошин М.А. и др. Журнал Путешествия)⁶⁵.

Запись в публичном путевом дневнике абсолютно диссонирует с записью интимной, личной: Волошин-человек желает уподобления древнему Пигмалиону, преодолевающему смерть, запечатленную в мраморе, силой божественной любви: «Я тогда непременно поцеловал бы эту девочку». Но в качестве художника новой модернистской формации в публичном «Дневнике путешествия» поэт меняет вербализованное желание на противоположное, утверждая абсолютный примат эстетизма: «Не поцеловал бы ее, потому что тогда она, наверное, бы пошевелилась и испортила бы свою позу». Видение *своего* в *чужом* – «северного»-русского-единичного в «итальянском» – является особенностью волошинского эстетического зрения, отличающегося от видения Гете, стремящегося познать *свое* из *чужого*.

⁶³ В комментарии к волошинскому дневнику указано, что под этим универсальным названием «<...> имеется в виду миланское кладбище Cimitero monumentale, открытое в 1866 г.; его надгробия образуют своего рода музей новейшей скульптуры» (Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 528).

⁶⁴ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 126.

⁶⁵ Там же. Т. 7, кн. 1. С. 44-45.

В массовых путеводителях того времени общим местом является противопоставление севера и юга Италии. Это противопоставление, имеющее политические, экономические и культурные основания, прежде всего – для массовых туристов – связано с возможными рисками, проистекающими из двойственной репутации итальянского юга. Именно там, по уверениям авторов многочисленных путеводителей, находится «истинная Италия» и живут настоящие итальянцы, в отличие от индустриального севера, связанного с остальной «цивилизованной» Западной Европой, и итальянских «северян», «еще похожих на французов»⁶⁶.

Природность южной Италии – крестьянской, «нецивилизованной» страны,

<...> где свиньи имеют вид привилегированных животных, куры разгуливают совершенно свободно по крестьянским домам; насекомые, главным образом блохи, беспокоят в высшей степени⁶⁷,

отталкивающая для «цивилизованного» немецкого и петербургского обывателя и одновременно отсылающая к милому для жителей Среднерусской возвышенности образу крестьянской России, не могла не привлекать молодого эстета. Южная Италия становилась «дивным оригиналом» не только локально крымского культурного и природного ландшафта, но и – шире – аналогом деревенской крестьянской России.

Однако «крайняя нищета» юга делала его весьма опасным для путешественников: странников предупреждали об опасностях «некоторых кварталов Рима и Неаполя», воровстве, грабежах, мошенничестве, многочисленных попрошайках. Так, в путеводителе Якубовича в качестве характеристики жителей римских провинций указывается «гордость» и «упрямство» римлян и «невыносимость» неаполитанцев:

Неаполитанец, он как будто старается своим поведением отравить удовольствие, полученное от путешествия по его чудной стране⁶⁸.

Необычность, нестереотипность видения Италии Волошиным связана с его «попаданием» не в «нецивилизованную» южную Италию, спланированную русскими петербуржцами с английских и немецких путеводителей, а в Италию гетевскую, поэтическую. При некоторых несовпадениях ракурса видения Италии Гете и Волошиным поэты совпадают в своем чувстве страны и в ее оценке, прежде всего в том удивительном воздействии, которое на них произвел Рим.

⁶⁶ Якубович П.П. Указ. соч. С. 10.

⁶⁷ Там же. С. 16.

⁶⁸ Там же. С. 10

Для многих художников, испытывавших «влияние города», Рим становится «формулой творчества»: не столько городом-музеем, законсервировавшим конечные образцы-артефакты ренессансного искусства во всей его полноте и законченности, как Флоренция, сколько городом, «живое дыхание» которого связывается с самим творческим процессом: живым, пульсирующим, континуальным, бесконечным. Именно в римский период своего путешествия Гете оставит в своем травелоге развернутые записи о предназначении поэта, о смысле поэтического творчества, о «труде поэта»:

Дух становится сильным, достигает строгости, без сухости и серьезного, но отрадного бытия. Мне по крайней мере кажется, что я так верно не ценил предметы этого мира, как здесь. Я радуюсь благословенным последствиям, которые это будет иметь на всю мою жизнь.

Итак, дайте мне волю собирать все как придется: порядок явится потом. Я здесь не для того, чтобы наслаждаться по-своему; ревностно хочу я заняться великими предметами, учиться и образовывать себя до сорока лет⁶⁹.

Широта и глубина культурного ряда в Риме, в отличие от «культурной тесноты» Флоренции, стимулирует творчество, сама природа города обращает любого путешественника в поэта, познающего город и создающего свой текст, «беспомощный» перед «громადой города». Рим сам представляет собой бесконечный, всепоглощающий, самопорождающийся текст, по аналогии с идеальным творцом – «природой», которой «подражали» классические поэты:

Семь дней уже как я здесь и в душе моей образуется мало-помалу общее понятие об этом городе. Мы прилежно ходим взад и вперед: я знакомлюсь с планами древнего и нового Рима, оглядываю руины, здания, посещаю то ту, то другую виллу. С самыми главными достопримечательностями я осваиваюсь очень медленно, теперь я только раскрываю глаза и смотрю, потом ухожу и снова возвращаюсь, потому что только в Риме можно подготовить себя к знакомству с Римом. <...> И эта громада [Рим] совершенно спокойно влияет на нас, пока мы поспешно бегаем туда – и – сюда по Риму, для того, чтобы добраться до замечательнейших предметов. В других местах нужно искать достопримечательного: здесь мы подавлены и преисполнены им. По мере того, как вы идете и смотрите, пред вами выступают ландшафтные картины всевозможных видов и родов, дворцы и развалины, сады и пустоши, простор и теснота, домики, хлевы, триумфальные арки и колонны, и часто все это так близко одно к другому, что могло быть нарисовано на одном листе. Нужно бы писать тысячами грифель: что может здесь сделать одно перо!

⁶⁹ Гете И.В. Указ. соч. С. 125.

Притом к вечеру чувствуешь себя усталым и изнуренным от созерцания и изумления⁷⁰.

Для Павла Муратова, обнародовавшего в 10-е гг. XX в. первые «результаты» своего итальянского путешествия, важным качеством «громады» становится удивительная способность к поглощению и синтезу культур. Медиаторный характер такого города, без сомнения, имплицитно соотносится в культурном сознании путешественника с модернистской парадигмой художественности в целом и с идеей «синтетического символизма» в духе Вяч. Иванова в частности:

Люди, живущие здесь, долго и хорошо знающие Рим, всегда бывают несколько удивлены жалобами кратковременных гостей на бросающиеся в глаза современные дома и улицы. Они верят в таинственную способность этого города все поглощать, все делать своим, сглаживать острые углы и резкие границы различных культур, соединять в пространстве нескольких саженей дела далеких друг от друга эпох и противоположных верований⁷¹.

Модернистского художника Рим привлекает в качестве воплощенной в камне пространственной метафоры творчества. Обращение «чужого» в «свое», синтез «старого» и «нового», различных «культур» и «верований» – узнаваемые черты новой художественности. Таким образом, город становится «образцовым художником» в духе символизма, приобщение к которому (появление «чувства Рима»⁷²) можно расценить как акт художественного творчества.

Гете, путешествовавший за сто с лишком лет до путешествия и Волошина, и Муратова, в качестве особенности города также отмечал «борьбу старого и нового Рима». Однако если для художника-модерниста в этой борьбе рождается младосимволистский идеал – «синтез», своеобразный «философский камень» творчества, а сам Рим выступает в качестве идеального создателя, то в сознании Гете существует ценностное превалирование «старого» Рима над «Римом новым». Гете-художник уподобляется «археологу», откапывающему зарытые в «новом Риме» артефакты – основы европейской культуры:

Надо, однако, сознаться, что это тяжелое и грустное занятие – выкапывать древний Рим из-под нового; но это нужно делать, надеясь в конце на полнейшее удовлетворение. Открываются следы как великолепия, так и опустошения, которые превосходят все наши понятия. Чего не коснулись варвары, то разорили строители нового Рима⁷³.

⁷⁰ Гете И.В. Указ. соч. С. 121-122.

⁷¹ Муратов П.П. Указ. соч. С. 211-212.

⁷² Название первого параграфа «римской главы» книги П. Муратова.

⁷³ Гете И.В. Указ. соч. С. 121.

Растерянность, спутанность при столкновении с «громадой», необходимость «времени» для появления «чувства города»⁷⁴ – эмоции, переживаемые многими посетителями Вечного города. Этим объясняется и неожиданное стремление в противоположную Риму северную Норвегию, метания по городу весь первый день пребывания в нем молодого русского поэта. Во второй день пребывания в городе Волошин напишет объемное письмо матери, ретроспективно оглядывая с высоты римских холмов северные итальянские города, в том числе и Флоренцию, антиприродность которой («ни клочка зелени»), невидимая изнутри города, становится очевидной на фоне многочисленных римских садов и вилл. Единственной фразой поэта, посвященной Риму, будет интенционально совпадающая с Гете, а позднее и с Муратовым фраза, апеллирующая к волевому компоненту в характеристике города: «О Риме мне еще трудно сказать. Он захватывает постепенно, но властно»⁷⁵.

Только через несколько дней в письме А.М. Петровой Волошин опишет свое «вхождение в Рим» и тот эффект, который вызвало его знакомство с городом:

Рим не захватывает сразу, как другие города, как Генуя, как Париж, которые сразу бьют в глаза своей оригинальностью. Рим слишком разбросан (хотя он, в сущности, не особенно велик, и он поражает сперва то отдельной развалиной, то видом, то церковью и только потом это все начинает соединяться в одну картину⁷⁶.

Чувство города, его «спокойного влияния» (Гете) приходит к поэту на вилле Боргезе, в комнате русской смотрительницы, ничего, по ее словам, «кроме Москвы и Рима, не видевшей». И именно в частном, интимном пространстве римского дома, через разговор со смотрительницей виллы поэт почувствовал абсолютную связь искусства с «обыденной жизнью», необходимую для будущего художника-модерниста:

Я в Риме уж тридцать лет живу и только иногда в Москву езжу. Собственно, кроме Рима и Москвы я ничего не видела. Только в Вене останавливаюсь проездом часов на пять и езжу по больницам, чтобы посмотреть, что там новенького. <...> Раньше мы жили на Капитолии, но потом муж разошелся с институтом, и пришлось искать квартиру. Да я в сущности и не искала, а эта вилла совершенно случайно попала, и мы здесь вот уже 13 лет живем. Это ведь старинное здание. Ее Джулио Романо строил. У Вазари ее описание есть. Возьмите вон там на полке большой том, третий слева, я вам переведу. Приятно, когда описание своего дома за три столетия читаешь. Тут

⁷⁴ «Надо время, чтобы испытать чувство Рима» (Муратов П. Указ. соч. С. 210).

⁷⁵ Волошин М.А. Письма Е.О. Волошиной. С. 218.

⁷⁶ Волошин М.А. Письма А.М. Петровой. С. 111.

у нас привидения ходили раньше. Мы все видели, как в темноте большие огненные шары летали. Тут ведь драмы происходили. Вон, например, в той комнате в XVIII столетии один из Ланте свою сестру зарезал. Да, вот возьмите лампу, я вам покажу другие комнаты. Вот в этой зале фрески были, но их увезли. А на потолке вон гербы фамилии Медичи – вы их в Апартаментах Борджиа увидите. А здесь потолок расписал Джулио Романо. Вон Форнарины портрет. Это вот студия моей дочери. Вот отворите-ка окно⁷⁷.

Непосредственная встреча с «живым» Римом, воплощенным в фигуре смотрительницы, присутствие которой разрушает его предполагаемую «музейность», и ее медиация, релевантность которой определяется через значимую и для нее, и для Волошина стоящую на полке книгу, сочинение Вазари, – с живой, воплощенной историей дома приводит на поэта ошеломляющее впечатление. Его реакцию на пришедшее, наконец, «чувство города» описал в «Дневнике путешествия» «объективный» наблюдатель – ироничный В. Ишеев:

Макс был утонченно вежлив. На вопросы он отвечал сладким полупшепотом. «Право здесь хорошо?» – спрашивала толстая дама. Макс закатывает глаза, вздыхает протяжно и громко от полноты ощущения и восторженно шепчет: «О чудно, чудно! Только теперь я начинаю ощущать Рим». Он увлекается, впадает в поэтический пафос при мысли о том, что толстая дама оживляет и одухотворяет обстановку античную, что вместе с нею взирают на Рим с этого самого места века и пр. и пр. «Видно поэта, – говорит снисходительно дама. – Но ничего, не стесняйтесь, пожалуйста»⁷⁸.

На вилле Боргезе, в интимном, синтетическом – домашнем и культурном – римском пространстве вскрывается не менее интимная тайна Волошина. Его «внутренний поэт», о котором читатель может подозревать по некоторым «доримским» отрывкам, представляющим форму поэтического комментария к прозаическим записям дневника, является «наружу», дарует себя миру. Впервые от стороннего по отношению к поэту, но близкого по отношению к Риму наблюдателя звучит его идентификация – поэт. «Новорожденный поэт» открывает окна виллы и «возносится» над городом, происходит рождение поэта в мир и Рим. «Чувство Рима» Волошина рождается через слияние с его дыханием на той доминанте, которую можно назвать «высотой духа», где сливаются «восходящие воздушные потоки» города⁷⁹:

⁷⁷ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 68.

⁷⁸ Цит. по: Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 69.

⁷⁹ В большинстве автобиографий Волошин будет подчеркивать в качестве значимого детерминанта своей личности – рождение в «Духов день». Актуальный для поэта вопрос определения границ телесного-душевного-духовного пройдет лейтмотивом через всю автобиографическую прозу поэта (см., напр., «Историю моей души») и в виде мотивного комплекса станет доминантой его поэтического творчества.

В комнату ворвались лучи ясного лунного света. На огромном чистом небе стояла луна. Внизу, широко раскинувшись, лежал Рим. Длинная огненная лента показывала течение Тибра. <...> Густая зелень виноградников и садов спускалась вниз по склонам холма. Вечный город! Я впервые ощутил его веяние только теперь в этом старинном дворце, чувствуя под собой сонный трепет спящего города, утопающего в сиянии неподвижно застывшей луны. Дыхание 27 веков, смешанное с легким запахом винограду и переплетенное нитями лунных лучей, поднималось снизу⁸⁰.

Право на «свой Рим», на поэтическое кодирование города будет воплощено на второй день после «рождения поэта»⁸¹. В отличие от В. Ишеева, оставившего весьма прозаические заметки о посещении Форума и Колизея, Волошин реализовал свое право на абсолютность поэтического взгляда, разместив вместо привычной для него объемной прозаической записи, иногда сопровождавшейся его собственными и чужими текстами, два стихотворения – «На Форуме» и «Ночь в Колизее». В основе авторской интенции двух стихотворений лежит принцип временной медиации (по модели «оживления античности» на вилле Боргезе): через таинственную взаимосвязь «ветхих» и «новых теней», «черных пантер» и их «измельчавших копий», многочисленных кошек Колизея, все же живущих на руинах и в XX в., Волошин утверждает незыблемость и жизненную силу Рима:

Здесь – пьедесталы колонн,
Там возвышалась роста,
Где говорил Цицерон
Плавно, красиво и остро.
<...>
Сколько блестящих картин,
Крови, страданий и стона!..
...Смерклось... и Форум молчит...
Тени проходят другие...
В воздухе ясно звучит
«Ave Maria!»

(«На Форуме»)

Спит великан Колизей,
Смотрится месяц в окошки.
Тихо меж черных камней
Крадутся черные кошки.
Это потомки пантер,
Скушавших столько народу,
Всем христианам в пример,
Черни голодной в угоду.

(«Ночь в Колизее»)

⁸⁰ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 68.

⁸¹ Рождение поэта именно в Италии можно постулировать, несмотря на некоторые попытки презентации себя как поэта до путешествия. В биографических работах, в том числе в хронике жизни поэта, реконструированной В. Купченко, упоминается в качестве литературного дебюта участие Волошина в сборнике, посвященном памяти директора феоодийской гимназии, «Памяти В.И. Виноградова» (1895). Стоит упомянуть и многочисленные автографы «будущего Пушкина» в гимназических альбомах. Но именно в 1900 г., перед поездкой в Италию, поэт начинает активно искать пути литературного заработка, тогда же выходит ряд рецензий будущего поэта. См. подробнее: Купченко В. Указ. соч. С. 72-74.

В туркестанских «Листках из записной книжки» Рим прямо соотносится с «творческой лабораторией», обращающей «национальное» во «всемирное», «чужое» – в «свое»:

Италия!.. Рим!..

<...> Что у него было своего собственного, самобытного? Он все брал у других народов, у других цивилизаций. В идейном отношении он был тем же разбойничьим гнездом, что и в государственном.

Но у него была странная, таинственная способность придавать похищенным у других национальностей идеям великую жизненную силу. Это была лаборатория, из которой каждая идея, переработавшись в ней, выходила вооруженной всеми средствами для борьбы за всемирное владычество.

Рим брал идеи национальные, но отдавал их человечеству «всемирными идеями»⁸².

Слабая культурная и религиозная идентичность Древнего Рима, позволившая ему сохранить под своей «скорлупой» «остатки античного мира», способность покоряться чужеродным, всегда более сильным идеям, по мысли поэта, становится источником его выживаемости и актуальности. «Смерть» культурной парадигмы не выражается в ее исчезновении, культура утверждается в новых «руинах» и «других тенях», что еще раз подтверждает статус Рима как метафоры искусства, Рима, обращающего временную парадигматику в пространственную синтагматику⁸³:

Против своей воли с ужасом всасывал Рим, как сухая губка, хлынувшую к нему греческую и еврейскую культуру. Греция поразила Рим философией и искусством, а Иудея покорила его христианством. Когда внутренние силы проели насквозь ту скорлупу, которая казалась несокрушимой, тогда германские варвары кинулись на добычу, но сами были потоплены в потоках христианства, хлынувшего на них из пробитой бреши⁸⁴.

Современный Рим, «Рим художников»: «Рим красивых альбанских крестьянок, транстеверинок, развалин водопровода, ленивых фигур быков, остатков Форума и Колизея...» – приходит, по мысли Волошина, на смену трагических «теней XIX века»⁸⁵. Медиумическое «общение с тенями» станет эстетической целью поездки Волошина в пригород Рима

⁸² Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 340.

⁸³ Некоторые черты римской цивилизации, актуализированные Волошиным, любопытно соотносятся с его личными, индивидуальными чертами. Так, близкие молодого поэта, в частности мать, не раз сетовали на «разбросанность» увлечений, несамостоятельность, «несистемность» мышления, для преодоления которых и был предназначен брошенный в 1900 г. юридический факультет.

⁸⁴ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 342.

⁸⁵ Там же. С. 342-343.

Тиволи, где находилась знаменитая вилла Адриана, главным качеством которой П. Муратов считал ее особую интимность:

Вилла Адриана хороша еще тем, что она открывает перед нами что-то из частной жизни римлян. Тибуртинская вилла никогда не была античным Версалем. Это было личное, интимное заведение Адриана⁸⁶.

Путешествие в «мир Адриана и Антиноя», актуальных фигур создаваемого культурного тезауруса русского модерна, Волошин отразит и в личных «дневниках», и в публичном и «программном» «Журнале путешествия». В «Записных книжках» возможная устойчивость природного ландшафта («<...> если и тогда росли такие же могучие кипарисы») становится фактором столь же условной темпоральной медиации наблюдателя, проникающего через ретроспекцию в аутентичный мир античности:

Из XVII века в Римский мир. Она [вилла Адриана] вся тонет в кипарисах. Без конца тянутся развалины дворцов, академий и терм. Огромные, местами продырявленные круглые своды. Хорошо сохранились мозаичные полы. Есть обломки мозаики в красках поразительной красоты. Под развалинами подземные ходы. Если и тогда росли такие же могучие кипарисы, как красива была между ними стройная фигура Антиноя, задумчиво гулявшего между ними и об руку с Адрианом, отдохавшим в этом великолепном дворце от забот правления⁸⁷.

В «Дневнике путешествия» культурный ландшафт тибуртинской виллы («<...> полуразрушенные стены, уцелевшие своды, театр, термы...») становится гигантским полотном, а «тьень кипарисов» – своеобразной платоновской «пещерой», декорацией для кинематографической по своей природе проекции «других теней» – «нового Адриана с Антиноем», мифологизирующих и актуализирующих пространство. В отличие от «Записных книжек», в которых наблюдатель ретроспективно проникает во «времена Адриана и Антиноя», герой «Дневника путешествия» проявляет волевые качества теургического характера, творя через временную проспекцию «из небытия – бытие», населяя безжизненное пространство виллы объективированными «новыми тенями», утверждающими фактом своего существования особое поэтическое право созидания как видения:

Бесконечные аллеи кипарисов... Траурные деревья – символы смерти. Все разрушено. Солнце жжет уцелевшие мозаики пола великолепного дворца. Полуразрушенные стены, уцелевшие своды, библиотеки, музей, театр,

⁸⁶ Муратов П. Указ. соч. С. 285.

⁸⁷ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 132.

термы – все, что может создать тонкий эстетик, властитель мира. Теперь все это заросло зеленой травой и синевато-зелеными оливами. Другая эпоха – другие тени. Я видел двух людей, печально бродивших рука об руку в тени кипарисов. Один был пожилой человек среднего роста, с курчавыми волосами с проседью и коротко подстриженной бородой. Глаза его были быстры и повелительны. <...> Его спутником, на руку которого он опирался, был высокий юноша атлетического телосложения и поразительной красоты. <...> В красоте его не было греческой нервности и тонкости линий. На этом почти детском лице и могучем теле лежала какая-то сонная восточная греза, прекрасная и неопределенная. Прекрасные фигуры императорского Рима! Вы жили на головокружительной высоте всемирного господства и умели воспользоваться всей красотой своего положения. Прекрасный Антиной, утонувший в Ниле, статуей которого я любовался в Ватикане! Я видел эту задумчивую тень, идеальной красотой которой хотели обновить греческое искусство, под траурными кипарисами, выросшими на развалинах виллы Адриана⁸⁸.

Поэт, «оживляющий» античность через нового Антиноя, превращающий мертвое и отжившее в живое и актуальное, уподобляется древнему Пигмалиону. Мечтатель-поэт, «ожививший» ватиканскую статую, совершил ее пространственную и темпоральную проекцию: из мертвого музейного пространства – в аутентичную «среду обитания», из артефактной «античности» – в актуальную живую среду культуры модерна, из публичного мира Ватикана – в интимное пространство виллы Адриана.

Культурно-эстетический ореол Неаполя задается в знаменитой «формуле города» – «Увидеть Неаполь и умереть», сформированной двумя естественными ландшафтными аспектами города: крайним южным расположением, апеллирующим к традиционному аспектированию юга как «земного рая», и близостью к Везувию – пространственной метафоре судьбы, постоянно напоминающей о минутности, случайности жизни и неотвратимости смерти⁸⁹. Интенсификация жизни в

⁸⁸ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 81-82.

⁸⁹ Культурологический аспект Неаполя как «мирообраза», «мифопоэтического универсума» нашел отражение в работе О.Б. Лебедевой: «Невероятная геологическая активность неаполитанских окрестностей – Везувия, Сольфатары, Флегрейских полей – создала в Неаполитанском регионе поистине мифопоэтический универсум в полном диапазоне космогонических представлений древности: от абсолютного этического и пространственного низа Вселенной – мрачного, грохочущего и огненного Аида – до ее же абсолютного этического и пространственного верха – светлого, изобильного, сияющего блаженного Элизуима. Только в своем топографическом воплощении в конкретных пейзажных реалиях региона это инвертированный универсум: с точки зрения традиционной космогонии Неаполь – мир низнанку, потому что ад в нем оказался сверху, в огненном кратере Везувия, а райский сад внизу, у вечно солнечного, вечно зеленого и вечно плодоносящего подножия вулкана...» (Лебедева О.Б. Мифогенные персоналии Неаполитан-

«счастливым городе» с видом на Везувий не могла не привлекать поэтов, прежде всего особого рода теснотой и насыщенностью жизни, отличающейся как от культурной тесноты Флоренции, так и жизненной тесноты Рима.

Эти компоненты Неаполя как текста найдут наибольшее отражение в «Итальянском путешествии» Гете. С одной стороны, приобщение к городу значит для немецкого гения преодоление затяжной депрессии и творческого кризиса через слияние с «общей гармонией», ибо «<...> вся провинция (Неаполь и окрестности. – С.К.) уже целое столетие носит почетное название счастливой страны (Кампанья Феличе)»⁹⁰. С другой стороны, во время первого восхождения на Везувий, актуализировавшего страх смерти, Гете-человек «малодушно» заявил о невозможности описания города:

О местонахождении города и его прелестях, которые были так часто описаны и восхвалены, я не скажу ни слова. «Vedi Napoli e poi muori!» – говорят здесь. Взгляни на Неаполь и умри⁹¹.

Однако Гете-поэт, преодолевший естественный страх Гете-человека, через несколько страниц текста дает панорамное видение Неаполя:

Везувий оставался у нас все время слева; он сильно дымил, и я внутренне радовался, что я вижу наконец собственными глазами это замечательное явление. Небо все более расчищалось и, наконец, солнце жарко нагрело наше тесное, катящееся жилище. Мы приближались к Неаполю при совершенной чистой, светлой атмосфере и очутились действительно в иной стране. Здания с плоскими крышами указывают на другой климат; внутри они должны быть не особенно приветливы. Здесь все живет на улице и сидит на солнце, откуда оно светит. Неаполитанец считает себя обладателем рая и

ского региона: Вергилий в записках русских путешественников конца XVIII – середины XIX веков // Диалог культур: поэтика локального текста. Горно-Алтайск, 2009. С. 16). По мнению О.Б. Лебедевой, своеобразным «genius loci» Неаполитанского региона является Вергилий, похороненный на склоне хребта Позилиппо, создавший мифологию региона «<...> и принявший на себя отблеск мощной мифогенной стихии этого волшебного уголка Европы» (Там же. С. 15). Молодые русские путешественники века XX, в отличие от своих предшественников XVIII-XIX вв., не замечают гробницу Вергилия, упоминания о которой нет и во время прогулок по хребту Позилиппо: мимо нее, сквозь туннель, Волошин проезжает в город Поццуоли. Однако именно вергилианский мифопоэтический код, актуализирующий орфическую мифологию, находящийся в препозиции дантовского культурного кода, определяет в дальнейшем отношение Волошина к своему, родному коктейльному пространству, слитность, «спаянность» с землей, по отношению к которой русский поэт становится таким же «genius loci», как Вергилий – к Неаполю.

⁹⁰ Гете И.В. Указ. соч. С. 328, 326.

⁹¹ Там же. С. 181.

имеет о северных странах самое печальное представление <...>: «Всегда снег, деревянные дома, большое невежество, но денег довольно»⁹².

Поэтическая привилегия особого взгляда на Неаполь, заданная Гете, формирует особое видение города молодым поэтом: «Взгляни на Неаполь и постарайся никогда не умирать!»⁹³ – так поэтически будет перефразирована Волошиным знаменитая формула города. Особая пронизаемость жилища, вскрытие «внутренности жизни», карнавальная составляющая образа города – в этих компонентах Неаполя происходит полное совпадение интерпретации города Гете и Волошиным:

Мы лезли вверх очень долго, сопровождаемые двумя мальчуганами, которые, желая получить от нас незаслуженное сольди, старательно объясняли нам, что город, по которому мы бродим, есть Неаполь и что Италия прекрасная страна. Изредка из-за крыш домов и из-за зелени мелькала то голубая шапка Везувия с легким облачком наверху, то часть залива, то сияющие очертания Капри. Поднявшись до высоты Сан-Эльмо, мы долго сидели на старой крепостной стене, любуясь Неаполем и Везувием, меркнувшим в ясных лучах вечернего солнца.

Когда стемнело и над Неаполем полетели по темному небу горящие точки бумажных шаров и на Везувии стали заметны легкие вспышки пламени, мы стали спускаться снова по крутым переулкам к Кьяйе. Все двери на улицу были отворены, и сквозь них была видна внутренность итальянской жизни. Многие улицы прямо напоминали комнату, так как всюду перед дверями стоят столы, горят лампы; тут же работают, чешутся, умываются и т.д. Особенно поражает в Неаполе количество женщин и детей⁹⁴.

Статус поэта, обладающего особым пронизывающим зрением и, если вспомнить архаический сюжет, в отличие от иных способного «заглянуть под покрывало Изиды», прикоснуться к довременной тайне, сойти в царство Плутона и вернуться обратно, – вот то конкурентное преимущество, позволяющее поэту по сравнению с простым смертным «увидеть Неаполь и не умереть». Так же как увидел Неаполь и не умер Гете, в интерпретации которого царство Плутона начинается у подножия Везувия, к жерлу которого во второй раз, преодолев робость человека, поднимается Гете-поэт:

Уже дорога через крайние предместья и сады указывала на нечто, принадлежащее царству Плутона. Так как давно не было дождя, то и вечно зеленые от природы листья, и все крыши, плитусы и все, что только представляло малейшую поверхность, было одинаково покрыто густым пепельно-

⁹² Гете И.В. Указ. соч. С. 184.

⁹³ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 91.

⁹⁴ Там же. С. 96.

серым слоем пыли, так что только великолепное голубое небо и ярко сиявшее на нем солнце удостоверяли в том, что странствуешь еще между живыми⁹⁵.

Восхождение на Везувий как схождение в царство Плутона и реализация инварианта древней орфической мифологемы (странствие поэта в Аид за персонифицированной потерянной душой) – эти культурно-мифологические индексы сюжета восхождения к жерлу вулкана, заданные еще в тексте Гете, значимы и для молодого русского поэта. В «Дневнике путешествия» Волошин «сакрально» умолчит о впечатлениях «хождения в Аид и обратно», только в записях друзей будет отмечена «смелость Макса», «лезущего по лаве напрямик»⁹⁶. Однако в личном письме к матери из следующего итальянского города, Салерно, поэт вполне в духе Гете опишет свои впечатления:

Кратер шел вниз глубокой воронкой, края которого желтели от серы. Изредка оттуда вырывались громадные клубы дыма и слышался шум. Воздух был наполнен какими-то едкими, удушливыми газами. Вниз открывалась поразительная панорама на весь Неаполитанский залив: с одной стороны Сорренто и Капри, а с другой – вулканические очертания Мизенского мыса и Искии⁹⁷.

Многие русские путешественники XIX в., суеверно относясь к поэтической формуле Неаполя, отмечали невозможность его рассмотрения, ссылаясь на плохую погоду или задымление от Везувия. Например, Н.Н. Страхов указывает в качестве визуального препятствия «туманный воздух», из-за которого «чем шире развевывался перед глазами Неаполь, тем хуже он был виден»⁹⁸. Невозможность для обывателя про-

⁹⁵ Гете И.В. Указ. соч. С. 184.

⁹⁶ Цит. по: Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 97.

⁹⁷ Волошин М.А. Письма Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 225.

⁹⁸ Страхов Н.Н. Указ. соч. С. 58. На туман сетует и путешественник XX в. – В.В. Розанов: «Я посмотрел вниз. Неаполя не видно было: подвинувшееся облачко внизу закрыло его. Но Неаполитанский залив и его острова брезжили в тумане. Я перевел глаза вверх, все озирая, – и опять ощутил это страшное, более психологическое, чем физическое колебание» (Розанов В.В. Итальянские впечатления (публикация отдельных очерков – 1901) // Розанов В.В. Собр. соч. М., 1994. С. 83).

Другой способ преодоления негативного компонента «формулы Неаполя» – дискредитация города как «земного рая» – весьма характерна для записок путешествующих обывателей. Для таких русских путешественников симптоматична запись подобного рода: «Улицы здесь грязны, вонючи, на них выливают помои и бросают сор, к тому же существует у жителей обычай совершать на улице все свои нужды, большие и малые. Народ и мальчишки ходят босиком, нищие обступают прохожих, особенно форестьеров, или иностранцев, к ним присоединяются странствующие музыканты. Здесь оживление на улицах весьма большое, но другого характера, чем в столицах Европы: шум, крики, беготня, драка, ссоры и брань. Мостовая вымощена плитами лавы, возят скоро, но все направлено к самому высокому надувательству» (Платов А. Указ. соч. С. 24).

никнуть живым в иное царство (и в Рай города, и в Аид вулкана) противопоставлена возможности изменения своей природы поэтом и героем в этом особым способом маркированном пространстве. Гете заключает после восхождения на Везувий:

Неаполь – это рай, каждый живет здесь в каком-то опьяняющем самозабвении. То же самое и со мною: я едва узнаю себя, я кажусь себе совершенно другим человеком. Вчера я думал: или я прежде был сумасшедший, или сделался им теперь⁹⁹.

Маску обывателей, «смертных», носителей бытового, человеческого зрения наденут шутливо подыгрывающие поэту спутники М. Волошина, в один голос утверждающие невозможность рассмотрения Неаполя с ракурса, описанного Волошиным. Сразу оба приятеля Волошина «разоблачают», дезобъективируют панораму Неаполя:

Прежде всего, должен обратить внимание Макса на его «сияющие очертания Капри и на пламя Везувия». Очертания Капри были далеко не сияющие, а, наоборот, туманные, а «пламя Везувия» видел один только Макс, хотя он, как известно, особой дальновзоркостью не отличается. Впрочем, подобные казусы происходили с Максом не раз¹⁰⁰. Так, взлезши на Везувий, Макс увидел Неаполь и даже гулявших там по набережной красивых женщин, между тем как для остальных смертных, взлезших вкупе с ним, солнце сверкало с такой ослепительной яркостью, что не только прекрасных женщин, но и никаких признаков Неаполя отнюдь рассмотреть никто не мог¹⁰¹.

Особенность строения тела города Неаполя – распахнутость внутреннего пространства – дает поэту необыкновенную возможность проникновения в тайну «внутренности жизни», поэтизации быта, так как именно в южной Италии, и это отмечали во многих путеводителях, существует необыкновенная связь быта, повседневной жизни с искусством. С концепцией города-«поэтического Рая» связаны такие атрибуты (выделяемые и Гете, и Волошиным), как «отсутствие необходимости в заботе о хлебе насущном», счастливая «бездомность» (превращение всего города в большой дом – с открытыми комнатами-домами), беспечность и телесная нагота:

⁹⁹ Гете И.В. Указ. соч. С. 199.

¹⁰⁰ Вероятнее всего, В. Ишеев имеет в виду запись Волошина о «современных Адриане и Антиное», блуждающих в тени кипарисов виллы Адриана, видимых только поэту и абсолютно невидимых для его спутников.

¹⁰¹ Цит. по: Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 1. С. 96-97. Вторит своему спутнику и Л. Кандауров: «С вершины Везувия Неаполь нельзя было рассмотреть, так как за ним было солнце» (Там же. С. 98).

Неаполь красив поразительно. Но самое интересное здесь уличная жизнь, которая изобилует многими своеобразными особенностями. Отсутствие костюма, например, совсем не считается здесь чем-то предосудительным, и улицы, набережные особенно кишат голыми ребятишками¹⁰².

Для Волошина образца 1900 г. поиск наиболее адекватной, соответствующей поэту среды существования – «первозданного мира» – был закончен в Неаполе. Тоска по «потерянному раю» определит многие тезисы ташкентских писем 1901 г. к матери. В ответ на ее сообщение о решении окончательно осесть в Коктебеле молодой поэт, негативно относясь к этой новости, начинает весьма настойчиво атаковать мать письмами, тематической доминантой которых становится прекрасная возможность купить «домик в раю»: «Не понимаю, почему Вам так хочется домик в Коктебеле, когда на свете есть много значительно лучших мест»¹⁰³. В качестве объективных, с точки зрения Волошина, альтернатив Коктебелю предлагались предместья грузинского Батуми и итальянского Неаполя. «В Коктебеле, – пишет молодой поэт, – у меня никогда не являлось желание иметь “свой домик”, но тут (в Батуми. – С.К.) оно явилось невольно»¹⁰⁴.

Батум своей природой и растительностью произвел на меня совершенно ослепительное впечатление. Вы представьте себе только эту тропическую растительность в соединении со снежными горами и морем, которые дают постоянную прохладу; полное отсутствие лихорадок и полное отсутствие пыли, которое делает его в климатическом отношении местом совершенно исключительным. И притом это место пока еще дикое, не опоганенное людьми и притом только в 10 верстах от большого портового города почти на границе

¹⁰² *Волошин М.А.* Письма Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 224. Значение наготы для определения докультурного, природного, райского существования человека – одна из важных проблем будущих теоретических построений Волошина. Во вторую книгу теоретических работ – «Лики творчества» (1914) будет помещена статья «О наготы» (1914), в которой поэт будет интерпретировать отказ от одежды как форму отказа «от всей истории культуры». «Несовместимость чувственности и наготы», декларируемая поэтом, определяет в качестве потерянного идеала природный, докультурный райский мир, воплощение которого он увидел на берегу Неаполитанского залива. В плане третьей книги «Ликов творчества» значилась работа «Лицо, маска и нагота», в которой индивидуализм наготы (тела дикаря, приравненного «лицу») противопоставлен «общественности» стыда: «Стыд – явление не индивидуального, но общественного характера. Стыд – это обычное внутреннее мерило принятого и непринятого. Стыд – это наша органическая связь с обществом, посредством стыда выражает свои запрещения гений рода, гений общественности, подсознательно пребывающий внутри нас и неустанно ведущий борьбу с устремлениями нашего индивидуального сознания» (*Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 270-271).

¹⁰³ *Волошин М.А.* Письма Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 250.

¹⁰⁴ Там же. С. 237.

Малой Азии. <...> Нет, Вы, пожалуйста, бросьте совсем мысли о Коктебеле и купите земли там¹⁰⁵.

Семантическим дублетом Батуми окажется Неаполь. Если в Батуми поэтом актуализируются только некоторые черты Эдема – отсутствие болезней («лихорадок»), физический комфорт, выраженный в благодатной прохладе, отсутствии пыли, дикости, первозданности мест, то в образе Неаполя, представленном в дальнейших письмах, поэт задает фактически всю смысловую парадигму и систему детерминант «рая на земле»:

А какая красота! Когда я попал туда, мне сначала показалось, что я вижу что-то знакомое, похожее на Ялту, но после понял, что Ялта сравнительно с этим просто лубочная копия с мастерского произведения гения. Там все голубое: и море, и скалы, и небо. Глядя на Черное море, нельзя составить себе никакого представления о всей синей прозрачности Средиземного. Оно так же похоже на него, как Патриаршие пруды на Коктебельский залив.

У нас был бы там маленький домик, окруженный тенистой рощей лимонов. Кругом вился виноград, росли кактусы и агавы. В горах тысячи прогулок одна другой живописнее: и верхом, и пешком, и на лодке. Страшная дешевизна жизни. Симпатичные веселые итальянские крестьяне. Рядом в нескольких часах езды Неаполь. Дорога из Москвы всего 40 рублей¹⁰⁶.

Только гораздо позднее, после «многих лет странствий», к Волошину придет понимание как «единственности и исключительности» интегративного Коктебеля, так и пагубности для художника «жизни в раю». В статье «Золотой век» (1908), посвященной знаменитому восточнокрымскому («киммерийскому») пейзажисту К. Богаевскому, воссоздающему «лик земли», Волошин противопоставит избыточности «земного рая» – «особую строгую бедность земли», характерную для «римской Кампаньи, долин Арголиды и сожженных побережий восточного Крыма»¹⁰⁷.

Земли, сходные с Неаполем, становятся необходимым для поэта «воспоминанием» о «золотом веке» (в платоновском духе); настоящая жизнь художника связывается с теми «областями на земле, которые “внушают сиротливую, безнадежную любовь к себе”»:

Это те страны, где земля вочеловечилась, потому что человек много раз припадал с безумной нежностью к лону ее. Огненные свитки человеческой истории развертывались по этой земле, она обожжена прикосновением человеческой мысли, и потому она прекрасна и пустынна. <...> Пустыня, про которую я говорю, в грозном ритме, через тысячелетия наступает на плодо-

¹⁰⁵ Волошин М.А. Письма Е.О. Кириенко-Волошиной. С. 233.

¹⁰⁶ Там же. С. 250-251.

¹⁰⁷ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 90-91.

родные долины человека, покрывая их саваном пыли и праха. Это пустыня, разделяющая шесть Трой, открытых Шлиманом, шесть городов, из которых каждый вырос на могильниках предыдущего и ничего не знал о других. Шесть раз на одном месте расцветал богатый город, шесть раз развалины его покрывались землею и могильными травами. В этих местах лицо земли становится величаво и скорбно, как лицо старого человека.

Оцепеневшая, как долина Суда, лежит пустыня перед оком Господа, и человеческая мысль, живущая между землею и небом, ширится и растет между этих вечных зеркал. Таково лицо римской Кампаньи, породившей Лоррена, такова «Киммериян печальная область», в которой возникло искусство Богаевского¹⁰⁸.

Творчество демиурга-художника, преодолевающего свое «великое сиротство», неизбывную тоску по «золотому веку», связано, по мысли Волошина, не с «повторением, воссозданием красоты природы», а преобразованием ее: окончанием «незаконченного», «наполнением пустоты, оставшейся в природе»:

Должна быть особая строгая бедность земли, чтобы пробудилось творчество и искусство получило мощную полноту и подобающий пафос.

Великие рассветы искусства были созданы в бронзовой наготе скудных долин Греции, в скромной простоте долин Тосканы и в унылом однообразии римской Кампаньи¹⁰⁹.

Стереотипным представлениям о «юге» своей юности («общим местам юга»), актуализировавшим идею райской первозданности, «докультурности», зрелый Волошин, выстраивающий свою поэтическую биографию, противопоставит «другой» – «исторически-насыщенный» пустынный юг, эстетически связанный с детскими воспоминаниями поэта¹¹⁰:

¹⁰⁸ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 89-90.

¹⁰⁹ Там же. С. 90.

¹¹⁰ В многочисленных автобиографиях и мемуарных заметках Волошин в качестве самого раннего впечатления от Крыма вспоминал разрушенный после Крымской войны Севастополь, воплощавший культурно пренатальную «тоску по югу, какое-то воспоминание о пустырях, сухих травах, плитах, камнях» (Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 353). Разрушенный в недавней войне город пробудил в будущем поэте целый ряд «миражей-воспоминаний», отсылающих к «памяти культуры»: «<...> Севастополь. Последний в развалинах после осады, с Пиранезиевскими деревьями из разбитых домов, с опрокинутыми тамбурами дорических колонн Петропавловского собора» (Там же. С. 248). Художественный эффект, произведенный на ребенка «современными руинами», встраивающими современный по сравнению с другими крымскими городами «русский Севастополь» в историческую логику крымской земли, связан с хронотопическим определением «своего пространства». Важной пространственной метафорической детерминантой Крыма станет «исторически-насыщенная» «пустыня», поглотившая и превратившая в священный прах – «могильник человечества» – народы и цивилизации, жившие на этой земле.

Мы забыли, что у земли есть лицо. Мы забыли, что лишь на юге жива наша мечта о Золотом Веке. Искусство – это мираж, это галлюцинация земли, которая в нас видит свои сны. А миражи бродят только по лицу пустынь в мрачных экстазах полудней.

Что-то здесь осиротело,

Чей-то факел отсыял,

Чье-то счастье отлетело,

Кто-то пел и замолчал.

Это говорил Вл. Соловьев про берега Трояды, и то же самое можно сказать про каждую древнюю землю: и про римскую Кампанию, и про долины Аргониды, и про сожженные побережья восточного Крыма.

В душе художников, возвращенных этими скудными странами, бродят прекраснейшие миражи человечества.

Именно здесь – в пустыне, осеменной гением отошедших поколений, человек особенно сознает свою «преходимость и конечность», здесь может он «возлюбить жизнь и землю неудержимо», здесь постигает он свое «великое сиротство»¹¹¹.

«Исторически насыщенная пустыня» как синтез культур и эпох воплотилась для поэта в «единственном месте на земле» – Коктебеле, ставшем для «будущего Пушкина» аналогом пушкинских имений – Михайловского и Болдино¹¹². Путешествия позволили поэту не только совершить «творческое перерождение»¹¹³, но и культурно атрибутировать «единственное место на Земле», вскрыть природу коктебельской пустыни¹¹⁴ как «истинной родины духа»¹¹⁵, где итальянский Неаполь

Античные элементы современного города, вскрытые и эстетизированные в руинах, обнажают истинную природу земли (еще одним повторяющимся воспоминанием Волошина станут «черепа» античного Херсонеса) и ее художественный потенциал.

¹¹¹ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 90-91.

¹¹² Благодатному уединению в Коктебеле в творческой биографии поэта противопоставлена травматичность столичного «общества» (события на ивановской «башне», скандал в «Аполлоне», дуэль с Гумилевым, «репинское» дело и пр.). В июле 1903 г. поэт оставляет в своем дневнике почти пушкинскую запись: «На всю зиму запереться в Коктебеле и работать» (Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 162). А в автобиографических заметках в пушкинском же контексте описывал свое «имение»: «Коктебель был определенным пейзажем, куда я уходил переваривать все, унося из другой жизни» (Там же. С. 200).

¹¹³ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 288. Подводящий в «заметках 1932 года» итоги своей жизни поэт будет повторять, что «наибольшее влияние, как творческое перерождение, оказали путешествия» (Там же).

¹¹⁴ «Пустынность» Коктебеля, не раз подчеркнутая Волошиным, дополнительно констатируется за счет семантического сближения с «пустыню» – пустынным, уединенным местом, куда уходили из мира отшельники. Очевидно, что в качестве специфического «богемного монастыря», организованного в месте уединения поэта, можно рассматривать быт постояльцев гостеприимного волошинского дома 1910-х гг.

¹¹⁵ Там же. С. 258. См. подробнее: «<...> я постепенно осознал его <Коктебель> как истинную родину моего духа. Понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземноморья, чтобы понять его красоту и единственность».

наряду с азиатской пустыней станет одним из полюсов интерпретации «своего пространства»:

Коктебель очень многими сторонами напоминает пейзаж Греции. Он очень пустынен и в то же время очень разнообразен. Нигде ни в одной стране я не видел такого разнообразия типов природы. Такого соединения морского и горного пейзажа, со всем разнообразием широких предгорий и степных далей. Положение его на границе морских заливов, степи и гор делает его редким и единственным в смысле местности. Ему аналогично может быть расположение Неаполитанского залива.

Карадаг находится в таком же положении к Керченскому полуострову, с его увалами и сопками, как Везувий к Флегрейским полям¹¹⁶.

Евразийский компонент интерпретации «своего пространства», включающего в себя духовный опыт Востока и культурный опыт Запада, Волошин будет настойчиво транслировать в текстах различной природы: от теоретических статей в модернистских журналах, личных писем до популярных путеводителей. В предназначенном массовому читателю «Путеводителе по Крыму» Волошин задает систему эстетических координат «своего» пространства, помещая его в «поле напряжения» двух «полюсов» – «Дикого Поля» – «Маре Интернум»¹¹⁷ и противопоставляя находящемуся в сходной культурной ситуации Кавказу как «этнографическому музею»:

Дикое поле и «Маре Интернум» определяли историю Крыма.

Для Дикого Поля он был глухой заводью.

Во время человеческих половодий оно выступало из берегов и затопляло его. Соседний Кавказ был гребнем, о который чесались все народы, оставляя на его зубах клоки руна и шерсти всех мастей – образцы Расы. Это делает Кавказ этнографическим музеем.

Крым – не музей. Сюда от избытка переливались отдельные струи человеческих потоков, замирали в тихой и безвыходной заводии, осаждали свой ил на мелкое дно, ложились друг на друга слоями, а потом органически смешивались. Киммерийцы, тавры, скифы, сарматы, печенег, хазары, половцы, татары, славяне... – вот аллювий Дикого Поля.

Греки, армяне, римляне, венецианцы, генуэзцы – вот торговые и культурные дрожжи Понта Эвкисского¹¹⁸.

¹¹⁶ Волошин М.А. Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 347. Сопоставление коктельского Карадага и неаполитанского Везувия возможно на основании их вулканической природы: потухшей («опустыненной») у Карадага и действующей – у Везувия. В соответствии с эстетическими построениями Волошина коктельский «Везувий» обладает для художника большим потенциалом (за счет более древней и скрытой природы), чем его итальянский собрат.

¹¹⁷ Средиземное море (лат.).

¹¹⁸ Волошин М.А. Культура, искусство, памятники Крыма // Крым: путеводитель / Под. ред. И.М. Саркизова-Серазини. М.; Л., 1925. С. 127.

Для автора путеводителя культурно детерминированная крымская земля с хроноптически вписанным в ландшафт поэтом¹¹⁹ становится единственно возможной «средой обитания». Современность же его выражается как в способе описания Крыма через «электрическую метафористику» XX в. – идею «переменного тока», так и – намного шире – во взаимосвязанности собственной судьбы с судьбой «кочевого» славянского народа:

Сложный конгломерат расовых сплавов и гибридных форм – своего рода человеческая «Аскания Нова», все время находящаяся под напряженным действием очень сильных и выдержанных культурных токов.

Отсюда двойственность истории Крыма: глухая, провинциальная, безымянная, огромная, как все, что идет от Азии, – его роль степного полуострова, и яркая, постоянно попадающая в самый фокус исторических лучей – роль самого крайнего сторожевого поста, выдвинутого старой среднеземной Европой на восток¹²⁰.

Эти и многие другие размышления о себе и «своем пространстве» определены духовным опытом поэта. Важным осознанным источником этого опыта оказались, по свидетельству самого поэта, «годы странствий». Итальянское путешествие 1900 г. станет для молодого Волошина важной отправной точкой «другого путешествия» – путешествия в «глубины своего духа», источником духовных детерминант и культурных полюсов, позволивших осмыслить свое, родное пространство, населить его идеями, сделать пригодным для существования.

¹¹⁹ В генеалогических разысканиях Волошин будет часто актуализировать и свои «запорожско-казачьи корни» (составляющая «Дикого Поля», «подпирающего» Крым), и легенду о некоем Волошине, водившем Пушкина к цыганам (идея поэтической взаимосвязи, принадлежности к «роду поэтов»). См., например: «Родился я в Киеве и корнями рода связан с Украиной. Мое родовое имя Кириенко-Волошин, и идет оно из Запорожья. Я знаю из Костомарова, что в XVII веке был на Украине слепой бандурист Матвей Волошин, с которого с живого была содрана кожа поляками за политические песни, а из воспоминаний Францевой, что фамилия того кишиневского молодого человека, который водил Пушкина в табор, была Кириенко-Волошин. Я бы ничего не имел против того, чтобы они были моими предками» (*Волошин М.А.* Указ. соч. Т. 7, кн. 2. С. 257). «Ни капельки романской крови» – поэт компенсирует духовным родством с Парижем и французской культурой и, конечно, «эллинистической» средой обитания – Крымом, «нетуристическим отношением», в отличие от большинства русских поэтов, к его «трагической земле». Особо, как знак слитности/идентичности с пространством, Волошин отмечал свой «профиль», видимый с крыльца кокетельского дома.

¹²⁰ Там же.

Уго Перси
Университет Бергамо (Италия)

КАРТИНЫ, НАПИСАННЫЕ СЛОВОМ: ПИСАТЕЛЬ И ХУДОЖНИК КАРЛО ЛЕВИ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

«Поразительно, как образ имеет все характеристики языка. <...> Образ – это действительно вторичный язык, специальный язык, функция которого – выражение межэтнических и межкультурных отношений, которые, однако, являются не столько эффективными, сколько придуманными или воображаемыми между говорящим (а также “смотрящим”) и “наблюдающим” обществом. Поскольку образ – это образ Другого, он – факт культуры <...>. Его следует рассматривать в качестве предмета антропологической практики; он имеет свое место в символической вселенной, неотделимой от любой социальной и культурной организации»¹. Эта мысль знаменитого французского компаративиста и имаголога Д.-А. Пажо как нельзя лучше подводит к рассмотрению книги воспоминаний о путешествии в СССР итальянского художника и писателя Карло Леви. В данном случае он будет интересовать нас не столько как интеллектуал и писатель, сколько как живописец, обладающий особой зрительной восприимчивостью. Что касается книги Леви «У будущего старинное сердце», то применительно к ней высказывание Пажо о языке следует перефразировать: не «образ – это действительно вторичный язык», а «язык – это действительно вторичный образ». В самом деле, несмотря на превосходный язык и стиль письма Леви, образы России, Армении, Грузии, Азербайджана и вообще образы быта Советского Союза, лишённые визуального выражения, создаются словесными средствами, которые как будто обладают собственными визуальными особенностями и приоритетами. Восприятие художника всегда сопровождает писательскую деятельность Леви и часто требует крупного плана.

Воспоминания Леви о путешествии по Советскому Союзу не могли опираться на богатую традицию. Хотя итальянские путешественники часто ездили в дореволюционную Россию, они редко оставляли воспоминания о своих поездках. Итальянский историк Джулия Лами замечает

¹ *Pageaux Daniel-Henri. De l'image à l'imaginaire // Colloquium Helveticum. 1988. № 7. P. 10.*

по этому поводу: «Именно в новой исторической обстановке, созданной объединением Италии², постепенно является ряд как оригинальных, так и переводных произведений, посвященных России и славянскому миру вообще. Однако следует задуматься над тем, что с горечью утверждали многие современники: итальянцы вообще мало или даже вообще ничего примечательного не писали о России, и их часто обвиняли в зависимости от иностранных источников, вызванной то ли апатией, то ли нехваткой собственных мнений»³.

По очевидным причинам люди еще реже стали ездить в Советский Союз и писать о нем. Трудности революционной и послереволюционной России удерживали европейских путешественников от посещения новой Страны Советов⁴. Жесткий режим Сталина превратил СССР в закрытую для иностранцев страну. После смерти диктатора, как известно, правящая верхушка СССР пошла на сближение с Западом, и иностранные посетители опять стали стекаться к границам ранее закрытой страны. Среди них было много итальянцев, и можно утверждать, что эта волна резко отличалась от дореволюционной, которая оставила «<...> небрежные произведения, чаще всего *divertissements* путешественников, желающих распространить повествование о своих впечатлениях за пределы личных знакомств»⁵.

Итальянцы, путешествовавшие по Советскому Союзу, были, как правило, интеллектуалами, тяготевшими к итальянской компартии. Все воспоминания, репортажи, статьи, дневники, написанные ими, обладали высокой художественной или публицистической ценностью независимо от явной или скрытой левой ангажированности или вообще от политической ориентации автора. Необходимо, однако, подчеркнуть, что Советский Союз привлекал представителей итальянской интеллектуальной среды не только своим политическим и социальным строем. Тому есть и другая причина, социокультурная. Начало 1950-х гг. еще не могло счи-

² Италия стала единой страной только в 1861 г.

³ Лами Дж. *Viaggiatori italiani in Russia fra '800 e '900. Opinioni, ambienti, immagini, alla scoperta d'un mondo 'diverso' // Geografie private: i resoconti di viaggio come lettura del territorio.* Edizioni Unicopli. Milano, 1985. P. 289.

⁴ Несмотря на эти трудности, были многочисленные и порой прославленные исключения. В 1923 г., например, гамбургская графиня Кармен Херц-Финкенштейн путешествовала из Москвы в Петербург и оставила хотя и не претендующие на славу репортажа Джона Рида, однако весьма интересные воспоминания: ее книга «Tagebuch einer Reise nach Moskau und Petersburg. Mai-August 1923» минимальным тиражом была тогда же опубликована в Германии, а много лет спустя – переиздана в итальянском переводе: *Hertz-Finckenstein Carmen. A Mosca e Pietroburgo. Diario di viaggio 1923.* Torino, 1988 (перевод У. Перси).

⁵ Лами Дж. *Op. cit.* P. 290.

таться эпохой массового туризма, но тем не менее эпоха «Grand Tour» аристократических путешественников или буржуазных исследователей уже давно миновала. Земля еще не стала «всемирной деревней», но слетать, например, из Рима в Лондон для многих уже не было событием.

Поездка же в Советский Союз имела совсем иное, особое значение. Россия, которая долгие века считалась страной варваров, страной, отмеченной на картах эпохи Ренессанса надписью «*Nic sunt leones*» [Здесь обитают львы], в XIX и в начале XX в. превратилась для итальянцев в страну вопиющих социальных противоречий, хотя в их восприятии блистательная имперская Россия и заслоняла страну нищих крестьян. Россия стала известной, а в начале XX в. превратилась в страну «à la mode». После Октябрьской революции образ страны снова претерпел трансформацию в восприятии европейцев: Россию уже не воспринимали как варварскую страну, хотя чрезмерность революционных преобразований в определенной мере возродила этот образ. Однако изначальный смысл слова «варвар» («непонятно говорящий, иностранный, странный») остался, но только в том смысловом оттенке, который связан с таинственностью. Сделавшись в глазах путешественников многоликой, таинственной и, в силу «новизны» своего общественного устройства, девственной страной, Советская Россия в какой-то мере обрела статус еще не исследованной территории, «затерянного мира». Поэтому те, кто ездил в СССР, могли снова почувствовать себя настоящими путешественниками, оставляя другим роль просто туристов. Советский Союз дал возможность путешественникам снова ощутить наслаждение диалектикой знакомой «своей» и таинственной «чужой» культур – а ведь именно это способно побудить художника к созданию подлинных и бессмертных произведений искусства. В самом деле, как пишет Эрик Дж. Лид, «<...> эпоха глобального туризма каким-то образом исключает те формы бессмертия и те источники смысла, которые со времен Гильгамеша находят в путешествиях целые поколения, надеющиеся путем преодоления пространства избежать смерти и сохранить память о своих странствиях воздействием им письменных литературных монументов»⁶.

Благодаря интеллектуальному, нравственному и художественному уровню их авторов эти произведения живо и убедительно (что не означает – полно и во всем верно) показывают повседневную жизнь России, позволяют читательскому взгляду проникнуть за преграды истории, политики, личных убеждений, позволяют почувствовать сложную суть

⁶ *Leed Eric J. The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism* (1991). Цитируется по итальянскому изданию: *Leed Eric J.. La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale. Bologna: Il Mulino, 1992. P. 348.*

России и ее идеалов. Примеров тому много: от репортажей знаменитых журналистов, таких как Энцо Бьяджи и Альберто Каваллари, до произведений писателей, таких как Альберто Моравиа и Анна Мария Ортезе. Среди этих и многих других интеллектуалов одним из первых, кто ездил в СССР, был Карло Леви.

Врач, художник, писатель и политический деятель, Карло Леви родился в 1902 г. в Турине в зажиточной и просвещенной буржуазной семье, умер в 1975 г. в Риме. Вовлеченность в антифашистскую деятельность была причиной его ареста в 1934 г. В следующем году он был сослан в Луканию – в то время забытый и полудикий горный край в южной Италии. Несмотря на все трудности, которые Леви испытал в ссылке, год, проведенный им на юге, оказался самым важным в его жизненном и творческом опыте. Самый драгоценный плод его пребывания в Лукании – это книга-репортаж «Христос остановился в Эболи» (1945). Этот документальный роман был переведен на многие языки, включая русский. О популярности и романа и его автора в СССР свидетельствуют, между прочим, встречи Леви с самыми крупными советскими писателями того времени, описанные в его книге «У будущего старинное сердце», посвященной путешествию по Советскому Союзу. Среди писателей, с которыми встречался Леви, стоит упомянуть К. Симонова, К. Паустовского, В. Некрасова, И. Эренбурга. И когда я говорю о способности Леви сообщать своей прозе элементы живописи – искусства, в котором он являлся столь же выдающимся мастером, я имею в виду именно эти записки, опубликованные в издательстве Джулио Эйнауди, самом престижном и передовом издательстве того времени. Действительно, искусствоведы считают Леви, ученика знаменитого Феличе Казорати, одной из наиболее ярких личностей в истории итальянской живописи XX в.

Карло Леви совершил путешествие в СССР вскоре после смерти Сталина, в 1955 г.⁷, и в следующем же году выпустил книгу о своей поездке. Путевые записки «У будущего старинное сердце» переносят нас в какой-то сказочный мир, в котором все одновременно современно и старинно, прекрасно и поэтично. Несомненно, это положительное душевное расположение к реалиям Советского Союза в некоторой степени обусловлено политическими взглядами Леви, тяготевшего к итальянской компартии. Однако искать в его записках только просоветскую

⁷ Воспоминания о путешествии были опубликованы с указанным названием в 1956 г. туринским издательством Эйнауди. Книга содержит 306 страниц и разделена на следующие главы: «Москва», «Ленинград», «Еще Москва», «Ереван», «Армения – Грузия – возврат в Москву», «Киев», «Конец путешествия».

пропаганду значило бы попросту терять время. Его восхищение «отсталостью» советской жизни, которую он считает естественной и правильной, абсолютно бесстрастно, даже сентиментально, если не сказать наивно. Вместе с тем поэтический взгляд на страну не мешает ему видеть ее очень трезво и постигать сущность Советского Союза с высоты представлений об историческом и духовном развитии России: эта точка зрения выражена в следующем суждении, оправдывающем название книги:

И еще раз овладеет мною внезапное давнее ощущение уже знакомого, где-то уже прожитого, памятью затонувшего мира и забытого порядка: мира детства, долгих зим и снега выше человеческого роста <...> когда вся жизнь была в будущем, когда она была вся устремлена в неясное завтра, переполненное незабываемыми чудесами <...> Везде я встречал это ощущение, в бесчисленных предметах, на которые смотрели мои глаза, в домах, в утвари, в украшениях, в одежде, на дорогах, в картинах. <...> Точно так, как жители Новой Англии сохранили пуританские нравы первоначальной своей родины, или как канадцы сохранили французский язык XVIII в., советские люди остались хранителями чувств и нравов Европы, той единой Европы, которая вся верила в немногие идеальные истины и была уверена в собственном существовании⁸.

Леви усматривает эти нравы Советской России прежде всего в деталях жизни ее граждан, в самих физических чертах людей, которые он рассматривает как знаковые. Его взгляд одновременно аналитичен и синтетичен: аналитичен, поскольку автор уделяет особое внимание деталям; синтетичен, поскольку прямая качественная связь, установленная им между этими деталями и самой системой СССР, позволяет увидеть страну в целом как семиотически насыщенную территорию.

Именно в описании деталей проявляется опыт Леви-живописца, именно в них мы узнаем его мазок, как, например, в описании храма Василия Блаженного на Красной площади и в передаче произведенного им впечатления. Техника, которой часто пользуется Леви, предполагает комплексное совмещение описательных элементов с яркими метафорическими сравнениями. При этом детальное описание, похожее на «перечень», выполняет аналитическую функцию, а сравнение – синтетическую: именно этот прием очевиден в описании всемирно известного храма:

<...> сколько раз я его вижу, каждый день в конце волнообразной, как спина огромного животного, площади, разнообразный в зависимости от времени суток – утра, вечера или ночи, от погоды, от облика неба, он, со своими лукообразными куполами, окрашенными самыми яркими цветами: красным, зеленым, синим, белым, желтым, подобен букету цветов или странных ово-

⁸ *Levi C. Il futuro ha un cuore antico. Torino, 1956. P. 89-91.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках.

щей, по-народному простой и драгоценный, сложный и все-таки гармоничный, как природный объект, как изысканное растение (54).

Это изображение невольно напоминает мне картину А. Лентулова «Василий Блаженный»: тот же горб какого-то огромного животного в верхней части картины, как будто на фоне храма; нагромождение неисчислимых деталей, как будто разбросанных по холсту, а на самом деле – гармонично сложившихся в формы, напоминающие неопределенные, но в то же время узнаваемые фрукты и растения. Это нагромождение принимает форму храма Василя Блаженного в результате наблюдения, рассматривания деталей и интерпретации сравнений. Кстати, необходимо подчеркнуть следующее: то, что мы называем «нагромождением» в случае с живописным полотном, в словесной картине прямо соответствует тому, что выше мы назвали комплексом элементов, их своеобразным «перечнем». Разница состоит только в средствах изображения: изобразительная синтетичность, которую позволяет живописцу его искусство, невозможна для писателя, вынужденного ставить слова в строчке по очереди: «<...> красный, зеленый, синий, белый, желтый <...>».

Подобный пример можно встретить и в описании колхозного рынка недалеко от Московского зоопарка. Объяснительные описания здесь тоже доведены до минимума, а комментарии еще меньше. Техника «перечня» и «нагромождения» выступает здесь эффектно и впечатляюще. На открытом месте, очень ухоженном и чистом, выставлены фрукты и овощи, несезонные лакомства из далеких краев:

<...> яблоки из Алма-Аты <...> первые мандарины с Кавказа, маленькие, душистые и сверкающие на солнце, белые грибы, которые выглядят настоящей редкостью <...> кучи красных ягод для варенья, микроскопические яблоки, названные «райскими», а еще дыни, тыквы, помидоры бог знает откуда, перцы, разные корни, редис, лук, чеснок и т.д. В будках кругом – магазины: обувные, готовой одежды, хозяйственные. <...> В других будках <...> молоко, сыр, самые разные сорта кефира <...> (64).

Чтобы избежать предметной статичности в описании выставленных продуктов, Леви включает в него короткую информацию о человеческой деятельности. Статичность вещей, возникающая за счет употребления номинативных слов, не противопоставляется мобильности глаголов, она с ней естественно сочетается, оживляет ее, придает ей рельеф. Техника «перечня» при этом не меняется:

Здесь люди смотрят, щупают, договариваются и спорят о цене, обсуждают, обмениваются остротами и пословицами с закутанными продавщицами, у которых всегда есть готовый ответ на все, так же как и на наших рынках (64).

Техника сравнения у Леви не ограничивается сравнениями внутри данного образа; она может устанавливать связи с внешним – в том смысле, что его образы часто соотносятся с итальянскими реалиями, как правило, сохраненными в памяти автора и относящимися к его детству. Вся книга пропитана чувством доброго старого времени, любовью и уважением к прошлому, которое автор неустанно сравнивает с воспоминаниями о туринских годах своего детства и отрочества. Даже определенная отсталость и простота советского быта ему дороги и уважаемы им, потому что они «добродетельны».

Добродетельность и интимность русской, а скорее всего советской, жизни Леви усматривает даже в пейзаже и в его осенних красках. В сопровождении официального экскурсовода, Степана Георгиевича, поклонника знаменитого итальянского писателя, хорошего, скромного и немножко нудного человека, Леви едет в Загорск:

Дорога поднималась и опускалась, вверх и вниз по волнистой равнине, покрытой легкими прозрачными туманами, шла через черные сосновые леса, через широкие дуга, через поля ярко-белой капусты, похожие на усеянные шарами просторы земли, через поселки с голубыми будочками магазинов, мимо домиков, спрятанных под деревьями: пейзаж просторный, нежный, тонкий, который из-за влажного цвета воздуха, сокровенного характера деревьев, домов, огородов <...> походил в тот день на виды парижских окрестностей (75-76).

Есть в этом описании два элемента, выдающих, так сказать, живописца в писателе: «легкие прозрачные туманы» и «влажный цвет воздуха». В самом деле, если в случае с храмом Василия Блаженного мы имеем дело с картиной, написанной маслом, то здесь мы любимся настоящей акварелью, к технике которой этот пейзаж приближается именно по своим прозрачности и влажности, белизне и голубизне, волнистости и скромности. Даже описывая петербургский пейзаж – вовсе не скромный и не волнистый – Леви все же не меняет цветовую палитру и создает еще одну акварель:

<...> воздух сер, нежен и светел, оттенен серебристой голубизной, в которой, кажется, чувствуется недалекое море. <...> Высокое, прозрачное, синее небо Севера; призрачное солнце за облаками и глубокая, зеленая, покрытая рябью, кудрявая ширь полноводной безграничной Невы. <...> Вот Зимний дворец, зеленый, как клумба барочных цветов (117-118).

Наши отсылки к технике живописи вовсе не произвольны, они не являются только данью большому художнику слова и кисти. Этот ракурс оправдан именно тем, что Леви не просто какой-то любитель, хотя

бы и даровитый, а крупный художник, знаток теории изобразительного искусства, и на своеобразии его словесного повествования эти знания неизбежно отражаются. Так, рассказывая о посещении Эрмитажа, Леви пишет о том, как он остановился перед картиной Рембрандта «Возвращение блудного сына» и вспомнил о своих теоретических размышлениях в области живописи:

Когда-то я задумал создать теорию живописи, в которой системы сочинительной связи или перспективного синтаксиса сменил бы способ, который я в то время не мог определить точнее, чем «система фокусов и волн», т.е. система в которой композиция определена несколькими центрами. Вибрирующие волны живописи как бы исходят из этих центров, и круги, следующие от каждого один за другим, переплетаются, накладываясь друг на друга (122-123).

Несмотря на то, что «систему сочинительной связи» и «систему перспективного синтаксиса» я раньше назвал проще, т.е. техникой «перечня» и техникой «сравнения», мне кажется, что речь идет об одном и том же. Однако если мы встречаем эти техники как в записках Леви, так и в его картинах, то, насколько я знаком с его произведениями, «система фокусов и волн» обнаруживается более всего в записках. Если не читать книгу целиком, доказать этот факт практически невозможно. Фокусы, характеризующие текст, можно было бы показать, но ведь не покажешь концентрические круги волн, которые исходят из этих фокусов и своим переплетением придают тексту плотность и логичность.

Таких фокусов или центров внимания много. Некоторые я уже рассмотрел, можно было бы добавить еще и повествование о театральной жизни, описания цирка, Сандуновских бань, Загорска (единственные впечатления, вызвавшие критические оценки) и т.д. В этом отношении особый интерес представляют встречи с упомянутыми выше писателями, из которых особенно сильное впечатление на Леви произвел К. Паустовский. О «Золотой розе», в то время еще не опубликованной, Леви пишет, что это – рассказ о том, как делают рассказ, текст, где естественным образом, в замечательном единстве, созданном не формой, а личностью автора, сочетаются повествовательные страницы, лирика и критика. К этому Леви прибавляет:

<...> мне кажется, что это – самый правильный способ письма. <...> В его размышлениях о литературе я слышал изысканную культуру, понимание тех связей, которые придают познанию сложность и глубину (162).

Однако встреча с Паустовским имела и довольно курьезную сторону. Паустовский с нежностью говорил об Италии, о том, как Италию

знали и любили великие русские писатели – и как этот идеальный образ в его сознании воплощает находящийся на даче писателя портрет Гарибальди с автографом самого героя. В той же местности, что и Паустовский, жил когда-то гравёр, который в молодости сражался в рядах повстанцев под предводительством Гарибальди и вернулся на родину с этим ценным для него подарком. После смерти гравёра портрет унаследовала его дочь, а после ее смерти – Паустовский. «С истории этого портрета, – так заканчивает Леви свой рассказ о встрече с русским коллегой, – Паустовский начал рассказ о Гарибальди, Италии, России и о лесах» (163). Этими же словами и я хочу замкнуть в композиционное кольцо свою статью, начавшуюся с того, как итальянский писатель пишет о России, и заканчивающуюся тем, как русский писатель писал об Италии.

В.В. Мароши

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

**ТРИ ПУТЕШЕСТВИЯ В ВЕНЕЦИЮ Э. ЛИМОНОВА:
МЕЖДУ ЭРОСОМ И ТАНАТОСОМ**

Как известно, Э. Лимонов обычно настаивает на автобиографической основе своих произведений и незначительной степени влияния на свое творчество разного рода претекстов. В его «венетциане» мы находим два авантурных путешествия в Венецию – зимой 1982 г. и три варианта нарратива о них: зимний вояж 1982 г. стал основой романа «Смерть современных героев» (1994) и фрагмента «Адриатическое море/Венеция» из «Книги воды» (2002), а рождественское путешествие зимой 1992 г. в разгар югославской войны – рассказа «Самовольная отлучка» из книги рассказов «СМРТ» (2008), опубликованного первый раз в цикле из 10 святочных историй в глянцево-м журнале «Афиша» (№ 167 от 19 декабря 2005 г.). Степень автобиографической достоверности или, напротив, фиктивности обоих путешествий не поддается определению, поскольку все герои произведений либо гибнут («Смерть...»), либо бесследно исчезают в пламени войны («Самовольная отлучка»). Роман строится как объективное повествование, автобиографический фрагмент и рассказ – как субъективные нарративы, однако с явным доминированием редуцированного или множественного субъекта-мужчины («мы» в первом случае – это рассказчик и Виктор – любовники Магги, во втором – рассказчик и несколько сербских офицеров). Маскулинность и коллективность венецианского нарратива Лимонова от текста к тексту ощутимым образом возрастают. Язык романа в сильнейшей степени насыщен транслитерированными и нетранслитерированными американизмами, поскольку его героями являются легко узнаваемые типажи парижской космополитической богемы.

Роман и фрагмент из «Книги воды», переводящий события романа в автобиографический контекст, связаны отношениями претекста (роман) и автотекста (фрагмент). Ситуация сюжетного прецедента обыграна в рассказе «Самовольная отлучка», отсылающем к якобы имевшей место истории зимы 1992 г. и двум предшествующим текстам:

А ведь это я их вчера подбил, я больше всех, и первый начал. Рассказал, как посетил Венецию зимой 1982 года, с чужим паспортом в кармане...¹.

Возобновляемый нарратив порождает еще один венецианский сюжет, на этот раз вписанный в жанр святочного рассказа.

Для всех трех произведений характерен авантюрный сюжет (в романе – спонтанная поездка в Венецию с почти неизвестными людьми, бесцельные блуждания по городу, случайная встреча Фионы с Артюро, оказавшаяся для нее роковой, в рассказе – спонтанная отлучка с войны, удачное разрешение конфликта с полицейскими, «похищение» американки, оставшейся с одним из офицеров-сербов).

У главных персонажей фрагмента, романа и рассказа схожий статус – писателя-маргинала, живущего в Париже или использующего свой французский паспорт, но разный объем языкового и социокультурного опыта: если герой романа – американец, носящий безликое имя Джон и говорящую фамилию Галант («галантный, изящный, воспитанный»), ограничен средой американского белого среднего класса и субкультурного андеграунда, в которой он вырос, то опыт автобиографического героя-рассказчика, вхожего в космополитичную богему обоих континентов, освоившего столь разные страны и языки, гораздо шире и в «Книге воды» представлен во всем своем разнообразии. Разность имен двух героинь (Магги во фрагменте и Фиона Ивнс в романе) не отменяет очевидного сходства их теневой профессии (драг-дилерши) и эксцентричного поведения. Не изменено в рассказе и имя персонажа-латиноамериканца – Виктора. Несмотря на явную клишированность образов мачо-«латиноса» и экстравагантной англичанки, рассказчик «Книги воды», комментируя свой венецианский роман, настаивает на достоверности событий, происходящих в романе, точности своего прогноза судьбы прототипов героев и узком горизонте ожидания русских читателей:

Я написал по материалам этого странного путешествия странный эстетический роман «Смерть Современных Героев», в котором, вот уж прошу мне поверить, нет ничего надуманного. Мисс Ивнс и Виктор даже в конце концов оправдали надежды, возложенные на них автором, – они погибнут. Роман этот в России не поняли, здесь грубые вкусы. Надеюсь, им насладятся, как лакомки, последующие поколения, угончив, наконец, свою чувственность. <...> И нас действительно выслеживали агенты Соединенных Штатов. И мы жили в отеле «Конкордия»².

¹ Лимонов Э. СМРТ. СПб., 2008. С.127. Далее это издание обозначается римской цифрой III с указанием цитируемой страницы в скобках.

² Лимонов Э. Книга воды. М., 2002. С.43. Далее это издание обозначается римской цифрой II с указанием цитируемой страницы в скобках.

Будущая трансформация «Смерти современных героев» запрограммирована в небольшой фрагмент автобиографического нарратива метатекстовым слоем романа:

Зарядив пятый лист в машинку, он, однако, понял, что без реплик Фионы Ивенс ему не обойтись. Эссе для «Харпер энд Квинн» на глазах превращалось в автобиографический роман³.

Таким образом, венециана Лимонова выстроена и осознанно продолжается его автоперсонажем.

В отличие от ранней поэзии Лимонова, где воображаемой Италии была отведена роль рая земных наслаждений («Саратов», «Капучя»), идиллического локуса, в автобиографической прозе все обстоит прямо противоположным образом. Италия для Лимонова – страна зимы и холода:

В Италии вонючая острая пища, и там дико холодно, – эти истины я запомнил из своего пребывания в Италии зимой с 1974-го на 75-ый год. Через семь лет все исследованное подтвердилось еще одним опытом. В Венеции лежал снег! <...> Адриатика тогда воняла закишей площадью Сан-Марко, слюной Магги, одеколоном Виктора (II, 43–44).

Поскольку все путешествия в Венецию герои Лимонова совершают в декабре/феврале, климатическая составляющая этого образа только усугубляется:

Шел крупный снег. И тотчас таял, ибо это все же была Северная Италия, а не средняя полоса России. <...> Снег к этому времени стих и появилась зимнее солнце (III, 125–128).

В романе снег и холод – постоянный фон скитаний героев по улицам и каналам Венеции:

Идущий густо снег, ясно, был белым, но истолковывался как желто-зеленый, ударяющий в гнилизну. Рокфорной гнилизной, может быть, просвечивала подкладка снега – венецианские здания и структура их стен, но Галант подумал без колебаний: «Идет гнилой снег» (I, 207);

«Я так ооченел, Джонни, что если не заболēju и не умру, то только благодаря чуду!» – Виктор опустился на корточки и потерял себе циклолотки;

У меня, может быть, отморожены ноги, – признался Галант. – Я не могу пошевелить пальцами и не чувствую их. В этих бальных туфлях, будь проклят час, когда я их надел, подошва не толще обложки хард-ковэр книги. Если я не отморозил себе ступни, то ревматизм мне обеспечен (I, 155);

³ Лимонов Э. Смерть современных героев. СПб., 2008. С. 199. Далее это издание обозначается римской цифрой I с указанием цитируемой страницы в скобках.

В такой холод немного, очевидно, находится сумасшедших, желающих прогуливаться по водам (I, 154);

Плохо приходилось бедному Отелло в ледяной скалистой Венеции, – подумал Галант. – Бедный черный абиссинец рефюджи... (I, 132).

Локус Венеции в романе и фрагменте Лимонова путешественники воспринимают в весьма непривлекательном ракурсе – как замусоренный, бедный, грязный, неудобный – однако в «эстетическом романе» метафоры и предметные «метонимии» города напоминают скорее декорации театра «Grand Guignol» или экфрастические упражнения на тему «Смерти в Венеции» Л. Висконти:

Теперь, когда у них были билеты и менее суток оставалось им провести в городе, напоминающем гнилой писсуар, они вдруг грустно успокоились; Вода Адриатики напоминала мыльную воду, выливающуюся в раковину из резинового шланга стиральной машины после первой стирки (I, 136);

Адриатика, то есть собственно море, оказалось, было цвета грязной воды, изливающейся из стиральной машины (II, 43);

Освещаемый неярким диском, город стал еще неудобнее. Резче стали видны плесень, осклизлые камни, затхлая, мертвая вода (I, 78);

Венеция, обозреваемая с черного хода, выглядела еще более зловонным и разложившимся трупом, чем со стороны розово-позолоченных фасадов. Окна первых и многих вторых этажей были наспех грубо заложены кирпичами или забиты крест-накрест, как попало, грубыми досками. За крестами угадывались черные внутренности. Порой разбитое стекло окна обнажало составленную в сырые штабеля старую мебель. Кладбище предметов, накопленных человеческим общежитием за многие годы (I, 168);

Венеция с черного хода оказалась исключительно грустной, бедной, замерзшей и ржавой. Венеция едва стягивала на себе, как дырявое пальто, края разбитых, грязных стекол. Галанту она напомнила парижскую клошарку... (I, 168).

Отмечая походя красоту Венеции в «Самовольной отлучке» в духе туристского путеводителя, рассказчик-«солдат» ею откровенно пренебрегает:

<...> разноцветные дворцы на Гранд-Канале, выполненные в византийском, ренессансном и барочном стилях между XIII и XVIII веками, нас мало интересовали, но мы признали, что это красиво. <...> Как солдат <...> нас интересовали трагедия и девки (III, 129-130).

Ландшафт разрушающегося города-трупа – подходящая рамка для неожиданной на первый взгляд смерти двух главных персонажей романа – Фионы и Виктора. В Фионе Ивенс романа – Магги фрагмента, эксцентричной англичанке из вырождающегося аристократического рода, вхожей в мир парижской богемы и криминала, наиболее выражены декадентские черты:

У мисс насмешливый причудливый ум, страстность, есть в ней неровная маниакальная энергия, да. Но подавляющее все другие впечатления от мисс Ивене – впечатление гниения, старения, конца, заката (I, 172);

Артюро, впрочем, – толстый мертвец с бородкой, увезший мисс Ивене в ночную Адриатику, – вспомнил он (I, 150).

Из всех венецианских текстов «Смерть современных героев» как «эстетический роман» наиболее близок именно эстетике декаданса (вырождение европейской аристократии и белой цивилизации вообще).

Очевидно, что персонажи и рассказчики Лимонова не похожи ни на туристов-обывателей, ни на путешественников-эстетов. Это преступники, маргиналы, искатели приключений, сербские офицеры, нелегальным образом пересекшие итальянскую границу – с чужим паспортом (Галант) или оружием в руках:

То, что они не туристы, было сверхочевидно. Ни фотоаппаратов, ни путеводителей в руках, ни всепожирающего любопытства во взгляде. Скорее они могли бы сойти за только что приземлившихся на пьядца Сан-Марко парашютистов;

Поулыбались друг другу, пытаясь делать это, как делают мирные люди в великом городе-музее. <...> Над оружием долго раздумывали и, наконец взяли с собой только два пистолета (III, 128–129).

Для писателя Галанта авантюрная поездка и пережитые приключения в Венеции становятся толчком к пересмотру своей позиции эстетика-авангардиста в экзистенциалистском духе:

Как вода после прекрасного вина, чувствовались им самые смелые измышления авторов после поездки в Венецию. В эпизоде его жизни, занявшем несколько дней всего, были глубина, вязкость и крепость. Если не с вином, то с крепким бульоном хотелось ему сравнить эти дни в Венеции. И вот он опять был отброшен пить воду; У меня никогда не было такого приключения. Все, что я переживал до сих пор, случалось одновременно со многими: с подростками моего возраста в Хадсоне, с юношами моего поколения в Ашбери-Хайте, с американским окололитературным коммюнике в Париже... Теперь я иду с чужим паспортом в кармане по темному мешку пьядца Сан-Марко – лишь тут и там в прорезях мешка мелькал в разных углах площади свет, – и это есть только мое, Джона Галанта, приключение (I, 103);

Встреча с соотечественником, вдруг вырвавшая его из необычайных обстоятельств и перенесшая в нормальные, его возбудила (I, 152).

Однако в отличие от писателя Лимонова и его автоперсонажа, Галант свой «кризис литературности» разрешает совершенно иным образом: он возвращается домой, к родителям, и начинает вести жизнь примерного американского обывателя. Герой романа, писатель Галант, признается спутникам, что, будучи хиппи, жил в психоделической реальности:

Драгс открывают человеку, что цель жизни – сама жизнь... Мне хорошо было на асиде. Живя на Ашбери-Хайте, я на самом деле чувствовал себя гималайским буддистом, живущим среди скал. Ежедневно встречающимся в тумане с разнообразными богами и драконами (I, 36).

Побывав в психоделическом измерении, он отчасти утратил интерес не только к жизни, но и к эстетической реальности, создаваемой им, превратился в писателя, который обречен на неудачу:

Порой мне кажется, что пребывание в другом измерении убило мое воображение. Может быть, при воспоминании об обилии, яркости и резкости чувств в том измерении, меня ничто не удивляет в этом измерении, и написанное мной читается куда суше, чем я хочу. Выбрав сюжет и углубившись в процесс письма, на определенной странице я замечаю, что судьба героя мне безразлична и не увлекает меня. Что единственное, что я хотел бы передать в словах, – это впечатления, полученные мною в том измерении. Эти удары чувств, эти всплески мысли... А именно их-то я и не умею передать! Не могу... Короче говоря, перед вами – писатель-неудачник. Или просто неудачник, потому что писателем я так никогда и не стал... (I, 37).

Естественно, что его венецианское путешествие начинается с приема наркотиков новым Одиссеем, соблазненным сиреной, – драг-курьером Фионой Ивенс:

Если бы он не взял джойнт, он не оказался бы сейчас в Венеции (I, 26);

Как все сирены, мисс Ивенс пела абстрактные, но красивые песни ни о чем, в сущности. Больше всего о болезнях и аллергиях. Но моряки стекались, замороженные. Тем более что сирена еще сопровождала пение скручиванием (и очень профессиональным!) марихуанных джойнтов (I, 27).

Оно сопровождается и подпитывается им:

Не помогла и пара линий кокаина, принятая каждым из них в купе, уже когда поезд стоял на венецианском вокзале и все нормальные пассажиры давно выгрузились, – энергия, полученная от линий, была полностью истрачена в путешествии на катере (I, 34).

Достопримечательности города-музея осматриваются в «хай-состоянии»:

Отвернувшись к колонне, заслоненная спинами мужчин, мисс Ивенс изготвила второй джойнт уже с помощью машинки. Обнаглевшие, они принимали теперь куда меньше предосторожностей и пустились в путешествие по базилике, передавая друг другу курящийся, как куча горелых листьев в Люксембургском саду, цилиндрок (I, 145).

Религиозная процессия в галлюцинаторном восприятии героев превращается в шествие уродов и маньяков, совмещается с воспоминаниями о половом акте:

Ах да, они же накурились травы... Заслоняя церковь, толпу зрителей и, наконец, сгруппировавшихся в колонну священнослужителей, появились крупным планом на всю церковь ретроспектированные шерстистые шары Виктора, надвигающиеся на разветвленные белые ноги мисс Ивенс. С блондинистых волос в ущелье разветвления мисс, как воск со свечей, спадали белесые капли... Галант внезапно нашел, на кого походит сейчас в базилике, здесь, мисс Ивенс. На святую безумицу рок-н-ролла, на Джанис Джоплин (I, 147).

Багаж этих лимоновских путешественников состоит в основном из наркотиков и фармацевтики:

В сумке находился весь багаж: большая железная коробка с марихуаной, машинка для изготовления сигарет, сигаретный табак, железная коробка с кокаином, грязная расческа (ее мисс Ивенс подобрала уже на вокзале, подняв с перрона) и множество лекарств (I, 29).

Итоги путешествия в Венецию герой тоже подводит в привычной ему системе психоделических координат:

Его напоили однажды страшной жидкостью и больше не дали. А он уже оказался addicted (I, 199).

В романе параллельно психоделическим путешествиям героев являются эксперименты героя фильма Кена Расселла «Измененные сосостояния» («Altered states» – 1980 г.), однако во фрагменте место эпизодов из этого фильма заменено отсылкой к картинам голландского художника XX в. М.К. Эшера:

Магги давала нам с Виктором слишком много наркотиков, отсюда Венеция и Адриатика где сузились, где расширились – приобрели несвойственные им пропорции, как в фотоаппарате, где линзой служит рыбий глаз, или как на картине голландца Эшера (кажется, Эшера?) (II, 43).

Начиная с творчества Ш.М. Гюисманса, очевидно, насколько тесно могут быть переплетены и взаимосвязаны декадентство и натурализм. Венеция для автоперсонажа и персонажей Лимонова – место групповой любви в романе и фрагменте или неудовлетворенного желания («девок» и «еды» в «Самовольной отлучке»). Этимология имени города для лимоновского рассказчика однозначно переводит образ «города-музея» в топос любовных утех:

Она, город Венеры (я предпочитаю, чтобы она переводилась как «город Венерь»), низко лежала перед нами на воде: Венеция (III, 128).

Откровением самого раннего путешествия в Венецию становится не созерцание картины в художественной галерее или мозаики дворца («Иес, Джонни... Почему мы не посетили ни единой галереи? Нужно было сходить в галерею...»), а новизна группового полового акта:

В Венеции я увидел впервые член мужчины в женщине, из которой только что вышел сам. Это было удивительное озарение. Потрясающая по жестокости картина в деталях (II, 45).

Все персонажи венецианы Лимонова так или иначе зооморфизируются либо в самооценке, либо с точки зрения других персонажей и повествователя:

Все мои отношения с мужчинами сексуальны. Я очень хорошее животное... – мисс Ивенс прервала речь серебряной трелью смеха. – Я думаю, я очень хорошее животное. И доктора-мужчины чувствуют это (I, 38);

Я, например, счастлива даже только тем, что я хорошее животное (I, 52);

Повинуясь влиянию животного тепла, исходящего от тела мисс Ивенс, он перекатился на бок и прижался плотнее именно к той части тела, откуда исходило наибольшее количество тепла — к нижней части (I, 46);

Я ему завидую, – сказал наконец Галант. – Он – сильное, красивое, спокойное животное (I, 58);

Однако вы разные. Он – здоровое животное. Ты – животное нежное (I, 58);

Как тебя зовут, dog? – ласково обратилась мисс Ивенс к черной кудлатой дворняге. С теми же интонациями, с какими она обращалась к людям. И дворняга, завилыв хвостом, счастливо поглядела на мисс, очарованная звуками ее сладкого голоса. – А ты? Как зовут тебя? Рыжик? – разломил свое внимание надвое мисс. – Какие прекрасные собаки, хорошие венецианские животные... (I, 105);

Почему нужно спать с больным старым животным, когда вокруг множество молодых, яркогубых самок? Деньги? – недоумевали бармены (I, 59);

<...> а пятеро были офицерами-«тиграми» из национальной гвардии командира Аркана, тотемным животным их подразделения был тигр (III, 125).

Однако «бестиальность» поведения героев романа дискредитирует их же декадентскими чертами (болезненность, нервность, чрезмерная культурность, постоянное использование стимуляторов).

Как уже было замечено, главной целью пребывания в Венеции всех героев Лимонова является поиск обычных или экстраординарных чувственных удовольствий – еды, секса, галлюцинаторных эффектов (этот смысл тоже содержится в авторском определении «эстетического романа»). Интенционально или нет, но пространство «города Венеры» изоморфно в венециане Лимонова женскому телу. Например, скитания ге-

роев по Венеции и их групповые совокупления объединяются телесной метафорой щели как входа в тело женщины и входа или прохода между зданиями, стенами комнаты:

Компания чувствовала себя группой тараканов, заползших в мокрую теплую щель (I, 73);

В щель между стенами из куска венецианского блеклого неба, похожего на бледную зелень спинки кровати, вдруг излился слабый, цвета оливкового масла луч солнца. Этого луча оказалось достаточно, чтобы мисс Ивенс взбодрилась, вскочила, взяла сумочку, сбросив сапоги, улеглась опять и принялась изготавливать джойнт (I, 128);

<...> а меж тем они вплыли в узкую щель между зданий (I, 137);

Коснувшись рукой его плеча, одиннадцатый потребовал уступить ему щель леги. Десятому не хотелось покидать горячую щель, и он совершил еще несколько движений. <...> Он скользнул в слизистую щель мисс тотчас после того, как ее покинул Виктор (I, 54).

Однако «эстетизм» романа находит свое выражение и в системе аллюзий – их немногочисленность мотивирована «американским» культурным багажом Галанта – на венецианские тексты в кино, драматургии и литературе, причем повествователь, явно забыв про статус своего героя, сообщает ему гораздо больше литературных референций:

Мисс Ивенс на пути к базилике провела их мимо «Флориана» и сообщила, что в кафе бывали Оскар Уайльд и Байрон. Оскар Уайльд и Отелло, и Байрон... кто еще жил в Венеции? Пегги Гугенхайм... Галант попытался вспомнить, умерла ли Пегги Гугенхайм или еще жива, но не вспомнил. «Across the river and into the trees», – всплыло название романа Хемингуэя. И фильм «Смерть в Венеции», декадентский, основанный на реальной судьбе композитора, имя композитора Галант не помнил, так же как и имя директора фильма. Он подумал, что почти ничего не знает об этом городе. Ну а если бы он хорошо знал историю Венеции, что бы это изменило? Если бы его представление не было таким... «популярным»? Он даже никогда не видел пьесу «Венецианский мавр» в театре. Видел однажды фильм-оперу по Ти-Ви. Хрупкая блондиночка Дездемона и намазанный ваксой могучий тип с ярко выделяющимися белками... или это был настоящий черный актер?.. (I, 82);

<...> это был тот самый катер, на который обещал достать мотор полковник из венецианского романа Хемингуэя, и сильный студебеккеровский мотор до сих пор испаривает венецианскую воду? (I, 157).

Как средоточие смысла всех венецианских путешествий можно рассматривать эпизод просмотра фильма Кена Расселла «Измененные состояния». Во-первых, героя фильма зовут Эдди (как и автобиографического автора романа – Эдуарда Лимонова), во-вторых, целью его психоделических экспериментов над собой является возвращение в животное, доисторическое состояние и поиск некоей изначальной сырой субстан-

ции, из которой происходит, в которой формируется человек. В ходе просмотра фильма в сыром, холодном и темном кинотеатре герои переживают тот же процесс:

В момент, когда супружество рассыпалось и Эмили отправилась в Кению продолжать свои опыты с обезьянами, а Эдди – в Мексику для того, чтобы посетить отдаленное индейское племя, экспериментировать с галлюциногенным грибом, мисс Ивенс выдала каждому свой джойнт. Компания затихла, погрузившись в личные танки (I, 142);

<...> они вошли в оказавшуюся не менее холодной, чем площадь, темноту. Холод и темнота пахли сыростью (I, 141);

Но теперь, погружаясь в темные воды резервуара, он [Эдди] потребляет привезенный гриб;

<...> он [Эдди] желал пробраться в самую примитивную фазу, рискуя полной генетической регрессией своего организма. Галант хотел было спросить у мисс Ивенс, когда, на каком этапе исследования Эдди стал применять электромолнии, как бы пришедшие из фильма о Франкенштейне, но мисс вдруг впила когтями в руки спутников... (I, 143);

Эдди, убив гардиана лаборатории, диким животным мчался в Zoo. Спи на мисс Ивенс содрогнулась в нескольких конвульсиях. Эдди, проникший в Zoo, метался среди животных и, настигнув антилопу, задрал ее (I, 144);

Конечности Джона Галанта сделались необычайно холодными, и воздух бывшего складского помещения, некогда брюха палатки, легко пронизав ткани одежды, прилип к голому Галанту. Кожа сделалась мокрой. Одной субстанцией были покрыты тела и Эдди и Джона: материнская холодная слизь покрывала их (I, 144).

Таким образом, в Венеции герои, по крайней мере романа Лимонова, – носители вполне современной, даже богемно-элитарной культуры – ищут не культурные смыслы, а возможность контакта с докультурными архетипами (от группового секса до субстанции воды). Именно это стимулируют их психоделические экзерсисы. Согласно весьма популярному в XX в. сценарию, их эротическая Одиссея перерастает в Танатопею, «смерть современных героев», «СМРТ», «Книгу воды».

Клаудия Скандура

Римский университет «Ла Сапиенца» (Италия)

**РИМ ЛЕЖИТ ГДЕ-ТО В РОССИИ:
СОВРЕМЕННЫЕ РУССКИЕ ПОЭТЫ О РИМЕ**

«Рим лежит где-то в России. Лирический диалог двух русских поэтесс о Риме» – таково название книги, поводом к написанию которой послужила встреча Елены Шварц и Ольги Мартыновой в Риме. Эта встреча, почти неожиданная для обеих поэтесс, хорошо знакомых еще по Ленинграду, состоялась зимой 2001 г. Ольга Мартынова приехала в Рим из Германии, куда она переселилась в 1991 г., повидаться с Еленой Шварц, которая в качестве стипендиата Мемориального фонда им. Бродского (Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund)¹ жила в резиденции Французской академии в Риме, на Вилле Медичи, находящейся вблизи Испанской лестницы.

Необычно полиграфическое решение книги, изданной на немецком языке в 2006 г.²: лицевой горизонтальный разворот книги отдан сборнику Шварц «Римская тетрадь», вертикальный оборотный – сборнику Мартыновой «Римские стихи»: таким образом, чтобы дойти до второй части, читатель должен перевернуть книгу. Тексты Шварц и Мартыновой образуют крест, и в центре его, на перекрестии, расположены две строчки немецкого прозаического текста Мартыновой (тогда как стихи даны параллельными текстами, русским и немецким), которые объясняют, что же это за книжка. Их стоит прочесть:

Рим лежит где-то в России, на краю ее: может, на Балтийском море. Или на Черном. Это любимое место прогулок для тех, для кого руины культуры – источник вдохновения³.

¹ Все тексты стипендиатов фонда И. Бродского опубликованы в книге К. Скандуры (сост., вступ. ст. и коммент.): «Рим совпал с представлением о Риме...»: Италия в зеркале стипендиатов Фонда памяти Иосифа Бродского (Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund) 2000-2008. М.: НЛЮ, 2010.

² *Olga Martynova, Jelena Schwarz. Rom liegt irgendwo in Russland. Zwei russische Dichterinnen im lyrischen Dialog über Rom. Gedichte. Russisch / Deutsch. Aus dem Russischen von Elke Erb und Olga Martynova. Edition per procura. Wien: Lana, 2006.*

³ *Нестеров А.* Елена Шварц и Ольга Мартынова: Рим в четыре руки // Критическая масса. 2006. № 3. С. 68-73.

Сама интонация фразы заставляет вспомнить не только письма Гоголя, отправленные «из прекрасного далека», из Италии в Петербург, к волнам Балтики, но и взгляд Бродского на Рим, который до личного знакомства с вечным городом существовал больше в воображении поэта, чем в реальности.

Мир воображаемый становится реальным: в «Римской тетради» Шварц прочерчивается движение из Рима – в Россию. Книга Мартыновой и Шварц построена как резонатор, в котором звук длится и расслаивается, обнаруживая присутствие чужих голосов внутри авторской речи.

Так, образ Мартыновой

<...> страшный мрамор римских колоннад
Торчит из-под земли, как будто кто
Зарыл корову кверху выменем <...>⁴

явно содержит в себе аллюзию на «Римские элегии» Бродского, ср.:

И купола смотрят вверх, как сосцы волчицы,
накормившей Рема и Ромула и уснувшей⁵.

Шварц ведет свой диалог с этим же прототипическим образом:

Площадь, там где Пантеона
Липовеет круглый бок,
Как гиганта мощный череп,
Как мигреновый висок...⁶

В этой книге очевидна адресация и к другой знаковой фигуре современной поэзии – О. Мандельштаму. Строки Шварц «В центре Рима, в центре мира // В темном я жила саду»⁷ и стихи Мартыновой «Рим – воронка, огромная и сырая улитка, // Сосущая восхищение, точащая солнце»⁸, несомненно, ориентированы на образность Мандельштама.

В них звучит грусть по России, ностальгия по оставшемуся в ней прошлому – как и в «Римских стихах» Бориса Херсонского, последнего по времени стипендиата фонда Бродского, который жил в Риме зимой 2008 г.:

Руины цирка, подсвеченные
изнутри и снаружи,

⁴ *Olga Martynova, Jelena Schwarz*. Op. cit. S. 78.

⁵ *Бродский И.* Римские элегии. XI. New York: Russica Publishers Inc., 1982.

⁶ *Olga Martynova, Jelena Schwarz*. Op. cit. S. 32.

⁷ *Ibid.* S. 36.

⁸ *Ibid.* S. 60.

в арках-окнах обломки античных статуй,
застывших, серых, шербленных,
не бойтесь, дети,
когда мы вырастаем, тоже будем такими⁹.

Отдельные детали его стихов складываются в ощущение дрящегося, неостановимого движения истории, «реки времени». Поэт ломает привычные представления о границах: Черноморское побережье для него не что иное, как колониальная периферия Рима:

Камни, лишённые цвета,
среди плотной зелени
всех оттенков с намечающейся желтизной,
все же осень, а есть деревья
с розовой листвой, или темно-красный
дикий виноград на оградах,
совсем как у нас, в Одессе!¹⁰

Во многих текстах, написанных о Риме петербургскими поэтами, возникает образ Гоголя: например, в стихотворении Шварц «Гоголь на Испанской лестнице»¹¹, созданном поэтессой через несколько лет после пребывания в Риме и не вошедшем в сборник 2006 г.:

А Рим еще такое захолустье...
На Форуме еще пасутся козы,
И маленькая обезьянка Чичи
Шарманку крутит, закатив глаза.
Здесь у подножья лестницы Испанской
Еще совсем недавно умер Ките.
Весенний день – и с улицы Счастливой
Какой-то длинноносый и сутулый
Так весело заскачет по ступенькам,
Как птица королёк иль гоголёк.
Но временами косится на тень
На треугольную
И с торбой за плечами.
А в торбе души умерших лежат
И просятся на волю.

С ним перекликается стихотворение Сергея Стратановского (стипендиат фонда Бродского 2001 г., который, как и Шварц, весной этого года жил во Французской академии) «Гоголь пишет второй том *Мертвых душ*»:

⁹ Херсонский Б. Мраморный лист: Итальянские стихи. М.: АРГО-РИСК: Кн. обозрение, 2009.

¹⁰ Там же.

¹¹ Шварц Е. Гоголь на испанской лестнице // Новый мир. 2005. № 7.

Да, Италия – радость,
но Россия – не адская волюсть
И не скопище харь,
а чистилище душ грехопутных,
Но способных покаяться <...>

Здесь автор вступает в диалог с Гоголем, тем самым усиливая впечатление, что эти тексты написаны не столько о Риме как таковом, сколько о «римском тексте» русской поэзии.

Во время своего пребывания в Италии Стратановский написал цикл стихов, опубликованный в петербургском журнале «Звезда» и не вошедший в его сборники. Автор создает «цельный образ» вечного города – и в начале XXI в. с ним вновь приходит в русскую поэзию так называемое «аполлоническое начало»¹². В стихотворении «На вилле Адриана» поэт развертывает тему переселения Венеры на север, в снег, и находит новую жизненную силу, обретая высокий дар творчества как цветения этой силы в слове:

Венус, то есть Венера
проданная на север,
В парадиз многомачтовый
странной и мрачной страны <...>

И от холода зябнет,
и плачет горько¹³.

Стихи Сергея Стратановского, при всей их «ленинградскости», отличает живая непредсказуемость. Он говорит о жизни и смерти, не стесняясь исповедальной откровенности. Язык его текстов ближе к церковнославянскому, чем к современному русскому языку. Темой его поэзии часто становится мир падший, но поэт его не осуждает, он предпочитает смотреть вокруг себя.

О Тимуре Кибирове, первом стипендиате фонда Бродского 2000 г., Лев Рубинштейн писал, что его поэзия «в каком-то смысле проза», «эссеистика». И, наверное, он прав: об этом свидетельствуют последние стихи Кибирова и самосознание поэта, собирающегося перейти на прозу¹⁴.

Коммуникативность выходит у него на первый план, и традиционное-условное обращение «читатель мой!», так часто звучащее в его про-

¹² Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. М., 2004. С. 223.

¹³ Стратановский С. Стихи, написанные в Италии // Звезда. 2001. № 6.

¹⁴ См.: Кибиров Т. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви // Знамя. 2010. № 6.

изведениях, трансформируется в имя собственное, принадлежащее абсолютно конкретному человеку (Лев Семенович, Семушка, Сережа, Миша, Дмитрий Алексаньч), который, естественно, «тут как тут!». Так возникает цикл «посланий», к которому, как я полагаю, следует отнести также цикл стихотворений, посвященных пребыванию поэта в Италии и включенных в его авторский сборник «Юбилей лирического героя» (2000).

Название цикла – «Sfiga» – сразу может вызывать удивление, если не учесть склонности Кибирова к ненормативной лексике и его обыкновение игнорировать лексические табу. Слово принадлежит к вульгарному пласту лексики и обозначает «невезение» (русским стилевым эквивалентом будет разговорно-просторечное слово «непруха»), а это понятие вряд ли может ассоциироваться с поездкой в Италию, куда принято ездить по традиции, давно сложившейся и укоренившейся в сознании русского образованного класса.

Еще большее удивление вызывает предпосланный циклу эпитафия из Баратынского («Небо Италии, небо Торквато, // Прах поэтический древнего Рима...») – поэта, чье пребывание в Италии закончилось скоропостижной смертью. Весной 1844 г. поэт прибыл в Италию, намереваясь посетить Неаполь, Рим и Флоренцию. Во время морского путешествия из Франции в Италию Баратынский написал свое самое жизнеутверждающее стихотворение «Пироскаф»:

Завтра увижу я башни Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной!

«Элизий земной» поэт и вправду увидел, судя по его неаполитанским письмам, но в Рим он не попал, так как неожиданно умер в Неаполе.

А Кибиров в Рим попал, – но ведь он тоже «уже немолод» и к тому же «певец России», поэтому, возможно, он и опасается, что его поездка в Италию может плохо закончиться. Разумеется, он боится не смерти, а утраты – потерять из-за долгой разлуки любимую женщину, Наташу, Ташу, Натусь, Наталию, чье имя часто встречается в цикле, созданном из десяти хореических разностопных стихотворений. Со времен Сумарокова хорей является признанным метром любовной песенной лирики, особо выразительным благодаря своим фольклорным ассоциациям.

Атмосфера стихов меланхолична. В первом своем стихотворении, «Образы Италии», поэт «ржет», «как мерин сивый», усмехается горько, ходит-бродит «в лесу символов» «... по вешнему по Риму // так весомо, грубо, зримо» (цитата из поэмы В. Маяковского «Во весь голос») и стихами К. Чуковского выражает свое твердое намерение «...встречаться // по утрам и вечерам» не с Римом, а с Наташей! Несмотря на то, что в

стихотворениях Кибирова периодически появляются итальянские/римские топонимы (столп Траяна, обелиск в фонтане, Рим, Италия, Авзония, Вилла Памфили), в них нельзя найти Рим, его просто нет, потому что поэт, в сущности, хочет говорить о себе, описывать свое настроение, и его стихи об Италии можно воспринимать как роман о любви, как монологическое повествование о душевных страданиях лирического героя. Но любимая, которую поэт называет «Италией своей» («Как Блок жену свою – о Русь! – // так я тебя, Натусь, // зову Италией своей...»), от него далека и ему чудна:

как эта чудная страна
и так же баснословна
и, в сущности, условна,
красот неведомых полна
и мне ты не жена!

Поэт отказывается от поэтического дискурса, и в третьем стихотворении цикла отказывается от описания «поэтического праха» вечного города не потому, что не знает, что можно о Риме написать, а, наоборот, потому, что город переполнен смыслами настолько, что не нуждается в описании:

Рим совпал с представленьем о Риме,
что нечасто бывает со мной.
Даже ярче чуть-чуть и ранимей
по сравненью с моею тоской.

Поэтический прах попирая
средиземного града сего,
не могу описать, дорогая,
мне не хочется врать про него.

Тыщи лет он уже обходился
без меня, обойдется и впредь.
Я почти говорить разучился,
научился любить и глазеть.

В полудетском и хрупком величьи
Рим позирует мне, но прости –
он не литературогеничен.
Как и вся эта жизнь. Как и ты¹⁵.

Лирический герой Кибирова теряет дар речи, и это способствует модификации его типичного образа: традиционная ирония человека

¹⁵ Кибиров Т. Юбилей Лирического героя. (2000) // Стихи. М., 2005. С. 539.

пишущего уступает место эмоциональному накалу созерцателя¹⁶. Друг Кибирова, Михаил Айзенберг, стипендиат фонда Бродского 2003 г., в своем римском дневнике «Машина времени» очень близок по смыслу своей прозы к цитированному стихотворению:

Вернувшись в Москву, я обнаружил, что разучился писать, разучился разговаривать, общаться. Просто разучился жить в Москве и долго не мог окончательно вернуться, не понимал, что я теперь должен делать. Хватался за одну книгу, за другую – Гоголь, книги об Италии <...>¹⁷

Путевая проза Айзенберга написана много времени спустя после его пребывания в Италии – только весной 2009 г., когда поэт, неожиданно для себя и без всякого внешнего повода, начал вспоминать и записывать свои итальянские впечатления¹⁸. Его пребывание в Риме получило свое текстовое воплощение в римских записках. Заключительные фразы (если учесть еще и профессию автора, являющегося архитектором по образованию) поясняют смысл названия, которое Айзенберг дал своему римскому дневнику:

Мы смотрим на архитектуру, архитектура смотрит на нас. Смотрит само время, кусочек вечности <...>. Переживание такого рода – это оптическое путешествие во времени.

Это, собственно, машина времени...¹⁹.

Однако образ Рима появился у поэта еще задолго до его приезда, в раннем сборнике «Указатель имен»²⁰, в стихотворении «Это откуда? Оттуда, вестимо», написанном по поводу получения открытки из Рима и воссоздающем образ итальянской столицы («Это оттуда, из города Рима, выкройки чуда»): там жарко, там живут у моря и спят подвешенными в гамаках. Но постепенно эта легкомысленная атмосфера претворяется в интимную. Южный топос, в котором возможно вообразить свою собственную жизнь, стал для Айзенберга реальностью в 2003 г.

Стихотворение, написанное в 1982 г., было посвящено художнику С. Файбисовичу – и именно его поэт встретил в свой первый римский день²¹. Таким образом, название «Машина времени» может быть интер-

¹⁶ См.: *Мароши В.В.* Физиология Рима: «Римский дискурс» в новейшей русской поэзии // *Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв.* / Под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. Томск, 2009. С. 523-529.

¹⁷ *Айзенберг М.* Машина времени (Римский дневник) // *Знамя.* 2009. № 4.

¹⁸ Михаил Айзенберг жил в Риме зимой 2003 г. в качестве стипендиата фонда Бродского.

¹⁹ *Айзенберг М.* Машина времени (Римский дневник).

²⁰ *Айзенберг М.* Указатель имен. М., 1983.

²¹ См.: *Айзенберг М.* Машина времени (Римский дневник).

претировано еще в одном, более конкретном, смысле. Кроме того, три римских стихотворения сборника²² развивают мотив бега времени, а первое и третье содержат архитектурные мотивы, они характеризуются предельной точностью выражений и холодной гармонией.

Первое («Церкви, обстроенные дворцами»), написанное дольником – излюбленным символистами метром, состоит из пяти строф, первые две из которых компактны (обе – четверостишия), тогда как в третьей – шесть стихов неравной длины, в четвертой – четыре, а пятая, трехстишная, тематически возвращается к первой.

Стихотворение открывается традиционными образами римских церквей и стен, которые приобретают своеобычную огласовку в третьем стихе: «Встретились каменными крестцами – стали одной семьей». Во второй строфе на абстрактный образ бега времени накладывается конкретное зрелище улиц, запорошенных желтой пылью пустыни («Так, бесконечное время празднует <...>»). Третья строфа возвращает читателя к традиции классической пейзажной лирики: ласточки, на закате летающие над Ватиканом и Авентином; в четвертой туман покрывает «...склоны с проборами боковыми, // башенные селенья»). Последняя строфа вновь обращена к теме времени, что придает стихотворению подчеркнутую композиционно-тематическую замкнутость, эксплицированную и в поэтическом образе времени («время движениями круговыми <...>»).

Образы церкви, камня, стены, которые в первом римском стихотворении воспроизводят литературное клише вечного города, во втором («Вилла Джулия») превращаются в «Одни черепки, дощечки», где «...о победах или расходах сечки // сообщают линии-невидимки». И только в третьем стихотворении символика города приобретает новый смысл:

Рим сам в себе блуждает, как в лесу,
не допуская к памяти разлому,
и времени бегущую лозу
он, сохраняя, вяжет, как солому.

Поэзии Владимира Строчкова присущи сложность, философичность и трагическая ирония. Особенностью его стиля является неоднозначное и нестандартное использование языковых средств, вариативность, нелинейность поэтического высказывания. Осознание возможности языка становится для него продуктивным инструментом поэзии. Сам автор называет свою манеру «полисемантика». Его словарь необыкновенно

²² Все три стихотворения М. Айзенберга о Риме были напечатаны в журнале «Знамя» (2004. № 6; 2005. № 6; 2007. № 7).

богат, а синтаксис, метрика и ритмика – весьма разнообразны. То, что объединяет почти все стихи Владимира Строчкова, – это попытки эксперимента на стыке языков – русского, итальянского, английского.

Il tempo a Roma passa incredibilmente presto –
 время в Риме проходит невероятно быстро:
 торопись, мол, дурень, все время memento mori,
 посмотри, даже старый Tevere вечно спешит куда-то
 и кудлато пенится у мостов и мелких порогов.

Часть стихотворений Айзенберга, написанных в Италии или позже об Италии²³, синтезирована с графикой – фотографиями или фотоколлажами. Авторских собранных циклов в сборнике нет, но по тематическому признаку можно выделить стихотворения о Больяско, о Риме и некоторые другие. Произведения, не вошедшие в книгу «Наречия и обстоятельства»²⁴, публиковались только в малотиражных периодических изданиях.

Зимой 2007 г. в Риме жил московский поэт Николай Байтов²⁵, который посетил также Болонью и Венецию и за это время написал много стихотворений и большое прозаическое эссе «Рим. Собор Св. Петра», посвященное смерти как метафоре постепенного удаления в область «инобытия»²⁶:

Вообще я считаю это очень мудрым изобретением Иосифа Бродского – то, что он придумал вот так выхватывать русского поэта из его рутины и резко переносить в чужеродный культурный и социальный контекст. Для поэта это оказывается чрезвычайно важным событием, сравнимым, пожалуй, с актом инициации, т.е. фундаментального очищения (смерти «старого человека» и появления на свет «нового»). Во всяком случае, поэт на какое-то время оказывается *существенно* наедине с самим собой и своей поэзией, вне искусственной системы коннотаций, созданной им для «комфорта» в процессе поэтического дряхления. <..> Бродский же, как мне кажется, придумал идеальную комбинацию условий: при полной (насколько это возможно) свободе почти абсолютная оторванность от привычного (косного) «социального тела» – это отнюдь не «успокоенное» состояние, напротив, неравновесное и продуктивное, максимально способствующее духовной работе²⁷.

²³ Владимир Строчков жил в Больяско и в Риме летом и осенью 2000 г.

²⁴ Строчков В. Наречия и обстоятельства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

²⁵ Николай Байтов (1951) опубликовал на родине три сборника стихов: «Равновесия разногласий» (М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1990); «Времена года» (М.: ОГИ, 2001); «Что касается» (М.: Новое изд-во, 2007).

²⁶ Н. Байтов поместил это эссе в своем «Живом журнале». URL: <http://n-baitov.livejournal.com/902.html>, <http://n-baitov.livejournal.com/1024.html>

²⁷ Байтов Н. Краткий отчет Фонду Иосифа Бродского о поездке в Италию зимой 2007/08 г.

В стихотворениях, написанных Байтовым в Италии, звучат мотивы любви и разлуки: пребывание в нашей стране является для поэта «очищающим» событием. Итальянская зима

<...> с ее густыми и внезапными туманами, стремительными поездами, непонятными праздниками, таинственными вертепами во всех церквях <...> и той задорно мельтешащей суетой, которая захватывает в свой мусорный вихрь душу пришельца в Риме и Венеции,

произвела на него сильное впечатление. Эротическая тема, очевидная в стихотворениях первого стипендиата фонда, Тимура Кибирова²⁸, звучит и у Байтова, который, гуляя по Риму, обошел всю виллу Ада:

Я видел беличью беготню
– или драку?
на сером стволе столетней пинии.
.....
Нет, кажется,
не в уникальной шишке здесь дело.
Скорей всего, это Эрос,
это Эрос.

«Новейшая русская поэзия не ищет принципиально иных средств, но меняет свое отношение к старым»²⁹ – так рассуждал в свое время поэт и критик Михаил Айзенберг. Изменились вопросы, которые поэты задают произведению: вместо «что» и «как» – «кто» и «зачем», уже не спрашивают «из чего делать стихи?», потому что их делают из чего угодно, как написала Анна Ахматова³⁰. Однако поэты не отступают от законов классически ясной поэтики, не ломают принципов стихосложения и не меняют местами лексические «верх» и «низ»³¹. Их современность – качество долгоиграющее: они копают архаические пласты, как это делали Мандельштам, Хлебников, Заболоцкий и сам Бродский (кстати, все они смотрят в сторону XVIII в.). А современность, по мнению Ю. Тынянова, это не планомерная эволюция, а скачок, не развитие,

²⁸ Кибиров Т. Villa Pamphili. Стихи. М.: Время, 2005. С. 545.

²⁹ Айзенберг М. Чистый лист // Оправданное присутствие: Сб. статей. М., 2005. С. 105.

³⁰ «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...». Два первых стиха второго четверостишия стихотворения А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...»: Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976. С. 202. (Библиотека поэта. Большая серия).

³¹ См.: Иванова Н. Ускользающая современность: Русская литература XX-XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь к всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 30-68.

а смещение³². Жанры подчас неопределимы, однако сохраняют в себе нечто, позволяющее их распознать.

Обнажая присутствие чужих голосов внутри авторской речи, современные поэты говорят не о Риме, а о русской поэзии, какой она видится из Рима. Их особенный взгляд устремлен из боли в радость и из радости обращен на боль. Россия полна предчувствием Рима, а Рим становится воспоминанием о России. Я разделяю мнение В.В. Мароши о том, что «Рим и подавляет русского поэта своим культурным величием, и вызывает его на малопредсказуемое с точки зрения результата соревнование с другими поэтами»³³.

Опыт путешествия в Рим и вообще в Италию становится источником национального и персонального самосознания. Путешествия русских поэтов, зачастую начинающиеся задолго до их реального перемещения в географическом пространстве (чтение текстов-дескрипций реального или воображаемого путешествия, принадлежащих другим писателям), преобразуют их духовный облик. Познание собственных культурных истоков для сегодняшних русских путешественников оказывается чревато воскрешением старых литературных мотивов в новых поэтических и смысловых функциях. Перемещаясь в центр империи с ее периферии, они одновременно движутся в метафорическом пространстве культуры, возвращаясь к истокам цивилизации, реконструируя в своем сознании этапы ее развития. И это движение становится философическим паломничеством в поисках своего собственного нового образа и образа своей страны.

Расположенный то ли на Балтийском, то ли на Черноморском побережье, воспринимаемый на реальном и метафизическом уровне, Рим служит русским путешественникам XXI в. настоящей машиной времени, которая своей способностью возвращать к истокам и началам помогает если не избежать смерти вообще, то все же отодвинуть ее.

³² См.: *Тынянов Ю.* Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257.

³³ *Мароши В.В.* Указ. соч. С. 525.

Вероника Мусси

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

БИЛИНГВИЗМ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТРАВЕЛОГЕ ВЛАДИМИРА СТРОЧКОВА¹

Позвольте представиться

(подстрочный перевод)

Я Владимир Строчков, русский поэт.
Мой русский язык горяч и длинен,
как набережная Тибра летом,
но мои итальянские стихи холодны и кратки,
как русское лето.

Я Владимир Строчков, русский поэт.
Я хотел стать Большим Поэтом,
но не знал, как.
Теперь лигурийская кухня сделала меня большим поэтом,
особенно в средней части.

Я Владимир Строчков, русский поэт.
Мой Пегас живет в авгиевых конюшнях –
в MS Word'овских файлах *.doc.
И моя Муза тоже живет в моем черном тесном Гэйтузе,
И я часто запираю ее там, когда иду есть².

Такими словами поэт представляет себя читателю в цикле «Стихов из Италии». К слову, русский текст напечатан в качестве подстрочника рядом с текстом на итальянском языке. Сам Строчков характеризует себя как «мрачно-ироничного кухонного диссидента» и представителя постмодерна, называя свое направление в поэзии полисемантикой с акцентом на каламбур, ироничность, языковую игру, многосмысленность и эзопов язык. Поэт признает постмодернистскую центонность одной из

¹ Строчков Владимир Яковлевич родился в 1946 г. в Москве. Окончил Институт стали и сплавов, работал в области полупроводников и черной металлургии. Два года после института служил в Кантемировской дивизии. Стихи пишет с 6 лет. Печатается с 1989 г. Член клуба «Поэзия», Союза литераторов. Автор нескольких поэтических сборников, вышедших в России, США и Германии. Строчков стал третьим по счету стипендиатом действующего в Италии Международного фонда Иосифа Бродского.

² Из цикла «Стихи из Италии-2» (URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/STROCHKOV/index.html#1>).

типичных черт своей поэзии. Его стихи действительно «нашпигованы» цитатами из русских и не только классиков, ТВ-рекламы, словарных статей, Интернета и других реалий современного языкового макроконтинуума, подчас измененными до неузнаваемости.

Объектом нашего исследования стал стихотворный цикл Владимира Строчкова «Стихи из Италии», написанный во время пребывания автора в лигурийском научном центре в 2000 г. и его путешествий по Апеннинскому полуострову в 2000 и 2001 гг. Автор отдыхает, работает, изучает итальянский и активно пишет стихи, несущие резкий отпечаток многоязыковой среды общения. Стихи этого времени пестрят итальянизмами, англицизмами, отдельными вкраплениями из немецкого и латыни. Среди друзей автора, фигурирующих в стихах итальянского цикла, венгр Дьердь Рети, говорящий немного по-русски и по-итальянски, италоязычная поэтесса из Хорватии Влада Аквавита, американские евреи, не знающие ни слова по-русски, итальянцы, американцы – «цыплячий Вавилон»³, по меткому выражению самого Строчкова, «набоковский контекст». Кстати, основной сайт, на котором Владимир Строчков размещает свое творчество совместно с поэтом Александром Левиным, называется «Вавилон».

Само появление образа и темы Италии в творчестве современного русского поэта не является неожиданным и имеет за собой давнюю традицию русской культуры вообще, не только поэзии. И в этом смысле Строчков – продолжатель более чем двухвековой традиции, даже если его связь с русской поэтической традицией за рамками метрики и цен-тонов – вопрос спорный.

I

В первую очередь проблема итальянизмов, и в частности у Строчкова, касается передачи топонимов, личных имен и отдельных наименований типичных итальянских реалий. Такие слова в русской поэтической традиции встречаются у разных поэтов в разном (латинском или кириллическом) написании, обычно тяготея к рифменной, т.е. наиболее значимой позиции в структуре стиха, и выполняют преимущественно смысловую функцию. Сравните цитату из стихотворения Строчкова «Коктейль Боляско»:

Набобовский коктейль на Villa dei Pini.
Набоковский контекст, другие берега.

³ Из стихотворения «Коктейль Боляско» (URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/STROCHKOV/index.html#1>).

Заложник языка, какая брешь в гордыне!
Страдательный залог услужливей врага.

Рифма «Villa dei Pini – брешь в гордыне» довольно ярко представляет смысловое ядро стихотворения, посвященного, в частности, теме сложности овладения иностранным языком, язык – как барьер для общения и понимания.

Для сравнения – что-нибудь из классического стиха:

Все, что минутно, все, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках –

Блок, «Равенна» – налицо итальянизм в той же функции смысловой рифмы.

II

Не менее важная функция итальянизмов в текстах русской поэзии – это воссоздание культурного, бытового, реального контекста Италии. В этой функции итальянские слова чаще записаны кириллицей или иногда оставлены в латинице, и тогда они имеют визуальный характер цитаты, документальности. Это могут быть названия, отдельные фразы или части фраз, сигналы итальянского контекста.

Еще один пример из Блока:

На корзине – белая записка:
«Questa sera... монастырь Франциска...»

Строчков идет намного дальше: в его текстах русский и итальянский зачастую перемешаны в коктейль, как будто бы мысль начинается на одном языке и завершается на другом, потому что ей так удобнее:

и больше не понять, *che lingua é materna,*
и *che natale* мне paese e città;
трепещет язычок, *candela di lanterna,*
и *sogno* тянет сон, и *sonno* длит мечта⁴.

Или другой пример:

Il tempo a Roma passa troppissimo presto –
время в Риме проходит неимоверно быстро:

⁴ «Коктейль Боляско».

торопись, мол, дурень, все время *memento mori*,
 посмотри, даже старый *Tevere* вечно спешит куда-то
 и кудлато пенится у мостов и мелких порогов.
 Вот и ты спеши, обивай пороги неисчислимых *chiese*
 и несчетных *palazzi, caffè e pizzerie*,
 сувенирных и книжных лавок, *monumenti storici*,
monumenti mori – помни, балбес, о смерти!⁵

Подобное смешение на первый взгляд выглядит бредом сумасшедшего, особенно для незнакомого с одним из двух языков человека. На самом деле здесь весьма точно передана распространенная в эпоху космополитизма ситуация внутреннего слома языкового барьера путем резкого погружения в иную языковую среду. Иной строй языка, иностранная лексика буквально вламываются в сознание, которое не успевает справиться с объемами новой информации. Сознание учится думать на другом языке, и зачастую первые попытки выглядят именно так: мысль или высказывание (в случае билингвистической или мультилингвистической среды) начинаются на одном языке и заканчиваются на другом, потому что так «взбрело в голову», так удобнее. Своя и иностранная лексика перемешаны в сознании, и взвесь еще не успела выпасть в осадок.

Таким образом, мы видим у Строчкова успешный постмодернистский акт «уничтожения рвов и поспраивания границ»⁶ и обретения некоей условной свободы репрезентации. Сознание автора-художника шизофренично раздвоено, оно находится сразу в нескольких плоскостях. В такой функции италянизмы у Строчкова всегда записаны латиницей: это прямые цитаты иной реальности, как и у Блока. Просто реальность изменилась, ее многоголосие и хаос иных языковых контекстов потоком прорываются в литературное сознание автора. Посмотрите на такой отрывок из стихотворения «Узелок на память»:

Узелковым письмом напиши мне из Буды e-mail:
 как мелькали *le ore*, и били куранты на церкви,
 как прошло *questo tempo*, как с нами осталось – *con me*
 e *con te, buon'amico* – до смерти, до встречи, *per sempre*.

Италянизмы не несут здесь выраженной смысловой или стилистической функции, они просто являются равноправными частями двуязычного сознания. Они использованы, потому что так удобно с точки зрения метрики, потому что воспоминания о друге Дьерде Рети, кото-

⁵ Из «*Il tempo a Roma passa troppissimo presto...*»

⁶ Фидлер Л. Пересеките рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993.

рому посвящено стихотворение, заставляют автора-героя думать на той смеси итальянского и русского, на которой они и общались.

Еще одна смежная функция итальянизмов у Строчкова заметна, например, в таком отрывке:

Мир поднимает “Hi!!!”, в нем все кричит и свищет,
и птичьих “Come stai?!” стремителен полет.
“Сто бэнэ” – отвечай – хотя их, может, тыща,
и, может, даже, “più” – и он с тобою пьет.

И дальше оттуда же:

Я выпускаю джин из бешеной бутылки
и, тоника плеснув, приемлю этот мир.
“Okay! Pogovorim?” – Да хоть на суахили!
а Джанни говорит: “Buon giorno, Vladimir!”⁷

«Сто бэнэ» (я в порядке) – здесь итальянские выражения в русской транскрипции используются для передачи несовершенной итальянской речи не носителя языка, т.е. в данном случае автора. Несовершенство собственной речи им остро переживается. С другой стороны, для той же цели русские высказывания записаны латиницей: «Okay! Pogovorim?» – передача русской речи с акцентом не носителей русского языка.

III

Но на этом, пожалуй, та или иная связь творчества Строчкова с «итальянским дискурсом» русской литературной традиции и заканчивается. И дальше мы имеем дело уже с чем-то совершенно другим.

Посмотрите на такие строки из стихотворения «Ворчливая ностальгия»:

Здесь так больяско! балуя желудок,
плоть пестуя и генуя грехи,
лигу ри я сказать, что мой рассудок
во испуление ссудит мне стихи?

Отметим, что все итальянизмы записаны в русской транскрипции со строчной буквы. Чтобы несколько приблизиться к пониманию этой третьей и самой необычной функции итальянизмов в текстах Строчкова, хотелось бы процитировать из самого автора, его «программный» манифест постмодернизма, озаглавленный «Небиография автора»:

⁷ «Коктейль Больяско».

Мир – как внешний, так и внутренний – неограниченно сложен и, главное, принципиально неоднозначен. <...> Вещи, явления и смыслы непрерывно взаимодействуют, изменяются и перетекают друг в друга. Чтобы уметь говорить об этом мире, нужен язык эквивалентной сложности и многозначности, то есть и не язык в обычном смысле даже, а сумма произвольного множества языков, знаковых систем и культурных кодов, язык языков, мета-язык, как сейчас говорят; абсолютно открытая система без каких-либо внешних табу. Это язык-Вселенная, Вселенная, логика которой не бинарна (вернее, не только бинарна), количество измерений, число степеней свобод которой огромно, если не бесконечно. Движение в ней есть речь, действие – высказывание, поступок – текст, а цена этого поступка измеряется сперва словом «как», а уже потом словом «что»⁸.

Нам кажется, цитата самодостаточна и не нуждается в дальнейших комментариях. Итак, вернемся к выбранному отрывку из «Ворчливой ностальгии». Что мы наблюдаем? Итальянские слова вырваны из грамматического и морфологического контекста итальянского языка, с них «ободрана» вся смысловая конкретность, оставлена только расплывчатая периферия значения, мерцание неясного и едва уловимого смысла. Они становятся расходным материалом, топливом для создания полисемантического макроязыка-Вселенной. «Здесь так больяско!» – Больяско – название маленького итальянского городка, «здесь» написано со строчной буквы с восклицательным знаком после усилительной частицы «так». По форме «больяско» напоминает русское наречие на -о (наподобие «вязко», «броско»), и здесь оно использовано именно в качестве наречия, которое наиболее адекватно можно перевести на итальянский как *alla bogliascana* – некое размытое представление о довольстве, благодати, вкусной еде, морском побережье, о чем угодно, связанном с местечком Больяско, – смысл больше не привязан к конкретной семантике лексической единицы и свободно перетекает. Та же судьба постигает и слово «генуя» в следующей строке: «плоть пестуя и генуя грехи» – снова название со строчной буквы. В комментариях автор пишет, что Генуя – это город, столица области Лигурия. Кстати, Больяско находится в провинции Генуи, а Генуя – это столица Лигурии, три названия вложенных друг в друга локусов как символ вложенных друг в друга смыслов, луковица, которая больше изнутри, чем снаружи. «Генуя» у Строчкова превращается в обрусевшее деепричастие, с которым оно сходно по форме, от якобы некоего глагола «геновать/genovare», а Лигурия вообще распадается на три слова «лигу ри я», вызывая прямую ассоциацию с не вполне приличным анекдотом про «могу ли я... магнолия!».

⁸ Строчков В. Наречия и обстоятельства // Новое литературное обозрение, 2006.

Фактически то, что делает Строчков с итальянизмами, – почти классический пример деконструкции по Деррида. Сравните такой отрывок из «Московских лекций» великого французского философа: «Общая стратегия деконструкции связана с двумя основными ходами. Первый ход заключается в том, чтобы опрокинуть или перевернуть существовавшую иерархию, гегемонию, которая так или иначе задается бинарной оппозицией. Но вместе с тем диалектика переворачивания или опрокидывания не предполагает никакой перемены самой структуры. Второй пункт заключается в том, чтобы преобразовать структуру, чтобы обобщить понятие. Следующий шаг состоит в том, что преобразовывается уже структура и меняется общее понятие, например оппозиция устной и письменной речи. Недостаточно сказать, что нет приоритета устной речи над письменной речью, нельзя заменить власть одного из членов этой оппозиции властью другого. Задача заключается в том, чтобы снять саму структуру оппозиции, чтобы построить, заново создать новую концепцию письма и новую концепцию текста»⁹.

И такой новой концепцией, по Деррида, становится «археписьмо» – некий «первобульон», «праисточник и письма и устной речи, пространство непрерывной циркуляции смыслов, существующих в “естественном виде” именно в этом процессе перетекания и теряющих девственность в акте артикуляции»¹⁰.

Итак, первый ход, или опрокидывание оппозиций/иерархий без нарушения структуры. Строчков берет слова, принадлежащие к сугубо итальянской языковой системе, записывает их кириллицей со строчной буквы и помещает в совершенно иной языковой контекст.

Мои же итальяно, соно грато;
что ною – это нерви: в двух шагах;
марина так мила и пасседжата
и так беллецца, что ну просто ах!

Перевод: итальяно – «итальянский», соно грато – «я благодарен», *nervi* – название итальянского города *Nervi* недалеко от Больяско, и вместе с тем обыгрывается второе омонимичное значение слова: *nervi* – по-итальянски означает «нервы» и вообще *nervi* и русское «нервы» звучат похоже. Город *Nervi* продолжает список уже цитированных ранее «низвергнутых со своего лексического пьедестала» топонимов: Генуи, Больяско и Лигурии. Марина – морское побережье, пасседжата – прогулочная дорожка, беллецца – красота, красотка.

⁹ Деррида Ж. Московские лекции-1990. Свердловск, 1991. С. 9-10.

¹⁰ Там же.

Таким образом, опрокидываются сразу несколько оппозиций, или иерархий: принадлежность к иной языковой системе, грамматическая принадлежность к определенной части речи (например, *bellezza* в итальянском – существительное женского рода «красота», которое, даже будучи заимствованным, не может использоваться с усилительной частицей «так», для этого оно должно стать глаголом или наречием), принадлежность к определенному лексическому классу слов: Генуя, Больяско – это топонимы, которые, по правилам языка, должны писаться с прописной буквы. По сути, от итальянского слова остаются только его фонетическая оболочка, транскрибированная кириллицей, и привязанный к ней ускользающий смысл.

Второй этап деконструкции – преобразование структуры. При этом нельзя просто поменять местами члены иерархии/оппозиции: выкрасить черное в белое, а белое в черное. Сама оппозиция должна перестать существовать и породить новую концепцию или новые бесконечные смыслы.

Именно это мы и наблюдаем у Строчкова. Опрокидываясь в контекст русской грамматико-синтаксической структуры, итальянизмы начинают «вынужденно» изменять свою структуру: существительное «больяско» по морфологической форме и синтаксической функции становится наречием, «беллецца» – неким подобием возвратного глагола в инфинитиве, генуя – деепричастием, лигурия вообще дробится на три части, образуя подобие псевдовысказывания, и т.д. Но таким способом эти слова не переходят в класс других частей речи и не становятся другими словами. Зато сама оппозиция по частям речи и лексической принадлежности снимается, оставляя после себя некое семантическое желе, неопределенно подблескивающее на остове расшатанной синтаксической структуры в прочном котелке пушкинской пятистопной метрики.

Итак, подводя итоги, можно сказать, что итальянская лексика в произведениях Владимира Строчкова носит, во-первых, смысловую функцию и, во-вторых, стилистическую, вводя факты контекста иноязычной реальности, как и у классических русских поэтов. Но реальность значительно изменилась со времен Пушкина и Ахматовой.

Оригинальность Строчкова в том, что он делает реальный, естественный и оттого несколько безумный билингвизм достоянием поэзии. Впускает хаос современного космополитического сознания в письменный текст. А потом делает и следующий шаг, подвергая деконструкции – наряду с лексемами родного языка – лексику других языков, на которых говорит, «стирая границы и засыпая рвы» между разными языковыми реальностями (в оригинале они никак не могли бы встретиться). Порожденная в результате новая мерцающая семантика лишена любой кон-

кретности, обладает высокой образностью, почти физически ощутимой «сенсорностью» и имеет огромное число уровней прочтения. Возможно, она есть отражение обезумевшего сознания интеллектуала и космополита XXI в., выброшенного в поисках смысла в жесткий контекст бесконечно многоголосой и не самой приветливой современности. Или в бегстве от жестких смыслов. Или, возможно, что-то еще?

Н.Г. Морозова

Новосибирский государственный университет
экономики и управления (Россия)

**ИТАЛЬЯНСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ В ЦИКЛЕ
«ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ» ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА**

Цикл «Объяснение в любви» открывает книгу «Как я умер. Субъективный травелог» (2007)¹ Владимира Соловьева, известного русско-американского писателя и политолога, живущего ныне в Нью-Йорке. Проза «Субъективного травелога» разножанровая, но целиком подпадает под понятие «путевой», что вместе с единым героем обеспечивает ее целостность. Три ее цикла² – три масштабных направления травелога Соловьева: европейское («Объяснение в любви»), американское («Американский дорожник») и восточное («Паломничество в страны Востока»). Мы остановимся на европейском направлении, особое место в котором занимают итальянские путешествия. Данная статья посвящена исследованию русско-итальянского травелога В. Соловьева: его ключевых образов, тем, сюжетных ситуаций, традиционных мотивов для отечественной литературы путешествий.

Италия является местом действия первых четырех повестей из восьми, составляющих «Объяснение в любви»: «Путешественник и его двойник», «Объяснение в любви», «Смерть монахини» и «Последнее путешествие». Остальные четыре – повествования о путешествиях в Грецию («На голубом глазу»), Францию («Французский цикл»), Испанию («Постскриптум к гишпанскому путешествию») и рассказ о «комплексном» европейском вояже («Неполноценные американцы»). Русско-итальянский травелог доминирует не только на композиционном уровне. «Объяснение в любви» Соловьева – это объяснение в любви к

¹ Соловьев В. Объяснение в любви // Соловьев В. Как я умер: Субъективный травелог: новеллы. М.: РИПОЛ классик, 2007. С. 5-326. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках.

² Можно говорить о многоуровневости циклической структуры у Соловьева: книга как цикл травелогов, каждая из составляющих которого есть самостоятельный цикл путевой прозы, наконец, особая организация большей части повестей, распадающихся на главы, – сюжетно связанные и в то же время самостоятельные очерковые зарисовки-размышления («Путешественник и его двойник», «Объяснение в любви», «На голубом глазу», «Французский цикл», «Постскриптум к гишпанскому путешествию»).

Италии, под знаком которой явно или неявно проходит весь субъективный европейский травелог: «<...> Я очарован всей Италией сразу: “очарованный странник” – вот кто я!» (78).

Путешествия, по Соловьеву, есть «борьба с безжалостным временем» (196), так как они «продлевают жизнь, прерывают жизненную рутину, возвращают любовь и молодость» (13). В контексте цикла различаются четыре вида такой борьбы: ego trip, эмиграция, смерть и эстетическое путешествие. Первое – краткосрочная поездка на покинутую родину – связано с самоутверждением и героем игнорируется; эмиграция – затянувшееся путешествие, путешествие «на всю жизнь» (157), «генеральная репетиция» (197) смерти; смерть – «путешествие в никуда» (197), самое масштабное и неизбежное, в отличие от предыдущих. Фокусировка в цикле происходит на путешествиях с эстетическими целями. Последние в полной мере реализуются лишь в Италии. В то же время путешествие для героя и самоцель – попытка заполнить образовавшийся вследствие эмиграции вакуум, преодолеть ощущение чужого (американского) пространства и времени:

Я выпал из гнезда и живу теперь в чужом пространстве – географическом, топографическом, государственном, лингвистическом. Хуже того – живу в чужом времени, время переломилось, и здесь нет разницы между уехавшими и оставшимися³.

Для героя важно то, что А. Эткинд именует как «“странствие без цели”, чувство пути, движение по кругу»⁴. В травелоге Соловьева осмысляется пройденный жизненный путь. Сюжет путешествия – отчасти повод обращения к последнему. Путешествие – особое состояние, раздвигающее рамки непосредственного окружения и хронологические границы, время биологического существования путешественника:

В самом деле, что твои несколько жалких десятилетий по сравнению с тысячелетиями мировой цивилизации, к которым ты, путешествуя, приобщаешься! Машина времени выносит тебя обратно в современность не постаревшим, а умудренным за счет исторического опыта; не стариком, а древножителем. По физическим ощущениям лет тебе теперь столько же, сколько и было, плюс несколько благоприобретенных тысячелетий, которые меняют тебя эмоционально (179).

Итальянский травелог у Соловьева вписан в русско-американский, подается через его посредство. Удвоение путешествия, точнее, его

³ Соловьев В. Американский дорожник // Соловьев В. Как я умер. С. 389.

⁴ Эткинд А. Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001. С. 51.

двухуровневость (долгосрочное и краткосрочное – эмиграция и собственно путешествие) – это и наслаивание культурных кодов, обуславливающее состояние внутреннего диссонанса героя-странника. В свою очередь русско-итальянский травелог в контексте цикла отталкивается от русско-германского, обозначая тем самым два ценностных полюса для путешественника. Ситуация соположения двух видов (направлений) травелога, включения, когда одно путешествие становится фоном другого либо задает потенциальные варианты развития сюжета, вводит определенные темы, мотивы, является частотной в художественной литературе и в документально-эпистолярных текстах. Три основных направления отечественного травелога, определившиеся к концу XVIII в., соприкасаются, взаимодействуют в разных модификациях. Италия и Германия всегда рядом в планах русских путешественников⁵: из Германии едут в Италию, из Италии возвращаются в Германию и наоборот. Например, в «Письмах из-за границы» П.В. Анненкова в германское путешествие вставлены размышления, ожидания, касающиеся намеченного пребывания в Италии; Н.В. Станкевич в письмах из Рима тоскует по Берлину⁶; Н.В. Гоголь, находясь в Италии, весьма экспрессивно характеризует Германию⁷ и т.д. В разные периоды развития русской литературы, как известно, предпочтение отдавалось разным странам. Решение проблемы выбора зависело от культурных кодов эпохи и субъективных предпочтений. У Соловьева выбор между пребыванием в Италии и Германии осознан и принципиален. Тот факт, что герой, несмотря на предубеждение, попадает в Германию, каждый раз оценивается как игра случая, как непреднамеренное действие.

Открывающее цикл «Объяснение в любви» путешествие в Италию, называемое лучшим, совершается «спустя всего несколько месяцев после наихудшего, в Германию» (8). В описании последнего ключевым

⁵ Один из многочисленных примеров находим в «Отцах и детях» И.С. Тургенева в монологе Павла Петровича: «А я, как только он женится, уеду куда-нибудь подальше, в Дрезден или во Флоренцию, и буду там жить, пока околею» (*Тургенев И.С. Собрание сочинений*: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 299). Италия и Германия здесь как два потенциальных направления травелога. Путешествие для Павла Петровича – бегство от чужого счастья, связанное с одиночеством, тоской. В этом смысле ему безразлично куда ехать.

⁶ См., например, жалобы в письме от 19 мая 1840 г., адресованном М.А. Бакунину: «Главный вред пребывания вне Германии в том, что не следишь за новыми успехами – а вы в России можете знать о них больше, чем я в Италии» (*Станкевич Н.В. Избранное*. М., 1982. С. 219).

⁷ Ср., например, часто цитируемое письмо из Рима М.П. Балабиной от 30 мая 1839 г.: «Летом еду в Мариенбад на один месяц. Вы не поверите, как грустно оставить на один месяц Рим и мои ясные, мои чистые небеса, мою красавицу, мою ненаглядную землю. Опять я увижу эту подлую Германию, гадкую, запачканную и закопченную табачищем» (*Гоголь Н.В. Собрание сочинений*: В 9 т. М., 1994. Т. 9. С. 127).

является мотив западни. Герой рассказывает о случае, наиболее травмировавшем его в германском путешествии. Убежав от своей группы в Эрфурте, он зашел в собор. Наслаждаясь звездами, деревьями во внутреннем дворике, герой не заметил, как захлопнулась кованая дверь:

Потом он стучался, кричал, рвал дверь на себя и налетал на нее с разбегу, как таран <...> Он представил, как завтра рано утром <...> ненавистная группа уезжает без него, а он останется здесь один, навсегда – без языка, без денег, без паспорта, без ничего (9).

Ситуация разрешается благополучно: появляется улыбающийся священник и указывает на кнопку на стене, открывающую ворота. В критический момент происходит переоценка ценностей:

На следующее утро, сидя в автобусе, поймал себя на том, что смотрит на своих попутчиков с родственной какой-то приязнью (10).

Однако эйфория длится недолго, и к ситуации в эрфуртском кластере повествователь будет возвращаться неоднократно, например при описании камер в Палаццо Дукале:

Путешественник как раз приближался к тому возрасту, когда Фортуна отворачивается от человека, а потому представил себя запертым в венецианской тюрьме, как это с ним уже случилось в эрфуртском кластере, – и он затропился наружу из сырого подземелья... (43).

Германия на страницах «Объяснения в любви» ассоциируется с разного рода препятствиями, ее образ окутан негативными коннотациями, германский локус – ловушка для беспечного путешественника. Мотив западни связан с военной темой и образом концлагеря, реализующимися через сеть постоянных сравнений туристов с оккупантами, гидов и экскурсоводов – с надсмотрщиками и т.д. С Италией в контексте цикла «Объяснение в любви» связано все позитивное, и минусы, такие, как, например, наводнение в «Смерти монахини», конфликты и расставания с женой, в конечном итоге обращаются в плюсы. Достаточно традиционный для путевой литературы мотив болезни (вообще хандры за границей) здесь иронически обыгрывается:

Можно сказать, я болен Италией, хотя на самом деле я все еще болен ангиной... (79).

Апофеозом истории германских страданий в «Путешественнике и его двойнике» является мысль о божественном промысле:

Италия и дана была Путешественнику в возмещение его душевных мук и напрасных трат в Германии. А может, больше и ездить никуда не надо, кроме как в Италию? (10).

У Соловьева констатируется некая самодостаточность Италии, способной удовлетворить духовные, эстетические, познавательные запросы путешественника, гармонизировать его внутренний мир. Путешествия в Италию есть поиски родины. Италия как родина искусств предстает и как истинная родина героя:

Мне до сих пор трудно представить Америку моей родиной – скорее, среда обитания, зато Италию, с ее живительным воздухом и обжитой, цивилизованной землей, – сколько угодно! (27).

Явные переключки с романтической традицией восприятия Италии не делают, однако, ее образ всецело идеальным. «Объяснение в любви» строится через критику «эстетических стереотипов», через констатацию «разочарования в гениях» (87). Инвективы звучат в адрес итальянцев, национальной особенностью которых, с точки зрения героя-повествователя, является обман⁸. Это и работники почты, и официанты в кафе, и реставраторы⁹. Немаловажно и то, что Италия дает герою даже больше, чем требуется, снимая морально-нравственные ограничения, чувство вины за воровство, хитрость и прочие его неблагоприятные поступки.

Залогом привлекательности для героя становится богатая история Италии, воплощением которой являются художественные достопримечательности¹⁰ (для сравнения: историческое прошлое Германии – Вторая мировая война – оказывается, наоборот, главной причиной неприязни страны). Кроме того, Италия аккумулирует в себе культуру, па-

⁸ В этом, можно сказать, В. Соловьев продолжает обличительные традиции итальянских путевых писем Д.И. Фонвизина: «Честных людей во всей Италии, по истине сказать, так мало, что можно жить несколько лет и ни одного не встретить» (*Фонвизин Д.И. Письма к сестре из второго путешествия // Фонвизин Д.И. Сочинения. СПб., 1852. С. 448*).

⁹ См., например, разоблачение последних: «<...> сомнительный процесс реставрации, когда не только укрепляют старое, но и добавляют новое, от себя. Не удержался и заглянул в шелку – фресок не увидел, зато понаблюдал за реставраторами: две смазливые девки и кудрявый парень, непрерывно курия, под звуки спидолы, малевали наново любимого моего делла Франческу. То-то я стал замечать, как с каждым новым наездом в Италию фрески в церквах и картины в музеях странным каким-то образом молодеют, светлеют, свежеют. Внутренне как-то я даже заторопился смотреть оставшиеся, словно боясь, что их прямо сейчас, на моих глазах, обнесут лесами и начнут перерисовывать» (29).

¹⁰ Ср.: «Путевые мои интересы сугубо эстетические – чтобы не сказать эстетские. Да и кого из путешественников в Италии интересует здешняя современность?» (27).

мятники искусства многих стран¹¹, а потому итальянское путешествие есть путешествие за границы современности, к истокам цивилизации (диахроническое), путешествие как бы за пределы самой страны (межкультурное).

Путешествие по Италии равнозначно движению по лабиринту. Тема лабиринта заявлена в самом начале первой повести: герой «безнадежно застрял» (10) в лабиринте Венеции (первый пункт маршрута). Несмотря на заранее намеченный путевой график, перемещение всегда связано с незапланированными перерывами, посещениями. В лабиринте Италии путешественник обречен на пропуски и повторы географических локусов, на постоянные расставания и встречи. Если Германию герой «...годами сознательно объезжал, колеся по Европе» (8), и результат свершившейся необдуманной поездки – негативный тревелог, то Италия является его постоянной целью, многократно реализуемой и в то же время сохраняющей актуальность:

А Италию каждый раз открываю заново, будто я там впервые (84).

Пробелы в путешествии, пропуски культурных объектов (например, Пестума) стимулируют героя к возвращению. Акцент ставится не только на возвращение из путешествия¹², но и на возвращение в места бывших странствий.

В итальянских путешествиях также присутствует мотив ловушки: ситуация с закрытыми дверями повторяется с определенной периодичностью. Однако здесь нет безысходности, так как все зависит не от случая, а от воли героя, способного преодолеть препятствие благодаря своей находчивости. Так, в поезде в Пестум он дергает стоп-кран, чтобы выйти на нужной станции. Западня у Соловьева – это любая потеря свободы. Как отмечает А. Эткинд, «<...> свобода очевидным образом связана с пространственным перемещением. Когда ограничивают свободу, первым делом закрывают пространство»¹³. Именно потеря свободы является сюжетным стержнем завершающей цикл повести «Неполноцен-

¹¹ Ср.: «Вот я и говорю, что побывал в это путешествие не в одной стране, а как минимум в восемнадцати, находящихся в разных фенологических, хронологических и культурных зонах, включая Византию и древнюю Грецию...» (41); «Вновь он <...> побывал в Греции, которая на самом деле Италия. Или vice versa [наоборот. – Н.М.]: в Италии, которая Греция...» (132).

¹² Ср. высказывание А. Эткинды: «От Грибоедова и далее речь идет не о путешествиях, но о возвращениях из них. Так возвращаются, с корабля на бал, Чацкий и Онегин; так возвращаются герои Достоевского; так хотят вернуться герои Тургенева...» (Эткинд А. Указ. соч. С. 52).

¹³ Эткинд А. Там же.

ные американцы», мотивировкой ее трагической развязки. Путешествие как обретение свободы в движении теряет свою суть. Отсюда – знаковое отсутствие Италии в финале цикла. Тур «Живописная Европа», в который отправляется герой «Неполноценных американцев», по касательной должен захватить почти всю центральную ее часть:

<...> Слишком велик был соблазн <...> Вот *бес нас и попутал*, и мы отравились в это лишнее и ненужное путешествие, за что наказаны – по крайней мере я (291; курсив мой. – Н.М.)

География тура обозначена отчетливо:

<...> Мы мчались галопом по Европам от Утрехта до Вены – по Голландии, Германии, Франции, Италии, Швейцарии, Австрии и вовсе уж сомнительному Лихтенштейну... (289).

Италия – один из обязательных пунктов маршрута, однако, за исключением предисловия, других ее упоминаний в тексте нет, так же как и нет оговорок об изменении пути следования группы. Встретившись в Голландии, герои отправляются в Германию, затем во Францию, в Швейцарию, заезжают в Лихтенштейн и заканчивают путешествие в Австрии (сюжетная развязка). Притом что заявлены «злосчастная семья» (290) стран, такой пропуск Италии (между Францией и Швейцарией) представляется намеренным и оправданным логикой нагнетания темы произвола, фашистского концлагеря, аналогом которого становится туристический автобус. «Когда из Утрехта покатали в Германию» (296) – фраза, маркирующая переход к описанию драматических событий путешествия. По мере продвижения по Европе учащаются разного рода конфликтные столкновения. Заканчивается повесть смертью одного из персонажей-туристов, Эли Рубинштейна, и возвращением героя в Нью-Йорк. Италии нет и не может быть в негативном травелоге, в бесовском путешествии. Топос Италии связан не с испытанием страхом, не с подавлением личности, а с наградой за терпение и старание, пребывание в нем ничто не может омрачить. По словам же повествователя, он является «отрицательным героем собственного рассказа» (288). Перед нами текст-исповедь униженного путешественника. Отсюда и принципиальное заявление:

...Писать надо, как Бог на душу положит, а потому предпочитаю сумбур и сумятицу литературным стереотипам (290).

Семиотический потенциал образа Италии в контексте цикла таков, что «всеуе» («сумбуре и сумятице» (291) повествования) она не поминается. Италия – нечто сокровенное для героя¹⁴.

Проблема удвоения-раздвоения (удвоение путешествия, путевых ощущений, раздвоение героя) – одна из центральных в итальянском травелоге Соловьева. Обратная сторона – объединение объекта и субъекта – путешествия и путешественника в некий единый феномен:

Литературная задача: объединить объект с субъектом, найти золотую середину между путешествием и путешественником (8).

В результате мы имеем дело с повествованием то от лица «путешественника Я», то – о «путешественнике Он». Тема двойничества достигает апогея в главе «Встреча»: Я и Он сходятся в лабиринте Венеции на «самой невенечейской» улице Гарibaldi.

Удвоение образного ряда достигается и за счет сознательной манифестации русских аналогий, большей частью архетипических для отечественной словесной культуры: живописно-художественных, политических, исторических, бытовых, любовных, сюжетно-ситуативных, культурных и др. Карнавалы в Венеции сопоставляются с ряжеными на Руси, соплагаются как исторически особые культурные зоны Венеция и Новгород, разбушевавшаяся Арно в «Смерти монахини» напоминает Неву, и т.д. Что касается образа самого путешественника в Венеции, возникают параллели то с Синдбадом-мореходом, то с Садко у водяного царя. Наряду с планом условно-реального путешествия постоянно присутствует ирреальное.

Ход повествования у Соловьева во многом обусловлен онтологической основой травелога – принципом отбора, селекции достойных и не заслуживающих упоминания вещей. Особое место в связи с этим занимает экфразис. Репродукции заменяют дневниковые записи, продлевают путешествие и восполняют пробелы. В отличие от подновленных реставраторами оригиналов, они эмоционально вдохновляют героя, направляют нити рассказа об итальянском вояже. Строгой последовательности событий, выдержанности повествовательной перспективы нет, так как событие передвижения происходит в воспоминаниях, и повествователь апеллирует то к одному, то к другому итальянскому путешест-

¹⁴ С этим связано постоянное набрасывание масок (маска на повествователе, на герое, Серениссима – маска Венеции) и боязнь разоблачения со стороны бывших соотечественников. Лицо героя, ставшее маской, в «Путешественнике и его двойнике» свидетельствует о степени приобщения к итальянскому миру, одновременно раскрывая сущность путешественника.

вию. Тематическая связь (развитие мотивов пути, свободы, смерти, родины, искусства и др., полифония тем) и географическая (место приключений, наблюдений героя – Италия) объединяют разнородные в жанровом, повествовательном отношении сегменты текста. Географический локус и связанный с ним событийный ряд, отдельные эпизоды путевой «жизни» героя становятся поводом к рефлексии, к мироосмыслению. Подчеркнутая манипуляция временными, пространственными планами делает итальянское путешествие бесконечным:

Я все еще в Италии, хотя чисто физически брэнное мое тело обитает сейчас, когда я выстукиваю эти строки на компьютере, в Нью-Йорке (78).

По сути, завершив путешествие, герой отправляется в него снова. Возвращение в Нью-Йорк – мнимый финал путешествия. Нью-Йорк – условная, транзитная точка, знак цикличности движения-странствия. В «Последнем путешествии» (последняя повесть об итальянских приключениях) героя затягивает воронка чужого времени, прерывается связь с современностью – повествование прекращается: герой остается в Италии, в древности.

Проза Владимира Соловьева дает не только пример русско-итальянского травелога конца XX – начала XXI в., весьма показательный в общем исследовании традиции отечественной литературы «путешествий», но и представляет современное философское осмысление феноменов свободы, времени, жизни, судьбы и др. Путешествие для писателя есть, прежде всего, расширение сознания и обретение свободы, познание в движении, обретение истинной родины. «Путешественник» – константное для героя Соловьева состояние, суть которого максимально раскрывается в итальянском топосе.

Е.Ю. Булыгина, Т.А. Трипольская

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

ИТАЛЬЯНСКИЙ ГОРОД ГЛАЗАМИ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА: ТРАВЕЛОГ П. ВАЙЛЯ

Путешествие русские словари определяют как поездку или передвижение пешком куда-нибудь далеко за пределы постоянного местожительства с какой-либо целью, а также литературное произведение, посвященное описанию всего виденного или слышанного путешественником в чужом или неизвестном краю¹.

В статье путешествие рассматривается не как перемещение из пункта А в пункт В, а как передвижение внутри городского пространства, где маршруты определены топографически и картографически: совершая городское путешествие, человек волен в выборе направления, но ведом улицами, переулками, бульварами, аллеями, вытекающими и впадающими в площади (Place Etoile как имя собственное и как устройство площади).

Материалом анализа является книга П. Вайля «Гений места», жанр которого сам автор определяет как «странный»: «<...> своевольный гибрид путевых заметок, литературно-художественного эссе и мемуаров»². Городские номинации играют важную роль в лексической организации текста: «Италия была городской страной: к концу XV века – двадцать городов с населением свыше двадцати пяти тысяч (с отрывом лидировали Неаполь и Венеция). Во всей остальной Европе – от Лиссабона до Москвы – таких насчитывалось еще столько же»³.

Автор проводит читателя по Риму Петрония, Венеции Карпаччо, Виченце Палладио, Вероне Шекспира, Флоренции Макиавелли, Палермо Пьюзо, Милану Висконти и Римини Феллини.

Для человека нового времени главные точки приложения и проявления культурных сил – города. Город – специфическое пространство, которое формируется и существует в разных странах по-разному, в соответствии с их историей, природой, традициями. История города, его

¹ См.: *Толковый словарь русского языка* / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935-1940. Т. 1–4 (ТСУ).

² *Вайль П.* Гений места. М., 2007. С. 4.

³ Там же. С. 82.

настоящее, прошлое и будущее фиксируется в организации его пространства. Мы имеем в виду соотношение улиц, бульваров, площадей, набережных, образующих неповторимый облик города как места обитания человека и культурного пространства как особой семиотической системы⁴. В филологии принято говорить о городском тексте: петербургский, венецианский, московский и др.⁵ Городской текст включает в себя в качестве «субстратных элементов» природный: климатическо-метеорологический (ветер, холод, жара, наводнение и др.) и ландшафтный (вода, суша, открытость, гористость/равнинность и др.); а также материально-культурный (планировка, характер застройки, дома, улицы и т.п.)⁶. И природные, и материально-культурные элементы неразрывно связаны между собой. Для города характерна органическая привязка к естественному ландшафту. Городское пространство адекватно отражает его структуру и особенности: есть города, расположенные на холмах, где в качестве улиц фигурируют спуски и подъемы (Владимировский спуск в Новосибирске, Владимирский спуск в Киеве; Васильевский спуск в Москве и др.); в городах у воды (река, лагуна, море) городскими артериями являются каналы (Канал Грибоедова, Canale Grande, каналы Брюгге и др.).

Обычно в современных лингвистических работах языком города называют специфический язык горожан (городское просторечие, литературно-разговорная речь и др.), мы рискуем использовать этот термин как наименование частей города, в первую очередь касающихся его горизонтальной пространственной организации (улица, улочка, проспект, площадь, переулок, набережная, проулок, закоулок, бульвар, сквер и др.). Эта система наименований, состоящая как из древнейших, так и из недавно образованных лексем, включается в сложный семиотический механизм города, отражающий прошлое и настоящее любого города. Ср.: «<...> архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого <...>. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени»⁷.

⁴ См.: *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту, 1984. Вып. 664. С. 30-45.

⁵ См.: Там же. С. 30-45; *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999; *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст в русской литературе // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Вып. 664. С. 5-29.

⁶ См.: *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 18-19.

⁷ *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 35.

Этот фрагмент лексической системы языка в силу его небольшого объема и прозрачной денотативной семантики обычно не является объектом семасиологических исследований. Однако изучение этой тематической группы позволяет получить новую информацию о семиотической системе «город» в разных языковых картинах мира. Городские номинации в европейских языках, помимо номинативной функции, используются в составе имен собственных, в словарях они иногда сопровождаются комментирующей пометой:

Канал (Канал Грибоедова) (лат. *Canalis*); **Название улицы, расположенной на берегу канала (в Ленинграде)** (ТСУ); **Canal** *Les canaux d'une ville bâtie sur l'eau* (1606). *Le grand canal (écrit Grand Canal)*, à Venise; **Rue** 1. *Voie bordée, au moins en partie, de maisons, dans une agglomération (ville ou village, bourg), et souvent identifiée par un nom (R)*⁸; *Via nella toponomastica urbana (senza articolo) <...> Via Roma, via Dante (SC)*⁹; **Avenue** (*capital as part of a street name*) a road, esp in a built-up area Shaftesbury Avenue; **Boulevard** (*capital as part of a street name*) Sunset Boulevard; **Lane** (*capital as part of a street name*) Drury Lane; (*as part of a proper name*) narrow street or alley between buildings; **Road** (*capital when part of a name*) London Road (H)¹⁰ и др.

Анализ словарей и «текстов» городских карт позволяет увидеть специфику не только русских и европейских городов, но и своеобразие каждого города внутри одной страны. Приведем основные городские номинации, включенные в состав собственных имен, выделив те, которые характеризуют неповторимый облик города. Сравним наименования городского пространства, например, в русском и итальянском языках (см. таблицу).

Характерными номинациями для Петербурга являются: *линия, канал, проток, дорога* (Южная, Анисимовская и др.); для Москвы – *тупик* (Басманный), *просек* (Майский и др.), *Сад Александровский, Садовое кольцо*; в Риме – *circonvallazione, passeggiata, vico, Lungotevere degli Altoviti, borgo Vittorio*; в Милане – *Galleria del Corso, cavalcavia, passaggio, sottovia, belvedere, alzaia* (подъем, повышение); в Венеции – *campo* (площадь), *campiello, calle* (улица), *fondamenta* (тротуар, идущий вдоль канала; набережная), *Riva (dei Sette Martiri), Rio Tera* (улица на месте засыпанного канала), *ramo* (тупик), *Ruga S. Giovanni, Salizzata* (salita – подъем), *Sottoportego e corte dei zuccheri* (Сахарный проход и двор); в Падуе – *Prato della Valle* (площадь).

⁸ *Le nouveau petit Robert. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Dictionnaires le Robert. Paris, 2002 (R).*

⁹ *Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana. Rizzoli Larousse. 2006 (SC).*

¹⁰ *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. A.S. Hornby with A.P. Cowie, A.C. Gimson. Oxford University Press, 1974 (H).*

<i>Санкт-Петербург</i>	<i>Москва</i>	<i>Рим</i>	<i>Милан</i>	<i>Верона</i>	<i>Венеция</i>	<i>Падуа</i>
Улица, линия	улица	via	via via private	via	calle	via
проспект	проспект	corso viale	viale corso	viale corso	viale	viale
площадь	площадь	piazza piazzale largo	piazza piazzale piazzetta largo foro	piazza piazzetta	campo campiello piazzetta S-Marco	piazza piazzale piazzetta
набережная	набережная	Lungote- vere degli Altoviti	–	Lungadige	fondamenta Riva dei Sette Martiri	–
переулок	переулок	vicolo	vicolo	vicolo	–	vicolo
дорога	–	Via Appia	–	–	strada	–
аллея	аллея	–	–	–	–	–
шоссе	шоссе	–	–	stradone	–	–
бульвар	бульвар	viale	viale	–	–	–
Двор Апраксин	–	–	–	Cortile mercato vecchio	Corte Nuova	–

Особую значимость подобные исследования имеют для теории и практики перевода: материалы двуязычных словарей на первый взгляд снимают эту проблему. Однако знакомство с городскими реалиями в разных странах и их интерпретациями в толковых и синонимических словарях показывает, сколь велики могут быть «смысловые зазоры» при сопоставлении русского и французского бульваров, русских, английских и итальянских площадей, аллей, пешеходных улиц и проспектов и др.

Деятельность переводчика или автора травелога осложняется, во-первых, наличием безэквивалентных номинаций; во-вторых, существованием параллельных наименований в разных языках (заимствованная лексика), которые семантически значительно разошлись; в-третьих, существенными различиями в картинах мира разных народов, эксплицированными лексикой города.

Выявленные смысловые различия свидетельствуют о своеобразии соответствующих фрагментов картин мира, которые отражают наше представление о городском пространстве, обусловленном историческими, географическими и культурными факторами. Воссоздание городского пространства во вторичном тексте-переводе или в тексте-травелоге с помощью городских номинаций оказывается весьма прилизительным: сквозь языковую сетку бульваров, площадей, набереж-

ных мы видим скорее не чужой город, а город, неуловимо похожий на свой. Так, парижские бульвары мы воспринимаем через «призму» бульваров Садового кольца, а итальянские площади (*piazza, piazzale, piazzeta, piazzaletto, largo* и др.) через образ Дворцовой площади или Красной площади.

Анализируемая тематическая группа, как видим, представляет интерес в двух аспектах: как фрагмент лексической системы языка, отражающий представление социума о городском пространстве, а также как объект осмысления в практике перевода и в создании текстотравелогов.

Отметим два взгляда на языковую презентацию городского пространства в художественном и публицистическом текстах: позиция переводчика и позиция путешественника (писатель, публицист, «фланер» и др.), создающего текст-травелог на своем языке, но о чужом городе (о фрагменте чужой культуры).

Любой европейский город в книге П. Вайля во всем многообразии городских реалий сохраняет свою атмосферу, свои архитектурные особенности, свою топографию и географию. Кроме того, П. Вайль путешествует с читателем не только по городам и странам, но по эпохам и культурам: «<...> хотелось отклониться от российской традиции литературоцентризма, обращаясь не только к писателям, но и к живописцам, архитекторам, композиторам, кинематографистам»¹¹.

Автор травелога оказывается перед непростым выбором: каким образом предъявить в русском тексте «чужие» городские номинации, за которыми стоят частично соотносимые с русским городом и уникальные городские реалии.

Известны разные способы введения в текст наименований элементов иной культуры: иноязычные вкрапления, транслитерации, русские эквиваленты. П. Вайль весьма дифференцированно использует все многообразие языковых способов презентации культурных объектов.

1. Иноязычные вкрапления (как разновидность варваризмов):

«*Fondamenta di Tette*»; «Катулл <...> на скамьях главной здешней достопримечательности – Арены – сидеть не мог <...>, но вполне – в *Teatro romano*, куда ходил через Адидже по тому же самому, что и я, мосту *Ponte Pietra*» (187).

2. Транслитерации:

¹¹ Вайль П. Указ. соч. С. 10. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках. Выделено везде нами. – Е.Б., Т.Т.

по *виаале Рома*; *пьяцца Навона*, *виа Систина*; *палаццо Нуово*; «На обратном пути с **Кампо-де-Фьори** пересекаешь, пугаясь мотоциклов и автобусов, **корсо Витторио-Эммануэле**»; «Виченца стоит на **Терраферме**, а не на воде, как Венеция, – но в центре зелени нет»; «Из **Террафермы** притекали в центр выдающиеся провинциалы» (81–82).

3. Русский эквивалент:

улица Фив; узкие *улицы* маленькой Виченцы; *мост Риальто*; Славянская *набережная*.

Иноязычные вкрапления в ряде случаев требуют перевода и пояснений, и автор выступает в роли переводчика и комментатора:

До сих пор в районе Риальто сохранилось название **Fondamenta di Tette** – *набережная Тутек* (именно так грубо, не «бюстов»), вдоль которой торчала из домов проститутки, для вящей завлекательности обнаженные по пояс (94–95);

Венецианские крылатые львы св. Марка здесь повсюду на стенах домов, напоминая о временах **Террафермы**. Так – *terraferma*, «твердая земля» – называлась размещенная на островах Венеция свои материковые владения <...> (81);

На какой карте найдешь улочку, где останавливаемся мы с женой: **Sottoportego e corte dei zucchero** – «Сахарный проход и двор»? Двор в самом деле есть, но наша дверь – в «проходе, каменном коридоре, в который надо свернуть с улицы (97).

Чаще всего слово в начале главы вводится как иноязычное вкрапление *terraferma*, которое затем переводится автором «*твердая земля*», а потом употребляется неоднократно в транслитерированной форме *Терраферма*. Отметим, что транслитерации приспособляются к морфологической системе русского языка, изменяясь по падежам. Ср.:

<...> о временах **Террафермы** <...>;

Получил отказ предложенный Палладио проект перестройки фасада Дворца дождей и **Пьяцетты** – опять-таки слава Богу (91).

Teatro romano не требует перевода и комментария, а в случае *мост Ponte Pietra* перевод оказывается частичным (мост). Номинация реалии избыточна: мост обозначен по-русски и по-итальянски (**Ponte**), а **Pietra** (каменный) остается без перевода. **Ponte Pietra** ощущается автором как целостная номинация (имя собственное), отсюда и его присоединение к русскому родовому имени.

Таким образом, комментарий-перевод к городским номинациям становится частью художественного и/или публицистического текста:

Бельэтаж по сей день в Италии называется pianoobile – дворянский этаж, этаж для благородных» (84);

Виллы Палладио очень хороши снаружи. Палаццо и вилла – разница между фасадом и силуэтом (85).

Рассмотрим основные тенденции в употреблении разных типов городских номинаций. Нас интересуют количественные и качественные характеристики топонимов в тексте: «плотность» городских номинаций и их функции.

1. Функция «путеводителя» по чужому городу.

Сгущение иноязычных вкраплений и транслитераций характерно для «вхождения» в город, знакомства с чужими реалиями, погружения адресата в новый, незнакомый мир. Знакомство с языком у путешественника тоже начинается с городских номинаций: названия улиц, площадей, переулков, набережных и др. Так, глава о Венеции начинается с *Рива дельи Скьявони*, а заканчивается *Славянской набережной*, ср.:

<...> к Сан Джорджо дельи Скьявони надо идти по Рива дельи Скьявони (Славянской набережной), главному променаду Венеции <...> (97);

Но зато пока – пока хватит жизни, своей и Венеции – можно сидеть где-нибудь на Славянской набережной за стаканом вина и местными лакомствами <...> (107).

Сгущения иноязычных вкраплений и транслитераций в травелог обусловлены тематически и жанрово: «жанр» путеводителя и роль гида необходимо требуют сохранения языка и духа города.

2. Функция дифференциации понятий, связанных с пространством разных городов и стран.

П. Вайль стремится создать образ не итальянского города вообще, но показать специфику разных итальянских городов. Интереснейшим объектом номинации является городская площадь.

Средневековый город воплощает в себе феномен закрытости. Площадь – символ другой эпохи: она несет в себе идею открытости не только вверх, но и в стороны – через улицы, переулки, окна... Площадь производит впечатление мгновенно распахивающегося пространства. Городская площадь – освобождение от мистических тайн и воплощение откровенно десакрализованного пространства. Л.Б. Альберти понял, что главное украшение городам придают положение, направление, соответствие улиц и площадей¹². Арка у Альберти осознается как противоположность запирающимся городским воротам. Арка всегда открыта, она является рамой для открывающихся видов.

¹² Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1-2.

Если сравнивать европейские города, то столицы обладают

<...> мощной центростремительной силой, достаточно взглянуть на Москву, Лондон, тот же Париж. Но уже все мешается в Италии, где с Римом открыто соперничает Милан, и самодостаточно Флоренция и Венеция» (122).

Многообразие итальянских городов порождает многообразие и неповторимый облик *piazza*, *piazzale*, *piazzeta*, *piazzaletto*, *largo*, *campo*, *campiello*, *foro* и др. Очевидно, что именно в итальянском языке выделяется наиболее богатый ряд номинаций площади: это и словообразовательные дериваты, отражающие размер площади (*piazzetta Luchino Visconti*, *piazzale Rosa Gabriele* в Милане; *piazzale Michelangelo*); ее форму, местоположение (у фасада здания, около церкви – *sagrato*, на пересечении улиц – *largo*, окруженная/не окруженная зданиями), назначение (*mercato*, *piazza del mercato* – рыночная площадь), принадлежность к конкретному городскому пространству (*campo* – площадь в Венеции и, как исключение, в Риме *Campo de' fiori*).

Итальянское представление о площади, по данным языка, совмещает в себе все возможные характеристики этого городского пространства: любой формы и размера, на пересечении улиц, окруженная/не окруженная зданиями, с растениями или без растений, украшенная или не украшенная фонтанами, памятниками и др. С этим, видимо, связано множество номинаций.

Признак формы является актуальным, например, для английского языка – *square* (этимологически «квадрат»), а во французском независимо от формы, открытости/закрытости – *place*. Ср., например, площадь прямоугольной формы, закрытая с четырех сторон однотипными зданиями (вход через арки) – *Place Voguese*. Специальное наименование имеет только *Place Charles de Golle* – *Place Étoile* или *L'Étoile*, максимально открытая, увенчанная Триумфальной аркой; от нее отходят, образуя лучи, многочисленные *avenue*. В русском языке пространство, именуемое архитекторами площадью или *аванплощадь*, имеет только одно имя (редко встречается *эспланада* – например, в Перми). Характерными чертами русской площади являются достаточно большой размер, пересечение нескольких улиц, любая форма. Ср., например: ***Piazza 1. Spazio urbano di forma variabile più o meno ampio e libero, circondato da caseggiati, sito di solito all'incrocio di più strade; Piazzale. Vasta area non completamente circondata da edifici, talvolta posizione panoramica. P. Michelangelo; anche sacrato. Dim. Piazzaletto; Largo 4. (anche con iniziale mai.) In urbanistica e toponomastica, slargo in forma di piccola piazza all'incrocio di pui vie cittadine. Largo Augusto (SC).*** В русском язы-

ке: **Площадь 2**. В городе, селе: незастроенное большое и ровное место, от которого обычно в разные стороны расходятся улицы¹³; **Площадь 1**. Большое ровное незастроенное место в пределах города или села (ТСУ).

Автор «Гения места» с помощью культурологического комментария показывает отличия площадей в Риме, Венеции, Вероне и других городах. Ср.:

*Поцелуев полно в палатках на **пьяцца деле Ербе** (196);*

*Как просто сказал о Венеции Петрарка: mundus alter – “другой мир”. В Венеции все не так: площадь – не **пьяцца**, а **кампо** (**пьяцца** только одна – Сан-Марко), улица – не **виа**, а **калье** <...> А здесь даже **площадь** Сан-Марко – не прямоугольник, а трапеция <...> Что до **пьяццы** Сан-Марко, то сейчас она явно эффектнее – с нарядной толпой <...> (92–93).*

Выбор иноязычного вкрапления или русского эквивалента зависит также от объекта номинации: если речь идет о конкретной улице, площади, набережной, рядом с именем собственным автор употребляет **пьяцца**, **кампо**, **boulevard**, **corso**, **viale** и др. В случае же, когда описываются какие-то/любые улицы, набережные, проспекты и др., необходимость в варваризмах отпадает:

*Храм ошеломляет, и посередине **пьяццы Дуомо** – пошатнувшийся от неожиданности и восторга конь под Виктором-Эммануилом II (406);*

*В громадном особняке на **виа Черва**, 44, появился на свет Лукино Висконти. Сейчас такого адреса нет вовсе. Улица после пересечения с **виа Боргонья** меняет название – **виа Чинно дель Лука**. На короткой улочке – мемориальные доски в честь неведомых, хоть и поименованных, поэта и патриота (410).*

Подобный прием в использовании иноязычных топонимов и топонимов языка-оригинала встречается в описании чужого города, например, у Э. Хемингуэя, который в своем тексте дифференцированно употребляет французские слова *rue*, *quai*, *place* и английские *street*, *river bank*, *square*, используя первые в составе имени собственного, а вторые – применительно к улице, набережной, площади вообще. Это сквозная стратегия представления городских реалий в тексте Э. Хемингуэя:

*<...> windy stretch of **river bank** with Halle aux Vins on your right;*

*<...> **the quai des Grandes Augustins, the quai Voltaire**; I found one in **the rue Descartes** at the corner of the **Place Contrescarpe**;*

*There was the church and there were shops selling religious objects and vestments on the north side of the **square***¹⁴.

¹³ АBBYY Lingvo. Электронный словарь. Вып.: 14.0.0.390. 2008 АBBYY (L).

¹⁴ Hemingway E. A Moveable Feast. Moscow, 2004.

В русском переводе¹⁵ авторский прием Э. Хэмингуэя не учитывается: английские и французские наименования нейтрализуются и переводятся с помощью лексем *улица, улочка, набережная, площадь*. Ср.:

На улице Одеон, 12 <...>;
 После *улицы*, где гулял холодный ветер <...>;
 <...> *набережная Великих Августинцев, набережная Волтера*;
 <...> продуваемый ветрами участок *набережной* <...>;
 Я нашел ее на углу *улицы Декарта и площади Контрэскарп*¹⁶.

3. Как значимое отсутствие можно рассматривать и исчезновение на страницах этого же текста иноязычных вкраплений и заимствованных урбанизмов. В лексической организации текста смена системы наименований не может быть случайной. Так, например, в главе «Перевод с итальянского: Милан – Висконти, Римини – Феллини» в описании городского пространства используются русские эквиваленты: *площадь, улица, квартал, вокзал* и др.:

Стояло воскресное утро, и действительно здесь оказался сонный Милан ушедших десятилетий. Павия, в получасе езды от деловой столицы Италии, застыла в забытом времени, словно музей миланской истории, с тихими зелеными дворами, булыжными мостовыми, огромным, не тронутым веками, замком Висконти, площадью в платанах, на которую выходит церковь с гробницей Блаженного Августина. Я шел от вокзала квартал за кварталом по пустынным улицам <...> (104);

В городе много уютных мест: плетение улиц вокруг музея Амброзиана, квартал Брера, средневековый центр у площади Карробио, район Порта Тичинезе с каналами <...> (412).

Главное в этом текстовом фрагменте – история итальянского кино и итальянского неореализма, анализ же лексической организации текста показывает, что экскурсии в область истории, литературы, живописи, архитектуры и кино (как бы эти темы ни были взаимообусловлены и связаны с собственно травелогом), «освобождают» автора от чужого слова-топонима: появляются улицы, площади, набережные и др. Здесь П. Вайлю важнее обозначить «культурные скрепы», подчеркнуть то, что является общим, одинаково значимым для любой культуры:

¹⁵ Хэмингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой / Пер. М. Брука, Л. Петрова, Ф. Розенталя. Кишинев, 1973.

¹⁶ Подробнее см.: Булыгина Е.Ю., Трипольская Т.А. Городское пространство в языковой картине мира европейцев: стратегии адекватного перевода // Вестн. МГУ. Сер. Теория перевода. 2009.

*Неореализм потряс широким потоком быта. Мощные страсти могли кипеть на кухне, и таких декораций не надо стесняться. Отсюда **та истовая и преданная, не зрительская, а родственная любовь**, которую мы испытывали к Анне Маньяни, Софии Лорен, Марчелло Маттотро, Джульетте Мазини, Росселлини, Феллини, Висконти. Да, гениальные художники, но главное: **они оправдывали нас. Итальянцы реабилитировали наш быт** (407).*

Иная тема диктует выбор номинаций и, соответственно, необходимый комментарий к иноязычным единицам, и автор сосредоточивает свои усилия комментатора уже на заимствованной лексике другой тематической сферы, т.е. в центре внимания автора и читателя оказывается другой «культурный фрагмент», требующий развернутого комментария:

*Лучший вид на крышу, а значит, на собор – из бистро на седьмом этаже универсама «**Ринашенге**» (тортеллини со спаржей превосходные, закуски так себе). **Название универсального магазина – что-то вроде «Возрождающийся»** – придумал Д'Аннунцио за пять тысяч лир: какой достойный писательский заработок (406).*

Таким образом, текст П. Вайля «Гений места» представляет собой травелог особого типа: путешествие по «культурному пространству» европейских и американских городов, в котором городские номинации самых разных типов (заимствованные слова, варваризмы, иноязычные вкрапления, русские эквиваленты) занимают в лексической организации текста значительное место и являются полифункциональным текстообразующим языковым средством.

Е.Г. Басалаева, О.А. Ружа

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

ИНТЕРНЕТ-ТРАВЕЛОГ: К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В настоящее время жанр травелога пользуется большой популярностью у носителей русского языка. Если раньше это были преимущественно литературные записки о путешествиях известных людей, то сегодня текст травелога может быть написан любым человеком и представлен в открытом доступе на страницах интернет-сайтов. В новом типе дискурса такое явление, как авторская индивидуальность, теряет свою актуальность и на первый план выходят интенции, эмоции, впечатления.

Найденные и проанализированные тексты свидетельствуют о том, что характер, структура и наполнение травелога напрямую связаны с описываемой страной, ее традициями и стереотипными представлениями о ней. В качестве объекта наблюдения нами выбраны интернет-травелоги об Италии, отличающиеся особым разнообразием жанровой специфики, структуры, интенций, языковой организации, адресатов и адресантов. Опишем выявленные особенности подробнее.

Модераторы сайтов страницы, посвященные путешествиям пользователей, чаще всего называют отзывами и рассказами, но на самом деле *жанровая специфика* интернет-травелога гораздо разнообразнее. Нами обнаружены следующие жанры:

- отзыв, в котором путешественник делится своими впечатлениями, давая положительные или отрицательные оценки увиденному;
- рассказ, где логично повествуется о событиях, участником которых был путешественник;
- отчет – сухая констатация (где был, что видел), как правило, без-оценочная;
- дневник (данный жанр выделен скорее по формальным признакам: последовательное повествование с указанием даты, времени, места, причем сам текст выстроен хронологически четко);
- комментарий, сопровождающий фотографии;
- травелог-эксперимент, где пишущий субъект создает специальные условия для проверки своей гипотезы относительно страны, в которой он путешествует, людей и обычаев, а также своих возможностей:

«Поиграв с колоннами в оптическую игру ”исчезла-появилась”, я решила провести социологическое исследование: насколько итальянцы готовы помочь заблудившейся русской туристке? Первым объектом для исследования был выбран смуглый улыбчивый красавчик лет 25 <...>» (URL: <http://archive.travel.ru/vatican/3902.html>)¹;

- травелог-благодарность, в котором путешественник благодарит за поездку турфирму/судьбу/попутчиков и т.д.;
- травелог-инструкция, где в отличие от совета адресантом пошагово, иногда в императивной форме, даются рекомендации о том, как надо или не надо поступать в Италии, что стоит посмотреть, а что нет, диктуются нормы поведения, выбор отеля, экскурсовода, турфирмы и т.д.

В чистом виде жанры встречаются достаточно редко, в основном это комбинация разных жанров, выбор которых зависит от *интенции* повествователя. Интенции путешественника могут быть следующими:

- поделиться впечатлениями;
- дать совет, рекомендацию;
- развенчать/подтвердить мифы о стране;
- дать оценку туристической фирме (похвалить/раскритиковать);
- самореализоваться;
- поблагодарить;
- предостеречь и т.д.

Следует отметить, что пишущий бывает очень чуток к тексту и нередко сам определяет его жанр:

Адрес и вопиющие факты сериала виртуальных тур-ужастиков обнаружить не буду, кто поищет, тот найдет его в сети (URL: http://album.turizm.ru/28673/mess_1/).

В ряде случаев повествователь настолько увлекается рассказом, что не замечет подмены объекта описания. Кроме того, впечатления о путешествии могут вытесняться эмоциями, касающимися, например, изменений в личной жизни или связанными с материнскими переживаниями по поводу поездки с ребенком.

Структура интернет-травелога выделяется достаточно четко. В любом тексте-травелоге есть начало, основная часть и заключение. Последняя часть в ряде случаев может отсутствовать или заменяться так называемым приложением, резюмирующим повествование. Приложение может существовать также и как самостоятельная часть повествования.

¹ Здесь и далее тексты примеров приводятся с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Следует отметить, что авторы травелога достаточно четко осознают и оговаривают структуру текста. Об этом свидетельствуют многочисленные метапоказатели, такие как *обо всем по порядку, как сказано выше, об этом чуть позже* и под., которые направляют читателя и ориентируют в тексте. Иногда даже прослеживаются и межтекстовые связи, когда повествователь является автором нескольких отзывов или планирует писать что-то еще:

Но об этих лимонных изысках мы напишем позже в специальном кулинарно-съестном отзыве о путешествии, а пока все-таки об заявленных флоре и фауне. Как мы уже писали раньше, лимоны здесь не просто фрукт, а целая идеология и образ жизни – их едят вместо хлеба, о чем мы уже писали в первом отзыве, им слагают стихи, наконец, их вставляют вместо цветов или свечек на столиках в ресторанчиках <...> (URL: <http://venividi.ru>).

Иногда встречаются примеры, когда в качестве организующего структуру начала выступает план или оглавление, хотя в ряде случаев оно может не соответствовать тексту. Например:

Оглавление

1. Подготовка
2. Приобретение авиабилетов с обсуждением вариантов оплаты и способов приобретения премиальных миль
3. Изучение маршрута
4. Картографические материалы
5. Список полезных интернет-ресурсов
6. Расписание наземного транспорта
7. Особенности покупки трамвайных билетов в четырнадцати городах северной Италии.
8. Тариф Амика
9. FAQ по Пьемонту
- <...>
27. 4873 фото из поездки (URL: http://album.turizm.ru/41991/mess_6/).

А далее приводится несколько впечатлений об Италии.

Если в тексте наблюдаются логические сбои, то это также оговаривается:

Четыре наших поездки (2002, 2006, 2007, 2008) в один из самых любимых городов мира привели к тому <...>, что ничего связного о Венеции мы сказать не можем. Нижеследующий текст сродни объяснению в любви, перемежаемому междометиями <...>. Пожалуйста, не судите строго. (URL: http://album.turizm.ru/46520/mess_4/).

Поскольку каждая из частей травелога может иметь свою специфику, рассмотрим более подробно каждую из них.

Начало интернет-травелога обязательно, но строиться оно может по-разному. Довольно часто субъект повествования начинает свой рассказ с мотивации выбора тура, туроператора, нередко сопровождая это пошаговым описанием своих действий, выводов:

Если честно – мы в этом году уже ни в какую границу не собирались, и уж точно не в Рим. Ну в Париж... могли пометать. Но когда билет на самолет, на неделю в Рим стоит аж 179 долларов, просто неприлично было бы не воспользоваться минутной слабостью турагента (URL: <http://venividi.ru/node/8888>);

Выбор был остановлен на Италии по причине того, что мне больше интересна Западная Европа, чем Восточная (по политическому, а не географическому разделению времен СССР). Время путешествия было определено заранее в период с 12-29 марта, по след. причинам: 1. не туристический сезон, нет толпы; 2. не жарко – не люблю жару; 3. На это время была распродажа авиабилетов – 18000 Владивосток-Москва-Владивосток (обычная цена – 50000) (URL: http://album.turizm.ru/27835/mess_1/).

Нередко при этом сразу задается оценка проделанного путешествия, и, следовательно, читатель сразу понимает, в каком ключе – позитивном или негативном – будет построен весь отзыв:

Теперь мнение провинциала: Никогда и никуда не ездите отдыхать через компанию Danko, даже если другие варианты стоят дороже. Никогда не ездите отдыхать в южную Италию, если Вас интересует отдых на побережье. Не берите однодневные экскурсии по городам и тем более не платите за них в России. Дальнейшую часть отзыва можно не читать для экономии времени, в ней только факты в хронологическом порядке (URL: http://album.turizm.ru/36569/mess_1/).

Иногда повествователь начинает с историко-культурологической справки о посещаемой стране или достопримечательностях, которые стоит посмотреть:

ВСТУПЛЕНИЕ (заг.). В Италии есть места – города или острова, – где всячески культивируется собственная «особость». Там есть свой герб, свои монеты и даже свой король. На Сицилии короля нет, но было бы абсолютно нелогично, если бы по многим прочим параметрам жители крупнейшего острова Средиземного моря не считали бы себя совершенно особенными людьми. Возьмем, например, историю с географией. На Сицилии то сменяли друг друга, то перетекали друг в друга разные расы, религии и языки. Сначала были неизвестного происхождения сиканы и сикулы. Затем коренных жителей элимов потеснили греки и финикийцы. Потом уже настал черед карфагенян и римлян <...> (URL: <http://italy.turgid.ru/stories/>).

Достаточно часто путешественники начинают свой травелог со сравнения. Причем здесь можно наблюдать две стратегии: сравнение своего путешествия по Италии с уже имеющимся опытом и знаниями о

других странах, с одной стороны, и сопоставление с российскими действительностью и реалиями – с другой. Выбор той или иной стратегии обусловлен разными задачами повествователя. В первом случае автор травелога через сравнение Италии с какой-либо другой страной хочет а) показать, что он был не только в Италии; б) вписать новый опыт в систему имеющихся у него знаний и впечатлений; в) мотивировать свои предпочтения в выборе посещаемых достопримечательностей:

Выезжаем в Венецию. До Венеции я уже бывал в городе на воде – Сучжоу (его называют “китайской Венецией”). В Италии посмотрел оригинал. Конечно, красиво, но супервосхищения, как у тех, кто первый раз видел город на воде, не было. <...> Основная часть нашей группы уехала утром в Пизу – я отказался: 1) по отзывам с форума; 2) падающие башни (аж 2) видел в Сучжоу» (URL: http://album.turizm.ru/27835/mess_1/).

Сравнение же со своей страной, в данном случае с Россией, чаще позволяет дать оценку своему / чужому или точнее объяснить свои эмоции, увиденное через поиск параллелей:

Русская деревня Темень Тараканья по площади занимает больше места, чем Ватикан. Самое маленькое государство в мире — Ватикан — занимает всего лишь 44 гектара, т. е. примерно восемь рядовых огородов жителей Темени Тараканьей. Но у тараканцев, в отличие от ватиканцев (которых едва с тысячу наберется на все государство), нет собственного флага и гимна, равно как и чеканной монеты <...> (URL: www.impression.ru/Vatican/articles/Vatican/);

Единственное место, которое могло бы посоперничать с итальянским кофе на территории бывшего СССР – это бар «Диана» на берегу Арт-бухты в Севастополе вблизи причалов паромов, где уже много лет мы восхищаемся великолепно сваренным кофе, приезжая либо отдохнуть, либо на конференции. Но цена кофе в Неаполе и в окрестностях существенно ниже, чем то, что можно найти в наших кофейнях при несоизмеримым качестве...» (URL: <http://www.venividi.ru/node/7455>);

Город оказался чем-то похож на Питер. Только значительно грязнее и мельче. Здания в Венеции затопливаются ежегодно по первый этаж и поэтому имеют крайне не благополучное состояние <...> (URL: <http://www.turizm.ru/italy/stories/p-1872.html>).

Нарратор в основной части может по-разному структурировать повествование. Логика описания путешествия выстраивается в зависимости от выбранной доминанты, которой может быть хронология, маршрут, национально-культурная специфика, фотография и т.д. Как показал анализ травелогов, чаще авторы выбирают хронологическое описание:

На второй день утром уехали на экскурсию в Неаполь/Помпеи. В принципе переезд был большой (5–6 часов), но тоже особо не чувствовался. Ин-

тересная экскурсия в Помпеях сменилась хорошим обедом, отдохнули до 15 часов и отправились в Неаполь. В Неаполе оставались до 17 часов. <...>

3-ий день. Утром рано экскурсия в Ватикан (ехали организованной толпой в метро), потом обзорная пешеходная по городу, после свободное время <...> (URL: http://www.ayda.ru/stories/show_story.php?id=11616).

В данном случае не обязательно четкое указание дат, времени, но читатель тем не менее понимает, когда и куда приехал путешественник, что увидел, какие эмоции испытал. Другой вариант подобного описания, когда акцент делается на посещенных городах. Для авторов это часто бывает более важным.

Нередко хронологическое повествование «осложняется» тем, что автор вводит в текст своеобразную систему правил поведения, сложившуюся у него в процессе путешествия. Например:

Италия: Флоренция-Рим-Венеция. Шесть правил путешественника (заг).

Любоваться красотами площади придется стоя или прогуливаясь, поскольку скамеек не предусмотрено. Американцы, да и европейцы бесстрашно сидят на мраморных ступенях, а для русских путешественников мы вывели правило номер один: иметь с собой туристический коврик, вырезанный по форме сиденья, на резинке. С такой теплоизоляцией в зимней Италии не пропадешь, будь то во Флоренции или на площади св. Петра в Риме <...>. Вся эта снедь пошла в дело на следующий день в Риме, когда было утверждено второе правило путешественника: не имея времени на поиски хорошей остерии, покупать местные лакомства на центральном рынке и употреблять их в живописных кустах с видом на средневековые или античность (URL: http://www.2italy.org/2008_31_01_otzivi.php).

Более интересным, на наш взгляд, является травелог, в котором повествование строится по тематическому принципу. Подобный выбор позволяет читателю понять, что для путешественника оказалось важным: услуги туроператора или экскурсовода, достопримечательности, цены на услуги, устойчивые представления об Италии и итальянцах и т.д. Данные травелогои являются более показательными в плане анализа языковой личности пишущего, так как представляют собой результат осознанного или неосознанного выбора объекта описания. Значимыми для Италии в восприятии русских являются гостиницы, достопримечательности (храмы, мосты, каналы, площади и т.д.), магазины, цены, еда (паста, пицца, вплоть до приведения рецептов), люди (итальянцы и русские в Италии). (Ср. в описаниях Турции и Египта внимание сосредоточивается на питании и проживании, в описаниях Германии преобладает оценочное восприятие русскими немцев, их традиций, праздников и поведения.) Особо хочется отметить, что нередко отдельным пунктом повествования является рефлексия по поводу поведения русских:

Руссо туристо – облик аморале. Это был полный кошмар – и единственная вещь, которая портила поездку со страшной силой. Наверно, в ночных кошмарах мне будет являться мужик, перелезший через все мыслимые ограждения, чтобы, облокотившись на скульптуру в почтенном возрасте тысячи лет, попозировать для фотоаппарата под вой сигнализации. А напиток в стельку у входа в Помпеи – это ж святое дело...» (URL: <http://www.turizm.ru/italy/stories/p-610.html>).

Таким образом, травелогии об Италии отличаются полнотой и разнообразием объектов описания. Выбор этих объектов осуществляется пишущим осознанно. Об этом свидетельствуют частотные случаи рефлексии, проявляющиеся в том, что автор сортирует новую и известную, по его мнению, информацию, поэтому предпочитает писать о тех фактах, которые не являются общераспространенными, преследуя цель удивить и поделиться своим опытом:

Весь Рим видно, и дворец папы, и простые дома. Сикстинская Капелла... Ну ничего :-)) но собсно, ничего неожиданного. По Форуму интересно побродить, там все напоено историей, огрызки колонн в художественном беспорядке... Про все это тома написаны, пересказывать не буду. Но самая интересная достопримечательность – сам город. Бродите по нему и смотрите (URL: http://album.turizm.ru/23315/mess_2/).

Порой автор травелога ставит перед собой задачу развенчать существующие стереотипы в отношении Италии. В таком случае повествователь может отталкиваться от ключевых понятий и описывать свой личный опыт, сопоставляя их. Иной способ организации текста, когда автор целенаправленно строит текст, вынося в качестве подзаголовка то или иное устоявшееся мнение об Италии и итальянцах, кажущееся ему ошибочным или требующим корректировки, а в основной части доказывает его несостоятельность:

Туристические мифы – вещь живучая, потому что со временем они превращаются в стереотипы. А со стереотипами, как известно, люди расстаются с трудом.

Миф 1. Каналы в Венеции дурно пахнут.

Этот миф особенно любят поддерживать те, кто никогда в Венеции не был и не собирается туда именно по этой причине.

Так вот, если вы спросите тех, кто в Венеции живет, или тех, кто провел там хотя бы несколько дней, они вам с уверенностью ответят: каналы в Венеции пахнут морем. А чем пахнет море? Свежими водорослями, рыбой и еще чем-то морским. Дышится на этих каналах легко и свободно. Гораздо легче и свободней, чем на наших заполненных автомобильными выхлопами улицах. И лишь раз в году, когда жизненный цикл водорослей заканчивается и они умирают, может появиться запах. Но в Венеции принято регулярно чистить каналы (URL: <http://story.travel.mail.ru/story/show/238179/>).

В отдельную группу можно выделить травелоги, где центральное место занимает не текст, а фотография. Позиция автора при этом может быть различной. С одной стороны, он предоставляет возможность интерпретации читателю, размещая на сайте только фотографии. С другой – фотографии сопровождаются разного рода комментариями. В качестве таковых могут выступать простейшие указания места или достопримечательности, описание изображенного объекта, эмоции и оценка автора. Самым сложным по замыслу и виртуозным по исполнению является комментарий в виде цитат из известных произведений, посвященных Италии.

Интересно отметить, что авторы травелогов об Италии тяготеют к фактической точности изображения и комментария, т.е. не позволяют себе вольно интерпретировать увиденное, в случае незнания какого-либо объекта описания, ограничиваются общими характеристиками, избегая выдуманных номинаций (ср. об Италии; о Германии).

Заключительная часть травелога, как правило, содержит общую эмоциональную оценку путешествия, подкрепляемую аналогичным мнением о стране других путешественников, или, что нередко, представляет собой рекомендацию, совет посетить Италию с учетом нюансов, описанных в статье. Иногда делаются оговорки, что не вошло в отзыв, но что заслуживает внимания, т.е. своеобразная рефлексия уже не над путешествием, но над текстом:

P.S.: В этот громоздкий отчет не вместились сообщения про флорентийские фрески, римскую архитектуру, венецианских львов, рыбный базар и красные сладкие апельсины, про пикник на пляже, рукколу, субботние прогулки и иностранцев в Италии, ночных портье и тосканские деревеньки. Слова бессильны описать все приключения, которые свалились на нас всего за одну неделю, пока у всех прочих людей был обычный тяжелый понедельник, трудовая среда, аврал в четверг и посиделки на кухне в пятницу (URL: www.7ya.ru/articles/13160.aspx).

Может быть обращение к читателю, установка на продолжение диалога: «Если есть вопросы по существу, всегда отвечу» (URL: http://album.turizm.ru/23315/mess_2/).

Текст травелога отличается и *лексико-стилистическими особенностями*. Среди них можно выделить общие, для всех типов повествователя, и специфичные, позволяющие дифференцировать роль автора травелога. С точки зрения стилистической организации тексты об Италии часто представляют собой стилизацию под высокий стиль или разговорную речь. В первом случае можно отметить в качестве характер-

ных черт употребление книжных слов, использование латинизмов или латинских изречений. Аналогией звательного латинского падежа в тексте-травелоге являются конструкции с междометием *O* (O! Русский!). Скорее всего, это навеяно римской культурой и традициями ораторского искусства, сложившимися в Древнем Риме:

На вопрошающий взгляд водителя с лицом патриция называешь место назначения и отдаешь себе отчет в том, что засветился окончательно и бесповоротно: теперь ты иностранец и легкая жертва... Конечно, далеко не все таксисты кровожадные акулы и, может быть, это предупреждение даже напрасно, но будучи гидом, приходится слышать от туристов разные истории. Обнажи хлад благоразумия – выход всегда имеется. Вспомни о счетчике – основе расчета за прогон, но ведь есть и всякие доплаты, как-то: воскресный или там праздничный день, поздний час и чемоданы. Выход? Попроси квитанцию, это ничего не стоит, а она умерит аппетит нерадивого водителя! (URL: www.italy4you.ru/print/story338.html).

Более характерной манерой повествования является разговорная речь, поскольку она позволяет в доступной форме донести свои мысли и эмоции до читателя.

Выбор стилистического регистра, а также жанровое и структурное своеобразие текста зависят от позиции повествователя, примеряющего ту или иную маску. Можно выделить следующие роли, выбираемые автором:

- «рассказчик» – повествователь, для которого важно лишь сообщить подробности своего путешествия;
- «ментор» – учит и наставляет читателя;
- «экскурсовод» – показывает достопримечательности итальянских городов, имитируя режим реального времени;
- «критик» – через сравнение выявляет особенности, достоинства и недостатки;
- «патриот» – доказывающий на примере итальянской реальности, что в России жить тоже неплохо;
- «саморепрезентант» – пишет травелог для того, чтобы рассказать не столько о путешествии, сколько о себе и своих финансовых возможностях.

Проиллюстрируем сказанное следующим примером: так, если автор выбирает маску экскурсовода, то его речь изобилует обращениями типа *товарищи*, императивными формами глаголов, ориентирующими читателя в пространстве. При выборе временных форм рассказчик отдает предпочтение формам настоящего и будущего времени, что позволяет имитировать сиюминутность происходящего, предвосхищая эффект неожиданности для читателя:

Сегодня мы с вами, товарищи, пойдем на прогулку по мертвому городу, городу, где нет жителей, но есть толпы туристов, где нет городского управления, но есть громкое имя и неплохой годовой бюджет. Это некогда был довольно большой и процветающий город Римской империи. Здесь жило почти 30000 человек (для сравнения: это в три раза больше, чем нынешнее население Суздалья!). Город имел важное стратегическое и экономическое положение: портовый город, находящийся на Аппиевой дороге, соединявшей юг страны с Римом. В общем, сегодня у нас экскурсия по Помпеям, товарищи <...> (URL: <http://marina-pavlova.blog.ru/57282372.html>).

В связи с тем, что разговорный стиль доминирует в текстах интернет-травелога, еще одной отличительной чертой их является установка на диалог, который может быть ориентирован на читателя:

На этом закончу. Ну посудите сами – какой смысл описывать руину? Ее надо видеть, стоя прямо перед ней, в тени сосен, которые так гармонируют с ослепительно синим небом и кирпичом Остии, и чтобы легкий ветерок овеивал, и вот тогда ты услышишь, как вдалеке снова заплещутся воды Тибра (URL: <http://100dorong.ru/club/stories/983645/>),

другого собеседника:

Такие, как Пиза, тоже не в накладе – вокруг падающей башни в разгар сезона и протолкнуться-то тяжело, правда, город все равно мертвый – тут я полностью согласна с Муратовым (URL: <http://100dorong.ru/club/stories/983645/>),

или туроператора.

Диалог с читателем диктует автору выбор ряда языковых средств (например, стилистически сниженная лексика, жаргонизмы, фонетическая имитация разговорной речи, смайлики и т.д.). Признаком полного погружения в итальянскую культуру, по мнению пишущего, является использование им итальянских слов в латинской графике:

По пути на море учим итальянский. Buongiorno – добрый день, salute – здоровье (это же говорят и когда выпивают, типа нашего «ваше здоровье»), grazie – спасибо, per favore – пожалуйста (когда просишь что-то дать), prego – пожалуйста (благодарность в ответ), quanto costa – сколько стоит?, pasta – общее название для макарон, farfalle – они же в форме бабочки, cannelone – опять они же, но совсем толстые (видов макарон вообще-то больше двухсот), sugo – томатный соус, который выпаривают в течение трех часов, formaggio – соус с сыром (а еще он может быть с тунцом или белыми грибами), dolce – сладость, tiramisù – это предмет наших шуток, десерт (URL: www.oldcity.ru/doc/9.htm).

Цели здесь преследуются разные: с одной стороны, автор хочет научить читателя элементарным правилам речевого этикета, что может облегчить пребывание в стране, с другой – повествователь дает оценку

языку как «красивый, мелодичный» и т.п., усиливая романтические настроения. В ряде случаев ставится цель показать уровень своей образованности, культурологической гибкости, а также своего преимущества над читателем.

Этому же может способствовать такая стратегия автора, как перевод иноязычного слова на русский язык. В приведенных иллюстрациях «переводчик» позволяет себе поиграть с языком, опираясь на собственные знания и на компетенцию читателя:

Один даже просто так и сказал, цитирую: “O mamma mia!”, типа “Абал-деть!”» (перевод автора) (URL: <http://www.turizm.ru/italy/stories/p-2819.html>).

Включаясь в языковую игру, пишущий нередко начинает подвергать переводу и русские слова и выражения:

Продолжаем путь в гостиницу, сопровождающая объявляет, что поездка в Рим будет завтра, а не послезавтра (как написано в ваучере) и вопрос обсуждению не подлежит. Сопротивление вымотанных туристов сломлено за 40 сек. Наконец тыгдымский конь в стойле (автор отзыва добрался до койки) и он может спать целых 5 часов (URL: http://album.turizm.ru/36569/mess_1/).

Вообще, языковая игра является частотным приемом нарратора. Она может строиться на обыгрывании терминов:

Завтрак – континентальный, причем очень резко континентальный (не подумайте, что сибирский :-), нам повезло – в гостинице жили немцы и сразу стали интересоваться, что это за херня: питание стало налаживаться (URL: http://album.turizm.ru/36569/mess_1/),

на словотворчестве:

Посещение храма (в дальнейшем будет использоваться слово кумирня) с мощами евангелиста Марка. В кумирне экскурсия не имеет права останавливаться ни на минуту (примерно, как в мавзолее в эпоху совдепии), при самостоятельном посещении можно даже спать <...> (для них на 1-ом месте городской святой, далее дева Мария, затем сын Божий – поэтому и пишу кумирни, а не храмы) (URL: http://album.turizm.ru/36569/mess_1/);

В Венеции очень дорогие (раза в два дороже, чем в остальной Италии), – возникла версия, что там наверно унитазы с унитазьерами. Такую аттракцию мы пропустить не могли, жуть как интересно узнать, чем отличается гондольер от унитазьера, так что, отстояв очередь, выдержав маленькую баталию у входа и лишившись пуговиц на одежде, мы все-таки прорвались в святилище фаянсового друга, но никаких унитазьеров там не оказалось... Аферыги! за что деньги депутат?... (URL: <http://www.turizm.ru/italy/stories/p-610.html>).

Часто в качестве приема пишуший использует цитацию, которая может представлять собой вкрапление в авторский текст либо замещать текст полностью, как в случаях литературного комментария к фотографиям:

Сразу скажу, что гостиницы на протяжении всей нашей поездки были хорошие – за исключением первой и последней. Я ужасно перепугалась, увидев душ, работавший под девизом «Эх, замочу!» (он не снимался со стены, поэтому помыться «без головы» было невозможно); еще минут пять прошло в неравной борьбе с душевой кабинкой системы «Замуровали, демоны». С утра нас ожидал завтрак туриста, состоящий из чая-кофе и одного круассана) (URL: <http://www.turizm.ru/italy/stories/p-608.html>);

Почему-то крутятся в голове строчки Бродского: «И если призрак в этом доме жил, то он покинул это дом, покинул...». <...> Снова Иосиф Александрович: «зелень лавра, доходящая до дрожжи, ткань впитавшая полуденное солнце <...> дрозд щебечет в шевелюре кипариса». Тут даже не дрожь, слова не складываются, и просто непонятно, как идти такой переполненной, чтобы не расплескаться по дороге, как вместить в себя весь восторг. А еще сразу хочется делиться этой радостью – со студентами, друзьями (URL: www.oldcity.ru/doc/9.htm).

По-видимому, свидетельством наивысшего эмоционального подъема является облачение своих мыслей в стихотворную форму, где выявляются те же стратегии повествования, что и в прозе: сравнения, метафоризация, использование итальянских слов. Тематика и объекты описания также сохраняются:

Это – впечатление о поездке в Неаполь. Заранее приношу извинения за форму изложения.

Неаполь, «Новгород у моря»,
итальянская Одесса,
где резвятся на просторе
будущие деликатесы.

Вьется, как лиана,
«чиркумвезувиано»,
справа Геркуланум
потрясает планом,

Плавают дельфины,
длинные, как финны,
кормятся медузы,
подтянув рейтузы.

по заливу виллы
словно дроздофилы,
вверх растут Помпеи
словно ты в Бомбее.

Как фанаты “Napoli”
высыпают на-поле –
знал по «Энеиде».
А вот тут – увидел.

А какие фрески –
все снимают фески!
А какая пицца –
просто – ну убиться!

А как глянешь ты в Везувий –
сразу станешь суфий.

Вот так все оно и было. Удачи всем! (URL: <http://www.turizm.ru/italy/stories/p-2405.html>).

Таким образом, наблюдения позволяют сделать вывод о том, что травелог обретает специфические особенности, попадая в сеть Интернет. Травелог об Италии на фоне иных отзывов о путешествиях отличается жанровым многообразием, многообразием речевых масок повествователя, преобладанием позитивных оценок, богатым выбором языковых средств.

Н.Н. Заболоцкий
Россия

ВЛИЯНИЕ ПОЕЗДКИ В ИТАЛИЮ НА ТВОРЧЕСТВО Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО

23 марта 1957 г. на рабочем столе поэта Николая Алексеевича Заболоцкого зазвонил телефон. Звонивший представился:

– Георгий Самсонович Брейтбурд¹, консультант по итальянской литературе Иностранной комиссии Союза писателей.

Осторожный Заболоцкий приготовился записывать разговор на перекидном календаре. Брейтбурд сообщил, что еще в 1954 г. в Италии вышла антология русской поэзии XX в. со стихами современных русских поэтов². Составителем и переводчиком был знаток русской литературы, профессор Римского университета Анжело Мария Рипеллино. В антологии были помещены и переводы стихотворений Заболоцкого. Николай Алексеевич попросил Брейтбурда перечислить эти стихи, но по-русски, и тут же торопливо записал названия на календаре: «Ивановы», «Обводный канал», «Рыбная лавка», «Осенние признаки» (правильно «Осенние приметы»), «Меркнут знаки Зодиака», «Вчера, о смерти размышляя», «Я касался листов эвкалипта» (правильно – «Я трогал листья эвкалипта») – всего 7 стихотворений.

На той же страничке перекидного календаря были записаны имена трех итальянцев: поэт Марио Сократе, заинтересовавшийся творчеством Маяковского³, переводчик Витторио Страда⁴, который спустя восемь лет перевел 58 стихотворений Заболоцкого и опубликовал их в роскошном

¹ Г.С. Брейтбурд (1921-1976) – переводчик, специалист по итальянской литературе; «идеологический работник».

² Poesia russa del Novecento / Versioni, saggio introduttivo, profili bibliografici e note a cura di A.M. Ripellino. Parma: Guanda, 1954. Все семь стихотворений перевел Рипеллино: «Gli Ivanov» (p. 449), «Il canale di cinta» (p. 450), «La bottega dei pesci» (p. 452), «Indizi d'autunno» (p. 453), «Si offuscano i segni dello Zodiaco» (p. 454), «Ieri, meditando sulla morte» (p. 456), «Io toccavo le foglie dell'eucalipto» (p. 457).

³ Марио Сократе (Mario Socrate; p. 1920) – итальянский писатель, поэт, и актер (самая известная роль – апостол Иоанн в фильме Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея» [1964]).

⁴ Витторио Страда (Vittorio Strada; p. 1929) – итальянский славист, переводчик, общественный деятель.

издании под названием «Colonne di piombo» («Столбцы»)⁵, и, нако-нец, Пьетро Цветеремич, который перевел роман Пастернака «Доктор Живаго»⁶. Есть сведения, что в то время все трое были в России и заинтересовались поэзией Заболоцкого. Так итальянцы начали узнавать Заболоцкого-поэта.

Разговор с Брейтбурдом имел продолжение. 12 апреля того же года на перекидном календаре появилась запись: «В первый час дня – Иностранная комиссия СП СССР». В то время в Иностранной комиссии составлялась делегация поэтов для поездки в Италию. Цель поездки – дискуссия с итальянскими поэтами на тему «Поэзия нашего времени». В обществе «Италия – СССР» предполагалось принять 10 наших поэтов во главе с председателем СП СССР А.А. Сурковым. Кроме него, делегатами стали М.П. Бажан, Н.А. Заболоцкий, М.В. Исаковский, В.М. Инбер, Л.Н. Мартынов, А.А. Прокофьев, С.В. Смирнов, Б.А. Слуцкий и А.Т. Твардовский. Как видно, среди приглашенных был и Николай Заболоцкий, никогда ранее не выезжавший за пределы Советского Союза.

В то время в России не так-то легко было выпустить «невыездного» поэта за границу. Существовал «железный занавес», строго запрещалось общаться с иностранцами без специального разрешения, а над писателями висела еще и цензура. Для Заболоцкого все это было особенно чувствительно. Он помнил арест в 1938 г. и лагеря ГУЛАГа. Только в апреле 1946 г. он получил разрешение жить в Москве, как потом выяснилось, «под агентурным наблюдением». В рассекреченном документе НКВД было сказано: «На Заболоцкого Н.А. после его освобождения из лагерей, компрометирующих материалов не получено, агентурно характеризуется положительно»⁷.

Понятно, что председатель Союза писателей СССР, член ЦК КПСС поэт Алексей Александрович Сурков, возглавлявший уже созданную делегацию поэтов, обратился в общество «Италия – СССР» с просьбой заменить Заболоцкого другим поэтом. Но так как Заболоцкий был, как говорил поэт Слуцкий, «наименее неизвестный» среди приглашенных поэтов и итальянских поэтов особенно интересовала ранняя авангардистская поэзия времен написания и разгрома «Столбцов», замену Забо-

⁵ *Nikolaj Zabolotskij. Colonne di piombo / Traduzione di Vittorio Strada. Roma: Editori Riuniti, 1962.*

⁶ Пьетро Антонио Цветеремич (Pietro Antonio Zveteremich; 1922-1992) – итальянский славист, переводчик, литературный критик. Перевод романа Б. Пастернака: Pasternak Boris. *Il dottor Živago / Traduzione dal russo di Pietro Zveteremich. Milano: Feltrinelli, 1958.*

⁷ *Заболоцкий Н.Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого. 2-е изд., дораб. СПб.: Logos, 2003. С. 657.* Документ [датирован 21 сентября 1951 г.] и подписан начальником первого отдела 5-го управления МГБ СССР полковником М.И. Агаянцем.

лоцкого сочли неудобной. К тому же Суркову хотелось продемонстрировать разнообразие русской поэзии. Энергично заступился за Заболоцкого и авторитетный римский профессор А.М. Рипеллино.

В такой ситуации Суркову пришлось обратиться в высшую инстанцию для получения разрешения выехать Заболоцкому в Италию. «Инстанцией» был заведующий отделом культуры ЦК КПСС Дмитрий Алексеевич Поликарпов (1905–1965). Как потом выяснилось, Сурков и Поликарпов были в дружеских отношениях. Это видно из дневниковой записи Корнея Ивановича Чуковского, который был в 1958 г. в санатории вместе с Поликарповым. Чуковский записал свой разговор с ним:

Вчера с 8 до 9 вечера гулял с Поликарповым. Он сочувственно расспрашивал о Заболоцком. Говорил: «Я был в больнице и не заметил некролога. Вдруг в 12-ой книжке Нового мира – его стихи в черной рамке. Неужели умер? Он [Николай Заболоцкий] вообще был чист: очень хорошо вел себя в Италии и отлично выступал как общественник» <...> А Сурков не дурной оратор, но не готовится к выступлениям и часто порет чушь. Плавает. – Я ему не раз говорил об этом. Мы с ним друзья и прямо говорим друг другу все в глаза...⁸

Как видно, Поликарпов своей властью мог разрешить Заболоцкому в числе других поэтов поехать в Италию. 17 сентября в Иностранной комиссии формирование группы поэтов было закончено.

После решения проблемы с поездкой Заболоцкого в Италию Сурков вызвал его и долго с ним беседовал. Как председатель СП СССР он предложил Заболоцкому взять в Италию томик «Столбцов» и сказал, что ранние стихи хорошо бы подредактировать и добавить к ним стихотворения из недавно вышедшей его книги⁹. Он сказал, что такой полный сборник можно будет опубликовать после возвращения. А в Италии можно предложить взятую книгу тому же Рипеллино для перевода на итальянский язык.

Большого Заболоцкий не мог ожидать. По существу, разговор с Сурковым был для него подлинно политической реабилитацией. За поездку Заболоцкий благодарил и настойчивых итальянцев, особенно – Рипеллино.

До отъезда времени было мало, но поэт успел составить сборник стихов для Италии. В первый раздел сборника вошла книжка «Столбцы» (1926–1929), с исключением трех стихотворений («Море», «Черкешенка», «Лето») и добавлением шести («Болезнь», «Игра в снежки»),

⁸ Чуковский К.И. Дневник 1930–1969. М., 1994. С. 277.

⁹ Заболоцкий Н.А. Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1957. (199 с., портр. 17 см. 25 000 экз. Цена 4 руб. 30 коп.)

«Рыбная лавка», «На лестницах», «Цирк» и «Меркнут знаки Зодиака»). Во второй раздел, названный «Стихотворения (1932–1956)», было включено 52 стихотворения из только что изданной, а значит, проверенной в Гослитиздате книги. Всего в этом сборнике было собрано 77 стихотворений. Взятые в Италию собрание открывалось авторским указанием: «Все строки печатать с прописной буквы. Исправления сделаны автором. Н. Заболоцкий. 1957». Помня пожелания Суркова, Заболоцкий внес в стихи довольно значительные поправки. Хотя и сам он не раз правил не только «Столбцы», но и другие стихотворения. В содержании к книге автор отметил стихотворения, уже переведенные на итальянский язык поэтами Страдой и Цветеремицем¹⁰.

Нужно сказать, что обещанные издания были очень важны для Заболоцкого, поскольку все его книги пробивались трудно и долго. Такова была судьба и сданной в издательство в 1956 г. четвертой прижизненной книги. Из нее, уже в редакции, после согласований и утрясок было изъято двадцать стихотворений, написанных в 1936–1956 гг. В руках автора тираж оказался только 31 мая 1957 г. Надеясь на подготовленное для Италии новое издание, Николай Алексеевич перепечатал недостающие двадцать стихотворений, скрепил их в тетрадку и на титульном листе написал:

Н. Заболоцкий. Стихотворения, не вошедшие в книжку Гослитиздата 1957 г., но которые следует вставить в нее, расположив по возможности в хронологическом порядке между другими стихами.

Только тремя из этих двадцати изъятых стихотворений автор дополнил подготовленный для Италии сборник («Прощание с друзьями», «Чертополох», «Противостояние Марса»).

Заболоцкий по состоянию здоровья не мог лететь самолетом и поэтому вместе с поэтом Борисом Слуцким в Рим прибыл на поезде утром 11 октября. В тот же день русские делегаты отправились во Флоренцию, где Заболоцкий выступил в дискуссии об оптимизме и пессимизме в поэзии. Он искренне считал себя оптимистом и прочитал свою декларацию, заканчивающуюся словами:

¹⁰ В рукописной части оглавления отмечены стихотворения «Север», «Лесное озеро», «Уступи мне, скворец, уголок», «Журавли», «Некрасивая девочка», «При первом наступлении зимы», «Старая актриса», «Прощание с друзьями», «Чертополох» (указан переводчик – В. Страда), а также «Неудачник» и «Противостояние Марса», переведенные П. Цветеремицем (в написании Заболоцкого – *Зветеремичем*). Кроме того, отмечены вошедшие в составленную А.М. Рипеллино антологию столбцы «Ивановы», «Обводный канал», «Рыбная лавка», «Меркнут знаки Зодиака» и стихотворения «Осень», «Еще заря не встала над селом», «Я трогал листья эвкалипта» – без указания имени переводчика.

То, что ты привык видеть ежедневно, то, по чему ты скользишь равнодушным и привычным взором, – на самом деле не обыденно, не буднично, но полно неизъяснимой прелести, большого внутреннего содержания, и в этом смысле – таинственно. Вот я снимаю пленку с твоих глаз: смотри на мир, работай в нем и радуйся, что ты – человек!¹¹

В социальном плане он не был оптимистом и в те годы не всегда сдерживал свои мысли. Однажды он сказал: «Я только поэт и только о поэзии могу судить. Не знаю, может быть, социализм и в самом деле полезен для техники – искусству он несет смерть»¹². Понятно, что в кругу официальных лиц, и тем более в Италии, он подобных высказываний себе не позволял.

Наибольшее потрясение в Италии Заболоцкий испытал в картинной галерее Уффици. В течение нескольких часов смотрел он на картины Боттичелли, которые привлекли его внимание прежде всего изображенными на них лицами. В произведениях Боттичелли поэт увидел что-то сходное (не по характеру исполнения, а по существу своему) с портретами любимого им Рокотова. Это были все те же «души изменчивой приметы»: тайна в уголках губ, задумчивая нежность, страдающая покорность судьбе – то, что так важно было для поэта и во внешности наблюдаемых им людей.

Приехав в Москву, Николай Алексеевич с особым воодушевлением рассказывал о картинах великого итальянского художника, которому суждено было стать последним его увлечением в живописи. Из Италии он привез несколько альбомов своих любимых живописцев: Боттичелли, Брейгеля, Матисса, Сезанна, Моне, Шагала. Уже после поездки в Италию Заболоцкий перепечатал на хорошей бумаге 46 стихотворений 1926–1933 гг. в окончательной редакции и странички отдал переплести в купленный в Венеции кожаный переплет с золотым тиснением. В литературном завещании он назвал это собрание «Венецианской книгой». В качестве фронтисписа он вклеил в нее репродукцию с картины Анри Руссо «Муза, вдохновляющая поэта» («La muse inspirant le poète», 1909), а между страниц вложил еще две репродукции работ этого художника – «Игроки в мяч» («Les joueurs de football», 1908) и «Аллея в лесу Сен-Клу» («Allée au parc de Saint-Cloud», 1908). На титульном листе сделана надпись: «Н. Заболоцкий. Столбцы. Полный текст». «Вене-

¹¹ Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Столбцы и поэмы 1926-1933. Стихотворения 1932-1958. Стихотворения разных лет. Проза / Сост. Е.В. Заболоцкой, Н.Н. Заболоцкого; Предисл. Н.Л. Степанова; Примеч. Е.В. Заболоцкой, Л.А. Шубина. М.: Худож. лит., 1983. С. 593.

¹² Роскина Н.А. Четыре главы: Из литературных воспоминаний. Paris: Ymca-Press, 1980. С. 77.

цианская книга» стала первой частью итоговой рукописи, или «Заключительного свода».

В Венеции, когда оставалось уже час-два до отъезда, Заболоцкому и Слуцкому нужно было зайти в полицию, чтобы сделать отметку в паспорте. Путь их лежал вдоль канала, на водной глади которого покачивались гондолы. Николаю Алексеевичу очень хотелось одному поплавать по узким боковым улочкам, чтобы почувствовать колорит Венеции. Он протянул Слуцкому свой паспорт и сказал: «Борис Абрамович, сходите в полицию один. Вы еще приедете в Италию и на гондоле прокатитесь. А для меня это последняя возможность». И он неожиданно легко сошел в гондолу и, уже отплывая, улыбался счастливой и хитровой улыбкой. Ему казалось, что он перехитрил судьбу.

В Риме 20-го числа Заболоцкий нанес визит А.М. Рипеллино, высоко оценившему его личность и творчество. Говорили они о взаимных переводах русских и итальянских писателей. Заболоцкий передал хозяину одобренную Сурковым и привезенную для перевода книгу. Однако в цельном виде переведена она так и не была и теперь хранится в библиотеке Римского университета.

Поездка в Италию много дала Заболоцкому. Он остро почувствовал свободный дух этой прекрасной страны и сам зарядился ее бодростью. Когда он приехал домой, его друзей и близких поразила перемена, происшедшая с ним за эти немногие дни. Он забыл все свои невзгоды. Он стал энергичен и весел, быстро двигался, обрел творческую активность. Ему казалось, что все в жизни наладится – восстановится пошатнувшаяся семейная жизнь, поправится здоровье и, главное, он сможет свободно писать стихи и задуманные поэмы, не опасаясь реальной или воображаемой слежки и не сковывая себя собственной осторожностью. Вот уже и книжка вышла, и в журналах стали больше печатать, появился благодарный читатель. Только бы не подвело сердце...

Пытался Заболоцкий познать и итальянскую поэзию. Он говорил товарищам по путешествию:

Не зная языка, я еще не имею полного и правильного представления о состоянии итальянской поэзии. Однако некоторые черты ее и отдельные яркие дарования уже начинают вырисовываться передо мной. Очень интересным представляется мне творчество покойного Умберто Сабы. Я обещал согражданам поэта перевести несколько лучших его произведений на русский язык – для советского читателя. Настало время выполнить это обещание.

В начале 1958 г. Заболоцкий с большим удовольствием перевел четыре стихотворения Умберто Сабы (1883–1957): «Три улицы» (впервые опубликовано: Иностранная литература. 1958. № 5), «Мое достояние»

(Новый мир. 1958. № 4), «Паолина» и «Чемпионка по плаванию». Перевел он и три стихотворения полюбившегося ему А.М. Рипеллино (1923–1978): «Нет, я не говорил...», «Февраль», «Воскресенье» (впервые опубликованы в кн.: Из итальянских поэтов. М.: Иностран. лит., 1958). Написал Заболоцкий и свои два стихотворения, посвященных Венеции: «Случай на Большом канале» и «Венеция». Они не лишены определенных конъюнктурных моментов. После публикации их в «Литературной газете» от 18 января 1958 г. оба они были забракованы автором и не вошли в *Свод* его стихов. Будь у него здоровье и время, Заболоцкий, конечно же, написал бы больше стихов об Италии. Известно, что он мог записывать стихотворение после многолетнего обдумывания его («Гомборский лес», «Казбек», «Творцы дорог» и др.).

Нужно сказать, что в 1957 г. творческая активность Заболоцкого достигла наивысшего для него уровня – в его рабочую папку легло 33 новых стихотворения, 24 из них он включил в свое собрание. Следующий год после приезда из Италии (последний год жизни поэта) тоже был достаточно плодотворным – не говоря о поэтических переводах, 1958 г. принес 15 собственных стихотворений, в том числе стихотворение «У гробницы Данте», которое заслуживает особого внимания.

Вернемся к 13 октября 1957 г., когда в Равенне вся российская делегация поэтов возлагала венок с лентами на могилу великого итальянского поэта Данте Алигьери. В тот день русские поэты пришли заранее, чтобы всем сфотографироваться перед предстоящей церемонией. Ожидая, рассматривали написанную на латыни эпитафию. Перевели два ее последних стиха:

Здесь покоюсь я, Данте, изгнанный с родной земли,
которого родившая его Флоренция лишила материнской любви¹³.

¹³ Латинский оригинал:

Jura Monarchiae, Superos, Phlegethonta lacusque
Lustrando cecini, voluerunt fata quousque,
Sed quia pars cessit melioribus hospita castris,
Auctoremque suum petiit felicior astris,
Nec claudor Dantes, patriis extorris ab oris,
Quern genuit parvi Florencia mater amoris.

Ср.: «В 1489 году Бернардо Вембо, венецианский претор Равенны, пригласил знаменитого скульптора Пьетро Ломбарди, который сделал надгробие Данте с поясным скульптурным портретом. Внизу была начертана эпитафия неизвестного автора в рифмованных латинских стихах:

Вышних я посетил, Флегетон и Эдем мной воспеты,
Царства права утверждал – до сужденной мне Парками меты.
К лучшим чертогам душа, покинув земных, воспарила

Заболоцкий со студенческих лет знал о горькой, беспокойной жизни Данте, ценил переведенную Михаилом Леонидовичем Лозинским «Божественную комедию». В Равенне, стоя у гробницы, Николай Алексеевич задумался над собственной судьбой. Ведь и у него были и своя Флоренция, и своя Равенна.

Прошло время, и Заболоцкий приехал домой. В конце 1957 г. и в начале 1958-го его ждало множество дел: издавался двухтомник грузинской классической поэзии в его переводах¹⁴, нужно было участвовать в декаде грузинской литературы и искусства, переводить сербский эпос и делать многое другое. С конца июня до начала сентября 1958 г. поэт жил с дочерью в Тарусе на Оке и хорошо там поработал над собственными стихами. Среди написанного тогда было и стихотворение «У гробницы Данте». Работая над этим произведением, поэт невольно задумался о своей поездке в Италию. Первая строка в стихотворении написана по эпитафии: «Мне мачехой Флоренция была». *Мне* – не кому-либо другому. Вспомнил свои размышления при возложении венка на гробницу Данте и пришел к выводу, что это стихотворение должно стать не только о судьбе Данте, но и о его собственной судьбе.

Этот прием поэт в том же году использовал при написании поэмы «Рубрук в Монголии», рассказывающей о путешествии францисканского монаха Гийома (Вильгельма) де Рубрука в XIII в. по сибирским далям. Поэма начинается строками «Мне вспоминается доньне, // Как с небольшой командой слуг...». И эти первые слова, «Мне вспоминается...», сразу наводят на мысль о причастности самого поэта к далеким приключениям Рубрука. При создании поэмы Заболоцкий руководствовался не только записками Рубрука¹⁵, но и собственными воспоминаниями о передвижениях и жизни на Дальнем Востоке, в Алтайском крае, в Казахстане. Написанные по времени вплотную перед «Рубруком» семь-восемь стихотворений тоже отмечены присутствием автора. Стихотворение «У гробницы Данте» в этом ряду не является исклю-

И созерцает теперь на небе святые светила.

Здесь покоится Данте, из милого изгнанный края,

Так поступила с певцом Флоренция, родина злая»

(*Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 264).

¹⁴ Грузинская классическая поэзия / В переводах Николая Заболоцкого. Т. 1: [Ш. Руставели, Д. Гурамишвили]. 516 с.; Т. 2: [Г. Орбелиани, И. Чавчавадзе, А. Церетели, В. Пшавела]. Тбилиси: Заря Востока, 1958.

¹⁵ В работе над поэмой (циклом стихотворений) Заболоцкий пользовался книгой: *Карпини Иоанн де Плано.* История Монгалов; *Рубрук Вильгельм де.* Путешествие в восточные страны / Введение, пер. и примеч. А.И. Малеина. С приложением 8 рисунков, карты и указателей. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1911. Экземпляр книги с пометами поэта хранится в домашнем архиве семьи Заболоцких.

чением; свидетельство тому – ряд местоимений 1-го лица: *я, мне, мной, моей, моя, мой*.

На мысль о совместном присутствии в стихотворении Данте и Заболоцкого наводит следующее: то, чем для Данте была Флоренция, для Заболоцкого стал Ленинград – город, где поэт жил с 1921 по 1938 г. В этом городе Заболоцкий окончил педагогический институт, вжился в среду писателей и художников, раскрыл свое призвание поэта, написал и издал свои первые книжки, «Столбцы» и «Вторую книгу»¹⁶, был признан выдающимся поэтом. Так что в конце жизни он с полным правом мог считать Ленинград родным, как Данте – Флоренцию.

27 января 1302 г. во Флоренции было объявлено об изгнании Данте из родного города. Флоренции он больше не увидел. Она стала ему мачехой. С Заболоцким случилось еще более страшное. 19 марта 1938 г. Заболоцкий был арестован и после обыска, зверского допроса и тюрьмы был объявлен врагом народа. Ему пришлось вытерпеть семь лет жизни в лагерях ГУЛАГа. В Ленинград он больше не вернулся. Как написано в стихотворении, Данте «пожелал покоиться в Равенне». Равенной для Заболоцкого стала Москва, в которой после хлопот друзей ему разрешили жить. Но он не забыл Ленинград, как и Данте – Флоренцию. Из заключения он писал жене и детям: «Каждую ночь вижу во сне вас, мои дорогие, и Ленинград...»¹⁷. При допросах не оклеветал ни себя, ни своих товарищей. Об этом позже им было написано:

Пусть не прочны домашние стены,
Пусть дорога уводит во тьму, –
Нет на свете печальней измены,
Чем измена себе самому¹⁸.

Долгие годы в заключении Заболоцкий не мог писать стихи, его лира («разбитая лютня») замолчала. Он писал: «Очень хотелось бы работать, читать, писать стихи. Каким далеким кажется то время, когда я

¹⁶ 1) *Заболоцкий Н. Столбцы*. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде (Гос. тип. им. Евг. Соколовой), 1929. (69 [3] стр., (18 × 14). 1 200 экз. Цена: 1 руб. 70 коп. Обложка: М. Кириарский); 2) *Заболоцкий Н.А. Вторая книга. Стихи*. Л.: Гослитиздат (Тип. «Ленинградская правда»), 1937. (45 [2] с. (17 × 13). 5 300 экз. Цена: 1 руб. 60 коп. Переплет и титул: С.М. Пожарский).

¹⁷ Из письма Е.В. Заболоцкой от 25 июня 1940 г. <Район Комсомольска-на-Амуре> (Письма Н.А. Заболоцкого 1938–1944 годов / Подгот. текста и публ. Е.В. и Н.Н. Заболоцких // Знамя. 1989. № 1. С. 105).

¹⁸ Финальные строки стихотворения «Облетают последние маки», написанного в 1952 г.

был писателем»¹⁹; «Мой злой рок продолжает тяготеть надо мной. Одного жаль: годы уходят, уходит искусство»²⁰.

Потом он напишет:

И куда ты влечешь меня,
Темная грозная муза,
По великим дорогам
Необъятной отчизны моей?²¹

Так же и Данте странствовал по Италии.

Заболоцкий изредка вспоминает Ленинград и друзей-ленинградцев. Тоскана (область Италии, в центре которой – Флоренция) целует *осиротевший рот* автора. А Заболоцкий же писал из Москвы в Ленинград 14 декабря 1947 г. профессору В.А. Десницкому:

Сколько раз за эти годы мы с Катей вспоминали Вас, как отца родного, и вместе с этим вспоминали нашу молодость, и Герценовский институт, и наш милый Ленинград, с которым так много связано в нашей жизни!²²

Вот вам и «...печаль моя, Тоскана»! В последней строфе стихотворения «У гробницы Данте» Заболоцкий сетует: «Но и Равенна мне не помогла». Действительно, жизнь в Москве была далеко не благополучная. Особенно трудно было с публикацией стихотворений, с бытовыми делами, со здоровьем. До 1956 г. зарабатывал Заболоцкий в основном переводами. Приходилось остерегаться повторного ареста.

Последние две строфы стихотворения «У гробницы Данте» переключаются с ранее написанными строками:

Но ведь в жизни солдаты мы,
И уже на пределах ума
Содрогаются атомы,
Белым вихрем взметая дома.
.....
Окруженная взрывами,
Над рекой, где чернеет камыш,
Ты летишь над обрывами,
Над руинами смерти летишь.

¹⁹ Из письма Е.В. Заболоцкой от 30 октября 1939 г. <Район Комсомольска-на-Амуре> (Знамя. 1989. № 1. С. 101).

²⁰ Из письма Н.Л. Степанову от 4 июля 1945 г. из Караганды (Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / Сост., примеч. Н.Н. Заболоцкого. М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 512.

²¹ Из стихотворения «Слепой» (1946).

²² Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Переводы. Письма 1921–1958. М.: Худож. лит., 1984. С. 352.

Молчаливая странница,
Ты меня провожаешь на бой,
И смертельное облако тянется
Над твоей головой²³.

Умер Николай Заболоцкий в Москве, прожив 55 лет.

Данте умер в Равенне, прожив 56 лет.

Оба оставили поэтическое наследие, в разные века и по-разному признанное классикой мировой культуры...

У ГРОБНИЦЫ ДАНТЕ²⁴

Мне мачехой Флоренция была,
Я пожелал покоиться в Равенне.
Не говори, прохожий, о измене,
Пусть даже смерть клеймит ее дела.

Над белой усыпальницей моей
Воркует голубь, сладостная птица,
Но родина и до сих пор мне снится,
И до сих пор я верен только ей.

Разбитой лютни не берут в поход,
Она мертва среди родного стана.
Зачем же ты, печаль моя, Тоскана,
Целуешь мой осиротевший рот?

А голубь рвется с крыши и летит,
Как будто опасается кого-то,
И злая тень чужого самолета
Свои круги над городом чертит.

Так бей, звонарь, в свои колокола!
Не забывай, что мир в кровавой пене!
Я пожелал покоиться в Равенне,
Но и Равенна мне не помогла.

1958

²³ Из стихотворения «В этой роще березовой» (1946).

²⁴ Стихотворение «У гробницы Данте» впервые было опубликовано уже после смерти поэта (см.: Новый мир. 1959. № 4. С. 55).

Николай Заболоцкий. Итальянская записная книжка

Публикация Н.Н. Заболоцкого

Подготовка текста и примечания И.Е. Лоцилова

И.Е. Лоцилов

Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)

ОБ «ИТАЛЬЯНСКОЙ ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ» НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО

Итальянская записная книжка – одна из двух сохранившихся в домашнем архиве записных книжек поэта. (Вторая носит исключительно адресно-телефонный характер и относится к последним годам жизни поэта.) Значение этого документа трудно переоценить, если мы вспомним, что до нас дошло, например, около четырех десятков записных книжек Даниила Хармса, которые занимают два тома в полном собрании сочинений товарища Заболоцкого по ОБЭРИУ¹.

Заболоцкий целенаправленно старался свести к минимуму свой личный архив, последовательно уничтожал черновики и многие другие материалы и документы². Записная книжка октября 1957 г. бесценна, ибо позволяет воссоздать буквально по дням хотя бы один месяц жизни поэта, биография которого содержит лакуны, растянувшиеся на целые годы...

Строки, относящиеся к венецианским впечатлениям (л. 19–24 в настоящей публикации), были расшифрованы вдовой поэта, Екатериной Васильевной Заболоцкой, и частично опубликованы в составе примечаний к стихотворению «Венеция»³. Запись от 13 октября (л. 12) приводилась в примечаниях к стихотворению «У гробницы Данте»⁴. Первая из

¹ Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: Записные книжки. Дневник: В 2 кн. / Подгот. текста Ж.-Ф. Жаккара и В.Н. Сажина; вступ. ст. и примеч. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2002.

² См. об этом первый сюжет в статье: Лоцилов И.Е. Николай Заболоцкий: три сюжета // Пэтика финала. Новосибирск, 2009. С. 104-111.

³ См.: Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Столбцы и поэмы 1926-1933. Стихотворения 1932-1958. Стихотворения разных лет. Проза / Сост. Е.В. Заболоцкой, Н.Н. Заболоцкого; Предисл. Н.Л. Степанова; Примеч. Е.В. Заболоцкой, Л.А. Шубина. М.: Худож. лит., 1983. С. 638-639.

⁴ См.: Там же. С. 629.

записей, сделанных на итальянской земле (л. 9), запись от 11 октября, была использована в примечаниях к статье «Мысль – Образ – Музыка»⁵.

Известная часть записей может быть квалифицирована как «материалы нетворческого характера»⁶. Вместе с тем полная публикация книжки представляется необходимым делом, результаты которого, с коррективами и дополнениями, будут востребованы в будущем – при подготовке научного издания.

Информация, содержащаяся в записной книжке, будет, возможно, интересной не только для исследователей творчества Заболоцкого, но и для историков советской эпохи, изучающих ситуацию «советский человек за границей», во всей ее неоднозначности и неизбежной двусмысленности.

О большом душевном подъеме, связанном с поездкой, свидетельствует в мемуарном очерке Б. Петрушевский, сосед Заболоцких по квартире на углу Беговой и Хорошевского шоссе:

Помню, каким событием явилась для него поездка в 1957 году в Италию в составе группы советских литераторов. Он неприкрыто волновался, состоится ли она. Вернулся Н.А. из Италии оживленный, веселый, переполненный самыми разными впечатлениями. Как геолог, часто вынуждаемый своей профессией быстро, с лету, схватывать главное среди окружающей природы, я весьма оценил и широту наблюдений Николая Алексеевича, и их точность. Запомнился переданный в лицах забавный рассказ о беседе в отеле с горничной, понимавшей и говорившей только по-итальянски, то есть на языке, на котором ее собеседник ничегошеньки не знал. Вопрос не терпел отлагательства (речь шла, если не ошибаюсь, о срочном глажении белой рубашки), переводчика не оказалось, создался тупик. Но Николай Алексеевич быстро нашел в памяти слова, звучащие одинаково или сходно на многих языках.

– Проблема, синьора, – важно сказал поэт Заболоцкий горничной.

– Проблема, проблема, синьор! – затараторила обрадованная горничная, вдруг увидевшая возможность объясниться с этим respectableм русским гостем.

И через несколько минут, к удовольствию обеих сторон, проблема глажения рубашки была решена успешно и так же односложно, как и начал решать ее Заболоцкий. Он был доволен, что нашел выход из затруднительного положения⁷.

⁵ См.: *Заболоцкий Н.А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. С. 646.

⁶ О проблемах публикации материалов такого рода см., например: *Линдберг О.* Текстологические проблемы издания записных книжек писателей Серебряного века (А. Блок) // *Текстологический временник: Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения.* М., 2009. С. 511-517; *Магомедова Д.* Что является текстом Записных книжек А. Блока? // Там же. С. 518-541; *Грякалова Н.* «Нетворческие рукописи в составе академических собраний сочинений: (На примере тетради А. Блока «Моя декламация...») // Там же. С. 542-549.

⁷ *Петрушевский Б.* Наш сосед Заболоцкий // *Воспоминания о Заболоцком.* 2-е изд., доп. / Сост. Е.В. Заболоцкая, А.В. Македонов, Н.Н. Заболоцкий. М., 1984. С. 398-399.

Важным коррелятам к публикуемым материалам могли бы стать записи других участников поездки; далеко не все они опубликованы.

Совсем другая, чем в случае Заболоцкого, тональность слышна в записи А.Т. Твардовского, сделанной после возвращения из поездки:

28.X. возвратился – поездом – из Италии.

Конечно, это было чтение книги с неразрезанными страницами, – по Гете. Дело не только в безязычьи и неподготовленности общей, но главным образом, пожалуй, в темпе и основном назначении поездки: встречи, речи, тосты – все ошупь. В этих речах мы все становились глупее, чем даже есть на самом деле.

И однако что-то зачерпнулось памятью и от Рима (Колизей, Сан Пьетро, музей Ватикана, улочки, город – смесь древности священной с безумьем сутолоки современной), и от Флоренции (Уффици – Боттичелли – впервые рассмотренный мною); и от Равенны (мозаики мавзолея Галлы Плакидии и др.); и от Палермо (залив, переезд, поездка на пароходе, дворцы норманнов, экзотическая природа); и от Неаполя: мозаика огней, когда ночью видишь город с моря, с парохода, Помпея, незатухающий вулкан Сальдажара (?) [*Сольфатара*. – *Примеч. ред.*], грот Сивиллы со Стиксом в окрестностях, садик, где предполагаемая могила Вергилия и настоящая Леонардо [*Леонарди*. – *Примеч. ред.*], – кстати, и Реканати – родина последнего, малюсенький городок в горах, и многое другое.

Но все это было омрачено для меня тем, что случилось со мной на аэродроме в Цюрихе и в таможенном помещении римского аэропорта. Что, в сущности, со мной было – не знаю, но я и там, и там терял сознание, – в первом случае на короткие минуты, второй – на более длительный срок. Доктор говорил о каком-то спазме.

Все это до Москвы докатилось в разукрашенном и сенсационном виде. Когда меня в эти дни встречали некоторые люди, я видел на их лицах заметное разочарование: «А говорили, что вы...» и т. д. Очень неприятно, но жить нужно⁸.

⁸ Об этом приступе Твардовский писал И.С. Соколову-Микитову 10 ноября 1957 г.: «Заодно уж уведомяю Вас, что в поездке, собственно, в полете была и со мной неприятнейшая история: долететь долетел, а вышел из самолета и потерял сознание, потом немножко полежал в гостинице, – только и всего, но услужливая молва <...> представила это дело в Москве, и главное, М.И. (Марии Илларионовне Твардовской, жене поэта. – *И.Л.*) так, что лучшего и желать невозможно: допился, мол, до спазмов и т. п. По прибытии в Москву и видел на лицах многих моих доброжелателей плохо скрываемое разочарование: а нам, мол, говорили, что то-то и то-то, так было интересно. Право, Иван Сергеевич, такова уж жажда сенсации, это даже не по злу. Вам же, человеку, которому могу сказать все, как на духу, скажу, что <...> по глупости не взял в дорогу малой скляночки, хоть были все возможности, а, честное слово, 100 г. коньяку – и ничего бы со мной не было. Но это, повторяю, между нами, гусарами, – другим не понять. Простите, что много болтаю о себе, но эта история так или иначе дошла до Вас, так пусть будет и моя версия – для сравнения» (*Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6: Письма (1932–1970)*. М.: Худож. лит., 1983. С. 386–387). Подробнее об участии Твардовского см.: *Романова Р.М. Александр Твардовский. Труды и дни*. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 468–472.

Для стихов только одно наваялось – и то не столько в Италии, сколько в Вене – со слов консула, – о русских, застрявших, порой связавшихся с заграничной семейно, безысходной их тоске по родине. Может быть.

Неожиданным и радостным были несомненнейшие симпатии различных слоев и кругов итальянского народа к нам, СССР и нашему народу. Нужно сказать, что немалая причина тому – «спутник», запущенный перед нашей поездкой, как бы специально⁹.

Курьезное впечатление производят ныне некоторые повороты мысли, содержащиеся в опубликованной части записей В.М. Инбер, еще в поездке, видимо, обдумывавшей – что и как написать о впечатлениях, чтобы удовлетворить требованиям идеологической конъюнктуры?

В это время подошел какой-то аристократический поезд. И загородил нам дорогу, а мы, «увлеченные беседой», не сразу заметили это. В окне международного вагона красовались, видимо, повар и персонал вагон-ресторана. Необыкновенный красавец повар в высоченном белом колпаке, с профилем юного римского патриция. Он равнодушно смотрел на наше волнение, когда мы поняли, что можем опоздать.

Но, уразумев, что мы русские, показал нам ближайший и удобнейший проход к нашему поезду.

(Вымышлено, но могло быть.)¹⁰

Заболоцкий упомянут здесь один раз, однако контекст находит точное соответствие в книжке (ср. записи об итальянской растительности на обороте листа 11):

Виноградные лозы обвиваются вокруг вязов. Понемногу вязы умирают, превращаясь в подпорки. Лозы раскинуты шатрами и гирляндами.

По дороге из Рима во Флоренцию мы с Н. Заболоцким долго смотрели в окно вагона, все решали – что это за деревья. Потом выяснилось: вязы, обвитые виноградными лозами¹¹.

Наиболее доверительные, «неофициальные» отношения у Заболоцкого сложились с самым молодым и «прогрессивным» из членов делегации – с Борисом Слуцким. Медики категорически запретили Заболоцкому передвижение самолетом, поэтому он отправился 7 октября на международном поезде через Вену, а Слуцкий вызвался сопровождать его в этой поездке. Остальные участники вылетели из Москвы самолетом 6 октября; в «Вечерней Москве» (1957. № 237, 7 окт.) и в «Литера-

⁹ Твардовский А.Т. Из рабочих тетрадей (1953–1960) / Публ. и примеч. М.И. Твардовской // Знамя. 1989. № 8. С. 143.

¹⁰ Инбер В.М. Страницы дней перебирая... Из дневников и записных книжек. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1977. С. 266.

¹¹ Там же. С. 268.

турной газете» (1957. № 121, 8 окт. С. 4) были напечатаны краткие сообщения об отлете делегатов для участия в дискуссии «Поэзия и общество». Слуцкий размышлял впоследствии:

В XX в. разговоры не записывают, особенно доверительных, – в благодарность за доверие.

Запоминают разговоры плохо – вся память растаскана впечатлениями бытия.

Так что я почти ничего не запомнил из разговоров с Заболоцким.

Их было много. Не могло не быть. Три недели мы провели вместе, зачастую наедине – в купе международных поездов Москва – Вена – Рим, и Рим – Вена – Москва, и в итальянских отелях. Были и еще разговоры: немногие и недолгие до поезда, многие и продолжительные после. <...>

А что запомнилось? Почти ничего. В особенности из разговоров. Одно могу сказать в утешение: больше говорил я. Н.А. больше слушал, усмехаясь и поблескивая стеклами очков. Только когда сильно выпивали – так случилось несколько раз, – Н.А. говорил помногу: обдуманное, веское, почти докторальное.

Здесь – без хронологии – запишу то, что из этих разговоров, а точнее, из его высказываний помню¹².

Именно эти записи Слуцкого, озаглавленные «Почти ничего», являются наиболее ценными из опубликованных свидетельств о поездке¹³.

В связи с итальянской поездкой поэта несомненный интерес представляет поздравительная открытка, посланная накануне 7 ноября другу детства и ранней юности Заболоцкого Михаилу Ивановичу Касьянову (1902–1992), ставшему крупным специалистом в области патологической анатомии и судебно-медицинской экспертизы. Текст на обороте открытки с фотографией церкви Санта Кроче во Флоренции:

6. XI. 57

Дорогой Михаил Иванович! Поздравляю тебя и Анну Александровну¹⁴ с праздником, желаю здоровья и счастья. Я только что из Италии, чем и объясняется эта открытка.

Н. Заболоцкий

¹² Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / Сост., примеч. Н.Н. Заболоцкого. М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 750.

¹³ См.: Слуцкий Б.А. О других и о себе // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 171–211. Фрагмент, относящийся к поездке в Италию и к Заболоцкому («Почти ничего»), см. также: Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...». С. 749–755.

¹⁴ Вторая жена М.И. Касьянова, Анна Александровна Наумова. Выражаю признательность М.Н. Липатовой за предоставление материалов из архива семьи М.И. Касьянова и консультации.

Записная книжка в обложке голубого цвета, с двойным форзацем. Бумага в клетку (0, 25 × 0, 25 см), формат 6 × 4 см. На обороте обложки в верхнем углу отгиснута эмблема VI фестиваля молодежи и студентов в Москве – земной шар в центре «ромашки» с пятью овальными лепестками и девиз «За мир и дружбу» (художник К.М. Кузгинов); внизу: «Москва 1957».

Записи на л. 1–8 отражают подготовку к поездке (частично, вероятно, общий для всех участников будущей поездки «ликбез» по вопросам современной политической и культурной жизни Италии) и делались еще в Москве, аккуратным почерком; начиная с оборота л. 8 и до конца записной книжки – в путешествии (скоропись, иногда трудночитаемая). С этого места текст становится конденсатом ярчайших впечатлений, отразившихся в нескольких поздних стихотворениях (одно из которых – «У гробницы Данте» – было включено поэтом в итоговый *Свод*), «приемником жизни» (как назвал в статье «Фабрика литературы» записные книжки Чехова Андрей Платонов)¹⁵.

Вплоть до л. 34 записи носят линейно-хронологический характер, по сути являются беглым дневником путешествия. На последних страницах книжки содержатся записи преимущественно делового и бытового характера (гостиничные счета, списки расходов и денежных долгов, валютные расчеты); установить их последовательность невозможно. Несколько страниц, оставшихся пустыми (между л. 34 и 35) в общей нумерации не учитываются.

Далеко не все записи, к сожалению, могут быть прокомментированы. Имена сотрудников посольства, работников общества «Италия – СССР» (как с той, так и с другой стороны), вероятно, частично могли бы быть уточнены. Официальные документы, связанные с поездкой советских литераторов, хранятся в Центральном архиве ССП СССР (Иностранная комиссия. 1957. Дело 47).

До оборота л. 20 – записи преимущественно ручкой (в тексте публикации для их передачи использован шрифт Times New Roman), далее – простым карандашом (шрифт Arial).

Выражаю сердечную признательность Никите Николаевичу Заболоцкому за разрешение на копирование и публикацию материалов, а также коллегам, оказавшим помощь в подготовке примечаний: М. Маурицио, Е. Солоновичу, М. Бёмиг, К. Скандуре, Р. Лейбову, В. Иванову.

¹⁵ Цит. по: *Корниенко Н.В.* Предисловие // Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2006. С. 6.

Николай Заболоцкий

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЗАПИСНАЯ КНИЖКА

<форзац А>

20–21–22

Когда был в Риме

Привалов, консул в Риме

? тел. 84–95–91

с 7 ч. веч. дома

<форзац В>

Итальянская
записная книжка^a

803 от 14 окт. 57^b

Римск. квестура

Уффици Страниери¹

до 23 числа *Соджорно*^{c 2}

[Д[ж]ан[кв]инте]
Джанквинте^{d 3}

¹ Полицейское отделение, работающее с иностранцами; приблизительный аналог ОВИРа – отдела виз и регистрации (иностранцев) в СССР.

² *Soggiorno* – пребывание (ит.).

³ Правильно: *Джаквинта* (вероятно, фамилия чиновника, принимавшего документы).

<форзац С>

Д. 3–00–80 доб. 10

^a Запись красным карандашом.

^b Записи на форзацах А и В – по вертикали, кроме заголовка *Итальянская записная книжка* и (перевернуто) *Джанквинте*.

^c Обведено овальной рамкой.

^d Записано «вверх ногами».

традуктор
Ч[а]еррони^а 1

Орлов

Конст<антин> Мих<айлович> [из] атташе

по культуре

Барбиери Горацио²

ген<еральный> секр<етарь> о-ва

Лапкин, ВОКС³

сут<очные?> – 19

¹ Имя переводчика (*traductor*) – *Умберто Черрони* [*Umberto Cerroni* (1926–2007)].

² *Горацио Барбиери* [*Orazio Barbieri* (1909–2006)] – историк итальянского Сопровитвления, был депутатом КПИ.

³ *ВОКС* – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей; было основано в 1925 г. В рамках деятельности ВОКС с 1945 г. существовало, наряду с другими, общество «Италия – СССР».

<форзац D>^b

1957

ОКТАБРЬ					
Понедельник	–	7 ^c 11 ³⁰ врем. гр. оп. 3	14 Рав<енна>	21 Р<им>	28 возв. в Москву
Вторник	1	8 7 ч. веч. Варна	15 Рав<енна>	22 Р<им>	29
Среда	2	9 9 ³⁰ пр. Чет. 4 ч. Вена	16 Т<риест>	23 Р<им> 10 в. из Рима	30
Четверг	3	10 8 ⁴⁰ из В<ены>	17 Т<риест>	24 11 ч. Вена	31
Пятница	4	11 9 ч. у. Р<им>	18 В<енеция>	25 Вена ^d	–
Суббота	5 10 ⁵⁰ во Фл<оренции> Черта<льдо> ¹	12 Фл<оренция>	19 В<енеция>	26 12 ¹⁰ из Вены	–
Воскресенье	6	13 6 ³⁰ утра в Равенне	20 Р<им>	27 12 ¹⁰ из Вар- ны	–

^a Исправление красным карандашом.

^b Записи ручкой и карандашом поверх аккуратно наклеенного на форзац календарика (слово *Октябрь* и табличка дней недели вырезаны по отдельности).

^c Цифра обведена в кружок авторучкой.

^d Ячейка со всем содержимым обведена в кружок карандашом.

Запись в ячейке субботы, 5 октября, проведенной Заболоцким еще в Москве, примыкает к следующему столбцу и относится к событиям следующей субботы (12 октября), посвященной посещению Флоренции и окрестностей.

<форзац E>

Критики

Ком<мунисты> Карло Салинари¹ (Con<temporaneo>)

Дебенедетти²

Кат<атолики>

Вигорелли³

Силоне⁴, Серажд<?> напр.

“Темпо презенте”

против ком<мунистов> – “Мондо” – либерал<ы>
и кат<олики>

<нрзб> жетонов, более 50

Павéзе^{a 5}

одни из изд-ва Эйнауди⁶

близк. к Хемингуэю

“Беседа в Сицилии”⁷

в 49 выш. из парт.

но не вступ. на

путь ренегат^b.

Витторини, неореал<ист>^{c 8}

Карло Касóло^{d 9} “Рубка леса”¹⁰

¹ Карло Салинари [Carlo Montescaglioso Salinari (1919–1977)] – философ, литературный критик, журналист. Марксист, член редакции газеты «Контемпоранео».

² Джакомо Дебенедетти [Giacomo Debenedetti (1901–1967)] – писатель, литературный критик.

³ Джанкарло Вигорелли [Giancarlo Vigorelli (1913–2005)] – писатель, журналист, генеральный секретарь Европейского содружества писателей.

^a Обведено.

^b Строки записаны наискосок.

^c Стрелка от имени Витторини – вверх, к тексту, записанному наискосок.

^d Обведено.

- ⁴ *Игнацио Силоне* [Ignazio Silone (1900–1978)] – писатель, политический деятель.
⁵ *Чезаре Павезе* [Cesare Pavese (1908–1950)] – писатель, поэт.
⁶ Издательство «Giulio Einaudi» (основано в 1938 г.), одно из самых престижных в Италии.
⁷ Роман Э. Витторини «Сицилийские беседы» («Conversazione in Sicilia»), считается шедевром писателя; был написан в 1938 г., издан в 1941 г.
⁸ *Элио Витторини* [Elio Vittorini (1908–1966)] – писатель, переводчик, критик.
⁹ Правильно: *Кассола. Карло Кассола* [Carlo Cassola (1917–1987)] – писатель, общественный и политический деятель.
¹⁰ Повесть К. Кассола «Рубка леса» («Il taglio del bosco», 1950).

<Л. 1>

Алерамо – 82 л.
 поэтесса¹

Совр. писатели

Поэты Монтале²
 герм<етизм>³

Квази́модо⁴, либерал
 чл. Вс<емирного> Ком<итета> Мира
 Унгаретти, либ<ерал>⁵
 Пазолини⁶ (+) Умберто Саба^{a 7}
 Пепел Гра́мши⁸
 Плач экскаватора^{b 9}

Рокко Скотелларо⁺ – Есенин^{c 10}

Прозаики

Моравиа¹¹ “Римск<ие> расск<азы>
 18 романов
 “Равнодуш<ные>”
 “Римлян<ка>”
 – Пратолини¹² “Пов<есть> о бедн<ых>. вл<юбленных>”
 – ком. проф. будет
 в Гослит.¹³
 Метелло – соц. реал.¹⁴

^a Обведено.

^b Названия сборника и поэмы Пазолини обведены в кружок и снабжены стрелкой, ведущей вверх, к его имени.

^c Записано слева по вертикали.

Карло Леви¹⁵ “Хр<истос> ост<ановился> в Эболи”
 нео-реал. Зам. о Москве¹⁶
Кальвино^{a 17} – выш<ел> из парт<ии> Хем<ингуэй>
Биджаретти¹⁸, не пер<еведен>
 чл. Вс<емирного> Ком<итета> Мира

¹ *Сибилла Алерамо* [Sibilla Aleramo; наст. имя Rina Faccio (1876–1960)] – писательница, поэт.

² *Эудженио Монтале* [Eugenio Montale (1896–1975)] – поэт, лауреат Нобелевской премии (1975).

³ *Герметизм* (ит. *poesia ermetica*) – направление в итальянской модернистской поэзии 1930-х гг. (Э. Монтале, Дж. Унгаретти, С. Квазимодо и др.).

⁴ *Сальваторе Квазимодо* [Salvatore Quasimodo (1901–1968)] – поэт, лауреат Нобелевской премии (1959). В 1958 г. был в Москве: «11 сентября Заболоцкий участвовал во встрече с итальянскими поэтами, которые прибыли в Москву с ответным визитом. В тот день в гостинице случился сердечный приступ у известного итальянского поэта Сальваторе Квазимодо, и Заболоцкому вместе с М.И. Алигер поручили навестить его и передать привет от всех собравшихся советских и итальянских писателей. Когда делегированные поэты поднялись на нужный этаж гостиницы “Москва”, навстречу им вынесли на носилках Квазимодо – врачи определили у него тяжелый инфаркт и отправили поэта в больницу. Эта встреча и вид бледного сердечного больного так встревожили Николая Алексеевича, что он сразу почувствовал сильную боль в сердце. В дальнейшей встрече с итальянцами он уже не участвовал. Врачи рекомендовали постельный режим и полный покой» (*Заболоцкий Н.Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого*. 2-е изд., дораб. СПб.: Logos, 2003. С. 588–589).

⁵ *Джузеппе Унгаретти* [Giuseppe Ungaretti (1888–1970)] – поэт.

⁶ *Пьер Паоло Пазолини* [Pier Paolo Pasolini (1922–1975)] – поэт, писатель, кинорежиссер. К 1957 г. слава Пазолини была связана еще с литературным, а не кинематографическим поприщем.

⁷ *Умберто Саба* [Umberto Saba, наст. фамилия – Poli (1883–1957)] – поэт, представитель герметизма.

⁸ Название сборника стихотворений П.П. Пазолини «Праха Грамши» («Le ceneri di Gramsci» [1957]). *Антонио Грамши* [Antonio Gramsci (1891–1937)] – основатель и руководитель Итальянской коммунистической партии, теоретик марксизма.

⁹ Название поэмы П.П. Пазолини («Il pianto della scavatrice» [1956]).

¹⁰ *Рокко Скотелларо* [Rocco Scotellaro (1923–1953)] – поэт, писатель. Родился в крестьянской семье на юге Италии; дважды избирался мэром своего родного города Трикарико в провинции Матера; член Социалистической партии Италии с 1943 г. Все книги Скотелларо вышли посмертно, по инициативе и при содействии Карло Леви (см. примеч. 15). Параллель с Есениным, вероятно, была проведена лектором, рассказывавшим будущим участникам поездки о культуре Италии, и связана с «крестьянским уклоном» обоих поэтов.

¹¹ *Альберто Моравиа* [Alberto Moravia, наст. фамилия Pincherle (1907–1990)] – писатель новеллист и журналист. Выписаны названия произведений: «Равнодушные» («Gli indifferenti», 1929), «Римлянка» («La romana», 1947) и «Римские рассказы» («Racconti romani», 1954).

¹² *Васко Пратолини* [Vasco Pratolini (1913–1991)] – писатель неореалистического направления. Выписано название романа «Повесть о бедных влюбленных» («Cronache di

^a Обведено.

roveri amanti», 1947; на русском языке выходила в пер. А. Вершинина в 1956 и 1957 гг., Изд-во иностранной литературы).

¹³ В 1958 г. в Гослитиздате вышла семейная хроника В. Пратолини «Виа Д'Магадзини» в пер. А. Вершинина и З. Потаповой.

¹⁴ Роман «Метелло» («Metello», 1955) открывает трилогию В. Пратолини «Итальянская история» («Una storia italiana»); достаточная прямолинейная сюжетная схема и связь с темой рабочего движения напоминают поэтику соцреализма. На русском языке роман вышел в 1958 г. в переводе Т. Блантер и Е. Феерштейн (Изд-во иностранной литературы).

¹⁵ *Карло Леви* [Carlo Levi (1902–1975)] – писатель, художник, общественный деятель. Автор всемирно известного романа «Христос остановился в Эболи» («Cristo si è fermato a Eboli», 1945).

¹⁶ К. Леви посетил СССР в 1955 г., поездке посвящена книга «У будущего старинное сердце» («Il futuro ha un cuore antico», 1956).

¹⁷ *Итало Кальвино* [Italo Calvino (1923–1985)] – писатель. Вышел из компартии после дискуссии о событиях в Венгрии 1956 г.

¹⁸ *Либерио Биджаретти* [Liberio Bigiaretti (1905–1993)] – писатель.

<Л. I об.>

Кино

3 сестры Чехова

в театре^a

Лукино Висконти¹ “Сенцо”

Мещане Горького^b

Де-Сантис², Рим, 11 ч.

Сцен. Чезаре Дзаватини³

– Рим и пр.

Витторио де Сика⁴, реж<иссер>

Драма

Уго Бегги⁵ – не пер<еведен>

Де Филиппо⁶ – Филомена

Мартурано

Призраки

Ложь на дл<инных> ног<ах>

Моя семья

^a Вписано между заголовком *Кино* и строкой с именем *Лукино Висконти* (вероятно, позже основного текста, записанного значительно более аккуратным почерком).

^b Вписано между строк с именами *Висконти* и *де Сантиса* (вероятно, позже основного текста).

¹ Лукино Висконти [Luchino Visconti, наст. имя Visconti di Modrone (1906–1976)] – режиссер театра и кино. Выписано название фильма «Senso» («Чувство», 1954).

Джузеппе де Сантис [Giuseppe De Santis (1917–1997)] – режиссёр и сценарист, один из основоположников неореализма. Упоминается фильм «Рим, 11 часов» («Roma ore 11», 1952).

Правильно: Дзаваттини. Чезаре Дзаваттини [Cesare Zavattini (1902–1989)] – писатель, сценарист, продюсер, теоретик кино. Участвовал в создании фильма «Рим, 11 часов».

² Витторио Де Сика [Vittorio De Sica (1901–1974)] – кинорежиссер, актер, один из зачинателей неореализма.

³ Уго Бетти [Ugo Betti (1892–1953)] – поэт, прозаик, драматург.

⁴ Эдуардо де Филиппо [Eduardo de Filippo (1900–1984)] – драматург, актер, режиссер, последний представитель неаполитанского театра. Выписаны названия пьес «Филумена Мартурано» («Filumena Marturano», 1946), «Призраки!» («Questi fantasmi!», 1945), «Ложь на длинных ногах» («Le bugie con le gambe lunghe», 1947), «Моя семья» («Mia famiglia», 1955).

<Л. 2>

Связи

Овидий¹ – Пушкин

Овидий род. в г. Сульма

на Абруццах

Батюшков², Гоголь³,

Иванов⁴, Баратынский⁵

Арх<итектура>

Росси⁶, Растрелли⁷,

Трезини⁸ (Лен. Ун-т)

Танц<ы>

Тальони⁹

В 1860 г. Мечников участво-

вал в походе Гарибальди

в Сицилию (поход “тысячи”)¹⁰

В 1862 хир<ург> Пирогов спас Г< арибальди> от ампутации ноги¹¹.

¹ Публий Овидий Назон [лат. Publius Ovidius Naso (43 г. до н.э. – 17 г. н.э.)] – римский поэт. Родился в г. Сульмо (Sulmo), примерно 140 км. к востоку от Рима. Абруццы (Appennino Abruzzese) – горная страна, центральная и самая возвышенная часть Апеннин. Поэзия и судьба Овидия отразились в поэме А.С. Пушкина «Цыганы» и в романе «Евгений Онегин».

² Батюшков, Константин Николаевич (1787–1855) – поэт; в 1818 г. был определён на службу в неаполитанскую русскую миссию, жил в Италии до 1821 г.

³ Гоголь, Николай Васильевич (1809–1852), один из любимых писателей Заболоцкого. Стихотворение «Поприщин» (1928) варьирует образы повести Гоголя «Записки сумасшедшего» (1833). С 1937 г. и до конца жизни подолгу жил в Риме, ставшем его «второй родиной».

⁴ Иванов, Александр Андреевич (1806–1858), русский художник; с 1831 по 1858 г. жил в Риме.

⁵ Баратынский (Боратынский), Евгений Абрамович (1800–1844) – поэт. В 1843 г. отправился за границу, посетил Германию, Францию и Италию, которую полюбил еще в детстве по рассказам своего наставника Джьячинто Боргезе. В Неаполе внезапно заболел и умер 29 июня 1844 г. Последние стихотворения Баратынского («Пироскаф» и «Дядьке-итальянцу») связаны с итальянской темой.

⁶ Росси, Карл Иванович [Carlo di Giovanni Rossi (1775–1849)] – архитектор, итальянец по происхождению, основную часть жизни жил и работал в России. Автор множества классицистических зданий и архитектурных ансамблей в Санкт-Петербурге и его окрестностях.

⁷ Растрелли, Франческо Бартоломео (Варфоломей Варфоломеевич) [Francesco Bartolomeo Rastrelli (1700–1771)] – русский архитектор итальянского происхождения. Соединил элементы европейского барокко с русскими архитектурными традициями, подчеркнутыми прежде всего из нарышкинского стиля.

⁸ Трезини, Доменико Андреа (Андрей Якимович Трезин) [Domenico Trezzini (ок. 1670–1734)] – архитектор и инженер, швейцарец по происхождению. Постройки Трезини характерны для зодчества петровского барокко. Ленинградский государственный университет – бывшее здание 12 коллегий, возведенное по проекту Трезини (1722–1736).

⁹ Тальони (Taglioni) – династия итальянских танцовщиков и балетмейстеров XVIII–XIX вв. В 1837 г. в Петербург впервые приехали Мария и Филипп Тальони. Искусство Мариш Тальони (1804–1884) оказало большое влияние на развитие русского балетного исполнительства.

¹⁰ Мечников, Лев Ильич [фр. Léon Metchnikoff (1838–1888)] – швейцарский географ, социолог, революционер-анархист и публицист русского происхождения. Старший брат физиолога, лауреата Нобелевской премии Ильи Ильича Мечникова. В Венеции в 1860 г. вступил в «Тысячу» Гарибальди. Был тяжело ранен 1 октября 1860 г. в сражении при Вольтурно, где командовал арбатареей. Остался инвалидом и передвигался на костылях. С 1861 г. года жил в Сиене, а после женитьбы в 1862 г. – во Флоренции; с 1864 г. до конца жизни – в Женеве.

¹¹ Пирозов, Николай Иванович (1810–1881) – учёный, врач, педагог, общественный деятель. В 1862 г. извлек пулю из тела Гарибальди, тяжело раненного при Аспромонте. Джузеппе Гарибальди [Giuseppe Garibaldi (1807–1882)] – народный герой Италии, полководец, один из вождей Рисорджименто, литератор.

<Л. 2 об.>

Кремль

Спасские ворота, Боровицкие ворота и некот<орые>

др<угие> башни построены в 1491 г. Петром Антонием

Соларием, фрязином (миланцем)¹

Беклемишевскую башню строил Марко, фрязин²

Успенский собор (1475–79)

арх<итектор> Аристотель

Фиораванте³

¹ Сооружения на территории московского Кремля, построены в 1491 г. по велению Ивана III. Строительством, как гласят надписи на белокаменных досках Спасской башни, руководил «Петр Антоний Солярио от града Медиолана» (Милана). *Пьетро Антонио Солари* [*Pietro Antonio Solari*, (около 1445–1450?–1493?)] – итальянский архитектор, известный постройкой Грановитой палаты и башен Кремля. Прозвище *фрязин* происходит от древнерусского слова *фрягъ*, которым называли итальянцев (венецианских и генуэзских купцов).

² Постройка датируется 1487 г. *Марко Фрязин* (он же – *Марко Руффо*; ит. *Marco Ruffo*) – итальянский архитектор XV в., работавший в России.

³ *Аристотель Фьораванти* [другие варианты: *Фиораванти*, *Фиеравенти*, *Фиораванте*; *Aristotile Fioravanti* (ок. 1420 – ок. 1486)] – итальянский инженер и архитектор. В 1475 г. по приглашению Ивана III приехал в Москву. В 1475–1479 гг. Фьораванти построил Успенский собор Московского Кремля.

<Л. 3>

Архангельский собор арх. Алевиз Новый¹

В конце 15 века Москва
была переполнена итал<янскими>
художниками.

¹ *Алевиз Новый* [полное имя – *Алоиз Ламберти да Монтиньяна* (*Aloisio Lamberti da Montagnana*)], итальянский архитектор конца XV – начала XVI в. (годы рождения и смерти неизвестны). С 1504 г. работал в Москве.

<Л. 3 об.>

Находка в Лен. Б-ке

Сильвио Пёлл[и]ико¹,
карбонарий, автор
книги “Мои темницы”
был заключен в Шпиль-
берге, и в 30-х годах
(XIX в) после освобожде-
ния встретился, очевидно
в Риме, с Тютчевым
и Жуковским. А в архи-
ве Лен. Б.ки в Москве

¹ Правильное ударение: *Пёллико*.

<Л. 4>

найдена записка Пеллико к Тютчеву, писанная по-французски, с приглашением Тютчеву и Жуковскому посетить его. На записке приписка Тютчева Жуковскому (по-русски), где Тютчев называет Пеллико “многострадальцем” и уговаривается с Жук<овским> о совместном визите. (Разыскал Н. Б. Том.)¹
См. далее.

¹ Упомянутые материалы впервые были опубликованы лишь в 1962 г.: «Сохранилась собственноручная записка его (С. Пеллико. – *И.Л.*) к Тютчеву, относящаяся ко времени пребывания Жуковского в Турине: “Милостивый государь, Я чрезвычайно польщен честью, которую хочет оказать мне г-н Жуковский. В ближайшие дни я буду дома от 2 до 4 часов. Имею честь быть с глубоким почтением вашим всепокорнейшим слугою Сильвио Пеллико. Среда, 20 ф<евраля>”. Эту записку Тютчев переслал Жуковскому, приписав на ней: “Следовательно, если вам угодно, в 3-ем часу мы можем отправиться вместе ко многострадальцу. Ф.Т.” В дневнике Жуковского под 8/20 февраля 1839 года, т. е. в тот же день, отмечено: “Посещение Сильвио Пеллико”» (*Пигарев К.В.* Жизнь и творчество Тютчева. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 106). В примечании: «Подлинник записки С. Пеллико по-французски; приписка Тютчева – по-русски. – Л<енинская> Б<иблиотека>, Авт. ин., папка 7, ед. хр. 38». В современном издании – РГБ. Ф. 104. К. 8. Ед. хр. 48. Л. 1 (*Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. Т. 4: Письма 1820–1849. М.: Изд. центр «Классика», 2004. С. 494). *Пеллико Сильвио* [*Silvio Pellico* (1789–1854)] – итальянский писатель, участник движения карбонариев, автор мемуаров «Мои темницы». Много лет провел в тюремном заключении. *Н.Б. Том.* – возможно, переводчик Николай Борисович Томашевский (1924–1992). Никаких упоминаний об «авторстве» находки в книге К. Пигарева не содержится.

<Л. 4 об.>

Рим

Центр – площадь Венеции, магистр<альные> улицы расходятся лучами. На правом Берегу Тибра гос<ударство> Ватикан, на левом – город, включающий памятники древ<его> Рима,

из них главные: акведук
Клавдия (сер. I в), Колизей
(75–80 г), арка Тита (I в),
Пантеон (2 в), колонна Трояна
(нач. 2 в), мавзолей Адриана
<нрзб> замок св. Ангела (на
прав<ом> бер<егу>)

<Л. 5>

Форум, терма Диоклетиана,
терма Каракаллы (3 в)
христ<ианские> катакомбы.
Памятн<ики> Возрождения:
Сикст<инская> капелла, 15 в, собор
св. Петра, Капитолий и др.
Барокко (16–17 в): Колон-
нада св. Петра и др.

Печать

Унита – К<оммунистическая> П<артия>
Аванти – соц<иалистическая> парт<ия>
ж<урнал> Ринамита – К<оммунистическая> П<артия>
Мондо операйо – соц<иалистическая> парт<ия>
Пополо – хр<истианско> дем<ократическая>
и др.

<Л. 5 об.>

Милан

Мил<анский> собор в ст<иле> готики.
Возрожд<ение>: замок Сфорца и др.
В монаст<ыре> Санта Мария делле
Грацие росп<ись> Леонардо “Тай-
ная вечеря”¹

Неаполь

Характерн<ые> средневеков<овые> замки

Кастель-дель-ово, Кастель Нуово,
Сант-Эльмо и др. и церкви
собор Сан-Дженнаро, Сан-
Лоренцо, Санта Мария Ин-
короната с фреск<ами> Джотто².

¹ *Леонардо да Винчи* [*Leonardo di ser Piero da Vinci* (1452–1519)] – художник, учёный, один из «титанов Возрождения». Фреска «Гайная вечеря» (итал. *Il Cenacolo* или *L'Ultima Cena*) была им создана в 1495–1498 гг. в доминиканском монастыре Санта-Мария делле Грацие в Милане.

² *Джотто ди Бондоне*, или просто *Джотто* [*Giotto di Bondone* (1267–1337)] – художник, один из «предтеч» Возрождения.

<Л. 6>

Памятники Возрождения:
Триумф<альная> арка Альфонса
Арагонского, ворота
Порта Капуана и др.
Нац<иональный> музей славится
памятниками, найденными
при раскоп<ках> Помпей и Геркуланаума.

Флоренция

Во вр<емена> Возрождения была
культ<урным> и полит<ическим> центром Италии.
Флорентийская школа в
изобр<азительном> иск-ве дала миру
Джотто, Филиппо Липпи¹,

¹ *Фра Филиппо Липпи* [*Fra Filippo Lippi* (1406–1469)] – флорентийский художник раннего Возрождения.

<Л. 6 об.>

Микель Анджело¹, Галилей²
Гирландайо³, Боттичелли⁴,
Андреа дель Сарто⁵ и др.^a

^a Ниже – короткая горизонтальная черта.

Город на р<еке> Арно, старая
часть на прав<ом> берегу
Карт<инная> галерея Уффици.
Много сред<ековых> и возр<ождения?> памятни-
ков арх-ры. Гробницы
Микель Анджело и Галилея^а.

Венеция

Венец<ианская> школа живописи:
Беллини⁶, Джорджоне⁷,
Тициан⁸, Веронезе⁹, Гинто-
Ретто¹⁰.

¹ Микеланджело Буонарроти [*Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni* (1475–1564)] – скульптор, живописец, архитектор, поэт, мыслитель, один из «титанов Возрождения».

² Галилео Галилей [*Galileo Galilei* (1564–1642)] – итальянский физик, механик, астроном, философ и математик.

³ Доменико Гирландайо [*Domenico Ghirlandaio* (1449–1494)] – художник эпохи Возрождения.

⁴ Сандро Боттичелли [*Sandro Botticelli*, наст. имя – *Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi* (1445–1510)] – художник эпохи Возрождения; один из любимых художников Заболоцкого.

⁵ Андреа дель Сарто [*Andrea del Sarto*, наст. имя – *Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore Vannucchi* (1486/1487–1531)] – художник эпохи Возрождения.

⁶ Фамилию Беллини носили несколько живописцев эпохи Возрождения. Несомненно, имеется в виду Джованни Беллини [*Giovanni Bellini* (1430–1516)], основатель венецианской школы живописи.

⁷ Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, более известный как Джорджоне [*Giorgio Barbarelli da Castelfranco; Giorgione* (1476/1477–1510)] – художник Высокого Возрождения.

⁸ Тициан Вечеллио [*Tiziano Vecellio* (1477–1576)] – художник эпохи Возрождения.

⁹ Паоло Веронезе [*Paolo Veronese*, при рождении *Paolo Cagliari* (1528–1588)] – художник эпохи Возрождения.

¹⁰ Якопо Робусти, более известный как Тинторетто [*Jacopo Robusti, Jacopo Comin, Tintoretto* (1518–1594)] – художник венецианской школы позднего Возрождения.

<Л. 7>

На 118 островах, 160 каналов с 400 мостами. Площадь св. Марка с собором и дворцом дождей. Множество

^а Ниже – короткая горизонтальная черта.

декоративных живописных палаццо врем. Возрождения^а.

Встреча С. Пеллико с Тютчевым и Жуковским

В 1830 г. Пеллико был освобожден из тюрьмы Шпил[ь]берга и выслан в Турин к родителям, где и жил до самой смерти (1854 г.)

<Л. 7 об.>

Тютчев получил назначение в Турин, тогдашнюю столицу королевства Сардинского, в 1837 г., где оставался до увольнения летом 1839 года. Здесь умерла его первая жена.

Встреча с Жуковским произошла во время путешествия последнего по Европе в свите наследника, будущего Александра II-го. Вторую половину октября 1838 г. и февраль 1839 г. они провели вместе

<Л. 8>

(т. к. Тютчев ездил представляться наследнику), частью в Комо, частью в Милане.

Теперь обр^азом записка Пеллико относится [видимо] к 1839 г.^б

^а Под строкой – горизонтальная черта.

^б Под строкой – горизонтальная черта.

Пророк Пуш<кина> и Демонпер<еведены> на ит<альянский> в 1828¹

1 изд<ание> Пуш<кина> в Неап<оле> и Пизе

в 1834 в Неаполе

1841 в Пизе^{a 2}груз. ЗАРБАЗАНИ – пушка³

¹ Стихотворения Пушкина «Пророк» и «Демон» были переведены в 1828 г. на итальянский язык поэтом и музыкантом, супругом Е.П. Луниной (двоюродной сестры декабриста М.С. Лунина) графом *Миниато Риччи* [*Miniato Ricci* (1792–1860)]. Текст переводов впервые был опубликован в 1934 г. (Неизданные письма к Пушкину / Материалы и предисловие П.Е. Щеголева // Литературное наследство. М., 1934. № 16–18. С. 564, 567). См. также: *Базанкур О.Г.* Переводчик Пушкина – Риччи // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 424–429.

² Имеются в виду издания: 1) *Il prigioniero del Caucaso*, poemetto russo di Alessandro Poushchine, tradotto in italiano da Antonio Rocchigiani. Napoli: Dalla Stamperia del Fibreno, 1834. 2) *I quattro poemi maggiori* di Alessandro Poushchine, tradotti da Cesare Boccela. Pisa: Co' caratteri di Didot, 1841.

³ ზარბაზანო (грузинск. – пушка).

<Л. 8 об.>

Пос. Вена

Райзнерштрассе 45

тел. 72–12–29

Мясников Сергей Ник.

Отель Кайзергоф

Вена Москва

Пон. Чтв. Суб.

12 ч. дня

La Madonna Detta

“Della Melagrana”¹

9<?> <нрзб картина?>

Конс<ульство?> 72–32–33 завхоз Андреев

Дедюля^b

^a Под строкой – горизонтальная черта.

^b Запись карандашом по вертикали, слева от основного текста.

билеты

53–36–46 Викт. Александрович
Валтер Берлин^a

¹ Название картины Сандро Боттичелли (русск. – «Мадонна с гранатом», 1487), находящейся в галерее Уффици. Запись, вероятно, относится к нижней части соседнего л. 9, где речь идет о ее посещении и о других работах Боттичелли.

< Л. 9 >

11^b окт. В 9⁵⁰ прибыли в
Рим и сразу поехали во
Флоренцию, где в о-ве
Ит<алия> – СССР собрались и диспут
на тему об оптимизме и
пессимизме¹. Мое выступ<ение>
С<луцкий?> предпочел бы чтобы в
природу вмеш<ивался> человек.
Бажан.

См<отрели?> Санта-Кроче². Могилы
Галилея, Микель-анжело
Уго Фосколо³

На площ. памятник Данта
кам<енные> львы и голуби на
его голове. Палаццо Веккьо
Пл<ощадь> Синьории

12^c окт. Осмотр г. Флоренц<ии>
Гал<ерея> Уффици

Боттич<елли> Ла Мадонна
дель Магнификат

Алегор. ве<сны?> Рожд<ество> Венер<ы>

¹ Материалы встречи были опубликованы в СССР в переводе Г.С. Брейтбурда под названием «Спор о поэзии» (Иностранная литература. 1958. № 4. С. 194–224).

² *Санта Кроче (Santa Croce)* – площадь в центре Флоренции, напротив одноименной церкви, служащей Пантеоном.

³ *Уго Фосколо, Никколо [Niccolò Ugo Foscolo (1778–1827)]* – поэт, филолог.

^a Запись карандашом по вертикали, справа от основного текста.

^b Число обведено кружком.

^c Число в кружке.

<Л. 9 об.>

Пл<ощадь> Син<ьории> амер<иканцы> <нрзб сиял?>
гоняют голубей^a

Мик. <ель> Анж<ело> Св. семейс<тво>^b

Рафаэль Мадонна
дель Корделлино
Тициан Флора
отдых Венеры^c

Виноградные лица
у Боттичелли
1) Бот<ичелли> Паллада и Центавр
2) La Madona il trono¹

¹ Правильно: *La Madonna il trono.*

<Л. 10>

3) Adorazione¹ dei Magi
4) La Vergine col Bambino
5) Annunziatazione^{d 2}

Тайна в уголках губ.
Они глубоки и нежно-
туповато очерчены. Тонкие
высокие брови. Глаза
дивн<ой> чистоты или
широко открыты иль опу-
щены. Золотые кудри
расчесанные в завитках

¹ Правильно: *Adorazione.*

² Правильно: *Annunziatazione.*

^a Ниже по центру – короткая горизонтальная черта.

^b Под строкой – горизонтальная черта.

^c Под строкой – горизонтальная черта.

^d Под строкой – горизонтальная черта.

<Л. 10 об.>

Длин. белые руки и паль-
цы. <чрзб Сквозная?> корона
На лице Мадонны
задумчивая нежность
и легко страдающая
покорность судьбе. Тоск<?>
пейзаж на з<аднем> плане^a

<Л. 11>

Чертальдо^b
род Боккач<чо>

СПАГЕТТИ – верм<ишель>
с мяс<ом> и сыр<ом>^c

Замок епископа с
майоликовыми щитами.
Родиной его был Черталь-
до, отцом – Боккаччо,
наставницей – божеств
поэзия
Одна бомба упала на
Чертальдо – именно на дом
Бокаччио

<Л. 11 об.>

6³⁰–11³⁰ d
13^e утро. Едем через
Болонью в Равенну
1.30 поездом, 2 ч. маши-
ной. В Рав. 3 дня, затем
[нок] поездом в Триест,

^a Под строкой – горизонтальная черта; ниже – пустое место на листе.

^b От названия города *Чертальдо* – стрелка вниз, к слову *Замок*.

^c Запись о спагетти отчеркнута сверху и снизу горизонтальными линиями.

^d Вписано над строкой, между словами *Утро* и *Едем*.

^e Число в кружке.

оттуда Венеция, Болонья, Модэна, Рим^а.
 Виноград Толстые
 стволы, поднят<ы>; персиков<ые> деревья, акация

Пер<еводчик> Чароне^б.

<Л. 12>

РАВЕННА

11²⁰ у могилы Данте
 Венок “Когда я умер
 я пошел туда, глядя
 <нрзб> Далеко от
 Флор<енции> кот<орая> для меня
 мать, кот<орая> меня мало
любила”^с 1

Самый древний монастырь
 в Равенне, где теперь
 находится единств<енное> в
 мире собрание греческ<их>
 рукописей Аристофана
 Здание 15 в. Здесь в 17 в.
 Колнетри основал б-ку

¹ Попытка передать смысл надписи на могиле Данте со слов переводчика. Латинский оригинал и вариант русского стихотворного перевода см. в примеч. 13 к статье Н.Н. Заболоцкого в наст. изд.

<Л. 12 об.>

200.000 книг, около
 1000 рук<описей> из них 800
 инкунабулов – первое

^а Под строкой – горизонтальная черта.

^б Строка сверху и снизу отчеркнута горизонтальными линиями; ниже – пустое место на листе.

^с Под строкой – горизонтальная черта.

рукописи Данте, и др.
Пергаменты
Нац. музей Равенны.
Выставка мозаики^a
Едем к морю Адриат<ическому>
обедать.
Море. Рыбачьи лодк<и>
Парус. Св. [Креста] Сердца
Патрон рыбаков
Сакро Кер

<Л. 13>

Тут же на парусе
Шерл – ам<ериканская> нефтяная
компания. реклама
Порто Корсини
Гост. “Соль” 9 км. от Рав<енны>
Красное равенское
“брóлио” на обед
крабы с лимоном
вино в плетеной бут<ылке>
Рыбн<ый> суп.^b

Предс. отд. о-ва
Казадíо Равенна^c
Секрет.
Мингуцци

<Л. 13 об.>

мавзолей
Гала – Пластидия 5 в.
Констанция III
жена императора.
Ковры из мозаики, и
игра света

^a Две строки обведены в кружок.

^b Отчеркнуто; остальные записи – после горизонтальной черты.

^c Название города *Равенна* отделено вертикальной волнистой линией.

Вокр<уг> стекл тонкий
алебастр^a

Цер<ковь> Сан-Витале 6 в.
Пышность божеств.
Как в зап.
Средн. между вост. и запад
Постр<оена> при им<ператоре> Иустини-
ане. в обсиди<ане> Христос
в виде юноши

<Л. 14>

Алтарь, просочилось <проникло?> море
сквозь <нрзб> алебастр 86 <80?> <нрзб лет?>
Такой уровень воды
внутри храма
Равенна погружается в воду
в год на 1 мм
Монахини в черн<ых> покрыва-
лах с бел<ыми> повязками
на лбу, с крахм<альными> белыми
нагрудниками; одна выни-
мает часы, смотрит, другая
с портфелем в руке, одна
в очках средн<его> роста
недурна <недурны?>

<Л. 14 об.>

Мозаики из храма
св. Аполинария, снятые со
стен^b

14^c X. 57. “Пока на свете
будут попы и папа, я

^a Под словом *алебастр* – горизонтальная черта.

^b Под словом *стены* – горизонтальная черта.

^c Число в кружке.

шту лишь один святой
карабин” Гарibaldi.
Сего дня [*весь день посв.*]
Гарibaldi. Дом, где
он скрывался Анита¹
жена и пр.
Мавзолей Теодориха
Гроб<ница> Одоакра в 1
км.

¹ *Анита Гарibaldi* [*Anita Garibaldi*, настоящее имя – *Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva* (1821–1849)] – жена и соратник Дж. Гарibaldi. Умерла в окрестностях Равенны во время изнурительного похода гарibaldiйцев, пытавшихся после падения Рима пробиться к Венецианской республике.

<Л. 15>

Кооператив с 1913 г.
где умерла Анита Гар<ибальди>^a

Посещение дома
поэта Стекетти^{b 1}

[*Горóдок*] Сант-Альберти
Харчевня о-ва парти-
занов, где хозяином
был фашист^c.

г. АЛЬФОНСИНО²
Здесь дом Винченцо
Монти, нач. XIX в.^{d 3}

г. ФАЭНЦА^{5⁴⁰}
Музей международ-
ной керамики

¹ Правильно: *Стекетти*. *Лоренцо Стекетти* [*Lorenzo Stecchetti* (1845–1916)] – поэт.

² Правильно: *Альфонсине* (*Alfonsine*).

^a Под строкой – горизонтальная черта.

^b Под строкой – горизонтальная черта.

^c Под строкой – горизонтальная черта.

^d Под строкой – горизонтальная черта.

³ *Монти, Винченцо* [*Vincenzo Monti* (1754–1828)] – поэт, представитель классицизма; перевел на итальянский «Илиаду».

<Л. 15 об.>

Назв. города от фаянса
1908 г. Школа керами-
ческ<ого> искусства
Вечером в 11 ч ужин в
Альфонсино. Сцена
прощания^a.

Диспут о религии^b

пр<офессор> Бовіні^{c 1}

15.^d X. 57. Едем из Равенны
в Сан-Мауро-Паско-
ли, родина поэта
Пасколи (конец прошлого
и нач. этого века)² Декадент
Дорога через
порт др. Рима Классе

Раньше было море^e

¹ *Бовини, Джузеппе* [*Giuseppe Bovini* (1915–1975)] – археолог, византист, историк архитектуры; профессор. Исследователь мозаик и памятников Равенны.

² *Пасколи, Джованни* [*Giovanni Pascoli* (1855–1912)] – поэт.

<Л. 16>

р. Рубикон^f будет
Дерево, растущее сквозь
дом. Оставлено так при
постройке. Пиния. Это

^a Под строкой – горизонтальная черта.

^b Строка записана по вертикали, слева, вверху страницы.

^c Строка записана по вертикали, справа, вверху страницы.

^d Число в кружке.

^e Строка записана по вертикали, слева, внизу страницы.

^f Обведено.

обычай. Жилой доходный
дом.

г. Милано Мариттимо¹
(приморское) здесь виллы
богачей из Милана.
Дом поэта Пáсколи^a

г. Чезена
Б-ка Малатести – князь гуманист^{b 2}

1452 г. (осн.)
Ед<инственная> б.ка оставшаяся
в том же виде

¹ Правильно: *Милано Мариттима*. Название известного курорта на Адриатической Ривьере.

² *Сиджезмондо Пандольфо Малатеста* [*Sigismondo Pandolfo Malatesta* (1417–1468)] – кондотьер, представитель династии Малатеста, правитель Римини, Фано и Чезены.

<Л. 16 об.>

Перв<ые> книги рукоп<исные>
приделаны цепочками
к читальным столам
(вроде парт)^c

Ida Sangiorgi –
“La Palminna”
Ed. Mondadori
1955¹

¹ Выписаны выходные данные книги родившейся в Чезене писательницы *Иды Санджорджи* [*Ida Sangiorgi* (1889–1971)]: *La Palmina / romanzo di Ida Sangiorgi*. [Milano]: Mondadori, 1955 (Serie: “La Medusa degli italiani”).

<Л. 17>

16^d утро. Едем машиной

^a Под строкой – горизонтальная черта.

^b Отчеркнуто изогнутой линией.

^c Под строкой – горизонтальная черта.

^d Число в кружке.

до Феррары, оттуда поездом
в Триест. Вдвоем со
Слуцким и 2 переводчи-
цы^a

секр. К. П. Витторио Видóли
секр. О-ва Гёрберг^b

8²⁰ Феррара, замок
герцога
г. Падуя

<Л. 17 об.>

12⁴⁵ Триест
Gr. Hotel et de la ville
№ 17
Riva 3 Novembre^c

Вечером – вечер с чтением
стихов в словенском
рабочем поселке
Санта-Кроче (Свети
Краш) Инф. Слуцкого
для словенск<ого> радио.
Три вопроса: о цели
приезда, и взглядах на
лирику, о совет<ской> лирике.

<Л. 18>

17^d Инф<ормационное> сообщ<ение>
в “Il piccolo” от 17. X.
(правая газета) о пребыва-
нии в Триесте
Тоже в Унита^e

^a Под строкой – горизонтальная черта.

^b Под строкой – горизонтальная черта.

^c Под строкой – горизонтальная черта.

^d Число в кружке.

^e Под строкой – горизонтальная черта.

- 1) Посещение Унив-та
- 2) Осмотр собор<a> Сан-Жюст
- 3) Возл<ожение> венков на могилы У. Сабо и Джотто
- 4) Обед у словенов борщ
- 5) Прием О-ва, встреча с интеллигенцией
- 6) В Муджа – Театр Верди = ит<альянский> рабоч<ий>

<Л. 18 об.>

18го^a “Il piccolo”

[отз] отчет о встрече с интеллигенцией. 7/X

“Il corriere de Trieste”

“Messaggero Veneto”

кр<айне> благопр<иятная> инф<ормация> о пребыван<ии>

“L’Unità”¹ (Страницы, издаваемые в Триесте)

с фото^b

К 8³⁰ утра едем в Венецию поездом, где будем в 11 ч утра.

¹ Правильно: *l’Unità* (далее не оговаривается).

<Л. 19>

Венеция На пароходе на Каналь Гранде. Пл. св. Марка, голуби. Узкие улицы, мал. магазины с хрусталем, стеклом, кожей. Узкие крутые лестницы

^a Обведено карандашом в кружок.

^b Под строкой – горизонтальная черта.

Отель [“*Альберто де
Патриа*”] “*Albergo patria tre rose*”
S. Marco, 905
Venezia

<Л. 19 об.>

Площ<адь> св. Марка
IX–XI в., голуби
Собор, вид на
МОСТИК ВЗДОХОВ
рядом “пъомбо”^а 1

QVARANTOTTI²
GAMBINI^б

Мост в Венецию от
материка около 4 км.
222 пролета. Рядом –
автострада. Мост
оканчивается у небольшой
площади Пьяцале Рома.
Здесь оставляются ма-
шины. Пересаживаемся
на вапоретто³.

¹ Пъомбо (от ит. *piombo* – свинец), знаменитая средневековая тюрьма.

² Правильно: *QVARANTOTTI*.

³ *Vanoretto* (ит. *Vaporetto*) – маршрутный теплоход, основной вид общественного транспорта в островной Венеции; «водный трамвай». Слово запомнилось Заболоцкому: оно употреблено в стихотворении «Случай на Большом канале», написанном вскоре после поездки и напечатанном в «Литературной газете» 18 января 1958 г.:

Был день как день. Шныряли вапоретто.
Заваленная горами стекла,
Венеция, опущенная в лето,
По всем своим артериям текла.

^а Под строкой – горизонтальная черта.

^б Под строкой – горизонтальная черта.

<Л. 20>

Венеция – посреди вод лагуны на 118 островах
Вместо улиц 160 больших каналов и множество мелких “рио”.
212 тыс. жителей, не считая туристов. Позади за домами сеть узеньких улочек “калли”. Канале Гранде имеет форму “S” делит город на 2 части, через него 3 моста. Большинство палаццо продано богачам и пустует. Сюда хозяева съезжаются в осен<ние> месяцы на сезон.

<Л. 20 об.>

19^a 10 ч. на гондоле
парах<оды> – вапоретто^b
дворцы, ступени
в воде, сушится
белье, цветы
на балконах, гондола стучается на углах кирпичных стен. Жил
Марко Поло
Рио Малибро

<Л. 21>

Colognae Romeo
Trieste

послат<ь> Тютчева

^a Число в кружке.

^b Слово записано с нажимом, более отчетливым почерком, чем остальные записи на листе.

via del Ghirlandaio, 39^a

Рива Давыдовна
Манголини^b

Медленно. Окрики
гондольера “Олы!”
Ставни. Зеленая
мутная вода. Порт у
км<каменных?> львов Венеции

<Л. 21 об.>

Выезжаем на Канал
Гранде. Понте
де Риальто (мост)
На нем магазины.
Длина Канала Гранде
4 км. Моторн<ая>
лодка с овощами
Кружевные кар-
низы и портики
балконов. Нос
гондолы как

<Л. 22>

шея черного лебеда
Меерия.
Черное здание Три-
бунала.
Свернули с Кан<але>
Гранде в узень
кий. Цветдомов <Sic>
розовый, серый
желтый Облезлая
штукатурка, потоки
плесени на камнях

^a Адрес записан неизвестным почерком. Ниже – горизонтальная черта.

^b Под строкой – горизонтальная черта.

<Л. 22 об.>

Железн^{ые} решетки
нижних окон.
Зеленая плесень
Непрерывно мости-
ки. Внизу скла-
ды для угля и
дров. Гербы на
гондоле. Черные
лакированные
Медные дельфины
на гондоле. Гондольер
кричит “О!” “Ой!”

<Л. 23>

Церковь. св. Моисея
Гондолы подъезжают
к самому отелю.
Опять Канал Гранде
Санта Мария дела
Салюте. Это бас-
сейн Сен-Марко¹.
Здесь дворцы на-
рядные. Здесь
Верди написал
Риголетто – “Джу-
стинян”²

¹ Правильно: *Сан-Марко*.

² Опера «Риголетто» создана в 1850–1851 гг. Вероятно, имеется в виду гостиница при Palazzo Giustinian, где останавливался и работал Джузеппе Верди.

<Л. 23 об.>

Вот и площадь
Сен Марко. Полчаса
ездили. Башня
Сен Марко с золотым
ангелом. Дворец

дожей. Две
колонны На перв.
св. Теодор – патрон
Венеции на второй
зел<срый> бронз<овый> лев
Палац<цо> дождей

<Л. 24>

с канала необычайно
красив.

Башня часов (XV в)
Мавры бьют в ко-
локола. Пристали
к прист<ани> у Дожей
Направо за каналом
о-в Сан-Джорджо.
19⁰⁰ в 2⁴⁰ дня
выехали в Рим
по изв<естным> причинам¹
Вен. квестура

¹ Отъезд был связан, по всей видимости, с изменением политической ситуации. Ср. в очерке М.И. Синельникова: «Заболоцкий, с его чуткостью и четкостью, с толковостью и житейской мудростью, привлек к себе сердца всех участников делегации. Последние дни проходили в Венеции. Вдруг итальянские власти, решили выслать “русских коммунистов” из этого волшебного города. То ли за какой-то проступок, то ли в связи с изменившейся международной обстановкой. Все огорчились и пришли в отчаяние. Но Заболоцкий бодро воскликнул: “А куда нас выслают? Ведь в Рим!”. Все одумались и с удовольствием двинулись в Вечный Город» (Синельников М.И. Там, где сочиняют сны // Знамя. 2002. № 7. С. 165). Достоверность сведений, содержащихся в этой публикации (основанной преимущественно на передаче устных воспоминаний и высказываний Арсения Тарковского), была оспорена, как и ее этическая «корректность» (Твардовская В.А. Твардовский глазами М. Синельникова: По поводу воспоминаний Михаила Синельникова «Там, где сочиняют сны» // Знамя. 2002. № 12. С. 210–218).

<Л. 24 об.>

Черони, Рим
т. [79] 749109
О-во, Рим
44570
Посольство

48–14–48

48–13–89

47–04–31

<Л. 25>

Ripellino¹

[87–87]

87–54–98

v. T. Salvini, 53^a

Колизей – кошки

Храм с. Петра

лифт на 46 м.

Fesso² (с)

¹ Правильно: *Ripellino*. Анджело Мария Рипеллино [*Angelo Maria Ripellino* (1923–1978)] – итальянский славист, переводчик и поэт; был основным инициатором включения Заболоцкого в состав делегации. Автор эссе о поэте: *Angelo Maria Ripellino*. Diario con Zabolockij // *Angelo Maria Ripellino*. La letteratura come itinerario nel meraviglioso. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1968. P. 251–266 (на русском языке: *Рипеллино А.М.* Дневник с Заболоцким / пер. М. Маурицио; примеч. И.Е. Лошилова // Италия в русской литературе / под ред. Н.Е. Меднис. Новосибирск, 2007. С. 178–203). Еще в 1954 г. опубликовал в Италии семь стихотворений Заболоцкого в своих переводах (*Poesia russa del Novecento / Versioni, saggio introduttivo, profili bibliografici e note a cura di A.M. Ripellino*. Parma: Guanda, 1954. P. 449–458). В предисловии говорилось о поэзии Заболоцкого (р. ХСIII–ХСV), но, как явствует из библиографической справки, во время подготовки этого издания Рипеллино еще не располагал никакой информацией о нем, кроме факта перевода грузинских поэтов («Non siamo riusciti a trovare nessuna notizia bibliografica su questo poeta. Ha tradotto poeti georgiani» [р. 587]).

² *Fesso* – дурак (ит.).

<Л. 25 об.>

20^b воскр<есень>

В Риме гостиница Albergo Raimondo на Via

^a Под строкой – горизонтальная черта (карандашом).

^b Число в кружке.

della Cordonata
недалеко от Квири
нала.
Квиринал со скульп-
турами Праксителя
и Фидия.
Прогулка по via
Nazionale.

<Л. 26>

Колизей. Площадь
Испании. Памятн<ик>
В. Э. II.
Колонна Марка Авр<елия>
Ворота Тита.
Ватикан. Сан-Пьет-
ро. Колоннада,
площадь, ватикан-
ские карабинеры
Месса в Сен-
Пьетро¹. Поет

¹ Правильно: *Сан-Пьетро*.

<Л. 26 об.>

Сикст. капелла.
Пышность и огром-
ность храма. Гроб
ница Петра и его
статуя. Поднимаем-
ся в купол на
высоту 46 м. — все-
го же высота
более 120 м.
Вид сверху и
месса внизу.

<Л. 27>

Поездка по городу.
 Вилла Боргезе.
 Авентинский^а
 [Альвентинский] холм¹
 (сабиняне²)
 вид сверху на го-
 род. Базилика^{х)}
 Корсо. Визит
 к Рипеллино.

х) Санта-Сабина

¹ Правильно: *Авентинский холм (Aventinus)*; один из семи холмов, на которых расположен Рим.

² *Сабиняне (сабины; лат. Sabini)* – народ италийской группы, впоследствии латинизировавшийся; обитали на холмах Рима. Упоминание связано, вероятно, с рассказами экскурсовода об основании Рима и легендой о похищении сабинянок, примиривших римлян с сабинянами.

<Л. 27 об.>

Посещении
 21^б Ватикана Музей
 Сикстинская> капелла
 Станцы и лоджии
 Рафаэля
 Бельведерский^с
 Дворик скульпту-
 ры: Лаокоон,
 Аполлон
 В Пинакотеке
 Рафаэль Преобра<жение>
 Вознесение И<исуса> Х<риста>
 Венчание Б<ожьей>
 матери

^а Вписано ручкой над зачеркнутым словом (неверно записанным по слуху).

^б Число в кружке.

^с Вписано ручкой над словом *Дворик* и подчеркнуто; относится к упоминанию скульптуры Аполлона.

неб<есная> и л<юбовь> земная

¹ Микеланджело да Караваджо [Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571–1610)] – художник XVII в., один из мастеров барокко.

<Л. 29>

Веронезе^a
Форум
Темницы
Петра
и Павла^b

Вечером Прием в
посольстве. Унга-
ретти, К. Леви,
дочь Саба и др.
Тольятти^c.

23^d Документы в
Посольстве. Пропуск.
Вечером в 10^{1e}
отъезд из Рима
на Вену
24^e в 11 ч. веч<ера>
приезд в Вену

<Л. 29 об.>

25^f
Вене + 1.000
 лир^g 1
чай – 26 ш.
долл – 6-50

^a Ниже – горизонтальная черта; справа – вертикальная, отделяющая от записи о Форуме и темницах Петра и Павла.

^b Четыре строки записаны по вертикали и отчеркнуты линиями, напротив *Веронезе*.

^c Под строкой – горизонтальная черта.

^d Число в кружке.

^e Число в кружке.

^f Число в кружке.

^g 1.000 лир обведено в кружок.

76
 Плат<ил> Слуцкий
 автопар<к> 60
 такси 30
 90^a
 на 4 ч<человека?>
 Б-<орису>у А<брамовичу>^b
 Вечером отдал 20 ш.

К приезду в Вену
 осталось
 126 дол.
 25 т. лир (из них
 1 т.
 до<л>г
 Слуц<кому>)
 100 шил.

^{1.} Здесь и далее при денежных расчетах Заболоцкий использует следующие сокращения: л., л, L – итальянские лиры; т. (тыс.) лир – тысячи лир; ш., шил., sch – австрийские шиллинги; дол., долл – доллары США; р. – советские рубли. В дальнейшем сокращения названий валют не раскрываются.

<Л. 30>

36
25
 180
72
 900

36
11
 25

1000 л. = 39, 5 ш.
39, 5
 79

^a Запись о платеже Слуцкого и подсчеты взяты в рамку.

^b Вписано над пробелом между *Вечером* и *отдал*.

$$\frac{20.}{98.0^a}$$

90 дол. – бил<ет> (1)

ост. **25 дол. = 625 ш.**

25 т. лир = 980 ш.

ост. = 100 ш.**1705 ш.**

Гост<иница> 200 + 20 = 220 ш.

Такси — 20

автокар — 20

Обед — 150

провиз<ия> на 1 ч<еловека> 150
560

1700

5601140

<Л. 30 об.>

Купить в Вене

- √ 1) Часы
- √ 2) Кож<аные> изд<елия>
- √ 3) Нейлон<овую> кофт<у>
- 4) Нож пероч<инный>
- √ 5) Лекарства¹
 - √ Пелентан
 - от стенокард<ии>
 - √ от ревмат<изма>
 - Ларгактил 300

¹ По свидетельству Б.А. Слуцкого, Заболоцкий купил в Италии «много дорогих лекарств – для сына своего старого друга» (Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...» М., 1995. С.754). Как сообщил Н.Н. Заболоцкий, речь идет о тяжелобольном сыне Н.Л. Степанова.

<Л. 31>

Ларг<актил> в Ит<алии> 2000 т<а>б<леток> = 4.000 л.

^a Вычисления в три столбика.

= 6 дол. = 160 ш.

Бильд

Вена Вальтер Берлин¹

53-36-46

Бюро Кук.

Адрес=Кентнер-Ринк № 5

См. стоит – 2579 ш. = 101 д.

2 579

1 605

4.184

¹ Это же имя встречается на обороте л. 8.

<Л. 31 об.>

Обмен в Вене

Лиры – 25 ш. = 1.010

Дол. 126 3 215

4.225

Старые 100

4. 325

Билет – 2.579

1.746

Часы <нрзб>

<нрзб кофт. ?> 25

500

1846

<Л. 32>

Торг<овая? овля?>

Мария-Нильфер-

Штрассе¹

Вена

Пратер (парк в
центре города)
Гл<авная> аллея = 10 км

¹ Правильно: *Мария-Хильфер-Штрассе (Mariahilferstrasse)* – улица в Вене, где расположено много магазинов.

<32 об.>

Часы – 758
бум<ажник> – 102
Лекар<ства> – 160
Кофт<а> – $\frac{159}{1079}$

Чулки 35
Галет<ы> 37
зап<исная> кн<ижка> $\frac{12}{84}$
Долг Б. А. $\frac{40}{124}$
1203

<Л. 33>

Расх<од> 1203
Бил. В<ена> – М<осква> 2579
Гост В<ена> $\frac{191}{3973}$
?

Кофт. нейл. – 159 ш.
Очки с оч<ешником?> – $\frac{47 \text{ ш.}}{206}$

<Л. 33 об.>

26 12¹⁰ дня
отъезд из Вены на
Москву через Варша-
ву, Брест

27 11¹⁰ утра отъезд
из Варшавы,
где простояли 6 ч<асов>

28 2³⁰ возвр.
в Москву

<Л. 34>

Счета гостиниц
сданные в СП

1. Кайзергоф в Вене – 91.40
2. ——— ‘’ ——— 383 –
3. Равенна – 4.500
4. Triest 10.310
5. Венеция 10.260
6. Счет на авто в
Вене – 30 ш.

<Несколько страниц, не содержащих записей>

<Л. 35>

Георгий Мокеевич
Марков¹

¹ *Георгий Мокеевич Марков* (1911–1991) – советский писатель, литературный и партийный функционер, лауреат Сталинской премии (1952), впоследствии дважды Герой Социалистического Труда. Был секретарём правления Союза писателей СССР (с 1971 года – первым секретарём).

<Л. 35 об.>

Личн<ые>

Расход до Рима

L. 20.000

Расх<оды> в Риме

L. 47.500

Расх<оды> в Вене

sch. [1200] 1410

L. 67.500

sch. 1410

<Л. 36>

Альф<онсине> медаль

В честь 10 летия сопро-
тивления у Сенио

Слава
павшим за свободу

300
150
450

67
56
123

1

1400
40
56.000

<Л. 36 об.>

стоим<ость> билета
От Рима до Вены
ок. 40 д.^a = 22838 L
От Вены до Москвы
100 дол^b = 2.579 шил.
120.75 дол.^c сут<очные>

Телеф<он> из Вен<ы> за счет
пред<о?>став<ленной> ими
экон<омической> квартиры

<Л. 37>

10 дол. сут<ки> [=] 6.200

^a Обведено кружком.

^b Обведено кружком.

^c Обведено кружком.

4 дол. – кв<артира> = 2.480

62.000 сут<очные> до 20 вкл<ючительно>

10
19
 190 д
 С<уточные>
 [4
 17
76
 кв.]

4
 13
52 д
 кв<артира>^a

242 дол. = 150.000 L

<Л. 37 об.>

Билет Рим – Вена L около
 23.000

<Л. 38>

Личн<ые> расх<оды> в Риме

Очки – 13.000¹
 Коф<та> и св<итер> – 5.000
 Лекар<ства> – 2.900
 Кн. Руссо – 1.600
 22.500
 Жил<ет?> Никите – 2.900
 Кож<аная> тетрадь – 1.700
 4.600
 Матер<ия>² 20.400
 47.500

^a Подсчеты в три столбика, средний зачеркнут вертикальной волнистой линией.

¹ В воспоминаниях Слуцкого покупке очков посвящен отдельный пассаж: «Купил очки в золотой оправе – для себя. Очки в золотой оправе ему очень хотелось, – наверное, всю жизнь. Он и смущался этого редкостного и барственного желания, и холил его. Так или иначе, разговор о них возникал уже в поезде. А в Риме очки были куплены за немалую сумму, водружены на нос, и лицо Н.А. окончательно вырвалось из всех мировых стандартов поэтического лица» (*Заболоцкий Н.А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...» М., 1995. С. 754).

² Вероятно, имеется в виду «отрез на костюм» (см. фрагмент воспоминаний Б.А. Слуцкого о *представительских расходах* в примеч. 1 к записям на л. 39).

<Л. 38 об.>

D^r Riva Mangolini¹
Piazza C. Battisti, 15
Reggio-Emilia^a

¹ Это же имя записано по-русски на л. 21.

<Л. 39>

Представ<авительские>
Расходы в Риме (на 1 ч<еловека>)¹

Предст. 2.750 (21.X. обед
Рипел<лино>)

Телеф. в Вен<е> 2.500
Ужин <с> Цветерем<ичем>²
в Вене – 575

¹ *Представительские расходы* – при советской административной системе в зарубежных командировках предполагались расходы на сувениры для представителей принимающей стороны, на посещение культурно-зрелищных мероприятий, на буфетное обслуживание. По негласной договоренности средства, выделяемые по этой статье, командированный использовал в личных целях, однако их получение и реализация были затруднены. Ср. в воспоминаниях Б.А. Слуцкого: «Очки и лекарства были куплены, денег осталось довольно много. Я напугал В.М. Инбер, что ей не отчитаться за представительские, которые она держала для всей нашей “северной” тройки поэтов, и Сухофрукт (так Заболоцкий тайно, но упорно именовал Веру Михайловну) выдала нам 30 000 лир. Тратить эти тысячи надо было почти немедленно, и вот за день до отъезда посольская молодежь повела Твардовского, Заболоцкого и меня к дяде Тому. Так в посольстве перекрестили Де Тома, содержателя небольшого оптового склада текстиля, где советским продавали со значительной скидкой. Здесь, помимо всего прочего, мы купили по отрезу на костюм – по три метра черной плотной дорогой шерсти, торжественной и академической даже в куске. Я свой отрез продал несколько месяцев спустя. Твардовский – не знаю, а Н.А. заказал костюм.

^a Адрес записан по вертикали, у левого края листа.

Портной принес его в окончательном виде вскоре после того, как мы с Бажаном и Жгенти втащили тяжелый тепловатый труп Н.А. в полосатой спальной пижамке на стол. Кажется, в этом костюме Н.А. и похоронили» (*Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»* М., 1995. С. 754–755).

² См. примеч. 6 к статье Н.Н. Заболоцкого в наст. изд.

<Л. 39 об.>

11 сут<ок> x 154 дол

620

308

924

9548

620

4

2480

Рим

Кн<ижный> магазин

(о живописи)

Ноерли, 15 Largo

nigi

Tombolini, via 4 Noves

146

<Л. 40>

Получено

От Смирнова¹ 98?

прим. 95.480 L

От Инбер²

представит. 15.000

[(из них 5.000

у Бор<иса> Абр<амовича>)]

представ. 15.000

Всего 30.000

От Смир<нова> на билет

25.000

160.000 л.^a

¹ Смирнов, Сергей Васильевич (1913–1993) – поэт.

² Инбер, Вера Михайловна (урожд. Шпенцер; 1890–1972) – поэтесса, прозаик.
<Л. 40 об.>

Проезд Рим Фл<оренция> 11/Ч

1^b 5. 330 л. (кв<итанция> у Суркова)

[Lago in bosco]

[2]^c Гост<иница> во Фл<оренции> 5080 кв<итанция> у Инб<ер>
“ в Рав<енне> 2250 кв<итанция> у меня
7330

1^d Гост<иница> в Триесте 5.150 у меня
Гост<иница> в Венец<ии> 5.130 у меня^e
Гост<иница> в Вене у меня

<Л. 41>

Расходы до Рима

Лекарства в Равенне		L 5.900
Книги	— “ —	2.700
Книги	— “ —	900
Кож<аная> тетр<адь>	— “ —	3.300
Вен<ецианское> стекл<о>	— “ —	<u>500</u>
		13.300
Вен<ецианское> стекл<о> пр.		700
2 кофточки		<u>6.000</u>
до Рима –	<u>20 000</u>	

<Л. 41 об.>

Тромбадóри, гл. Ц<ентрального> К<омитета> П<артии>
ред<актор> Contem<p?>oraneo¹

Карло Солиари, <нрзб>²

Леопарди, проф<ессор> 2^й Conte<mporaneo>

^a Обведено кружком.

^b Цифра в кружке.

^c Цифра в кружке (зачеркнуто).

^d Цифра в кружке.

^e Стрелка от у.меня на с. 83 – с телеф<оном> и стиркой.

Посол Козырев³
 Кор<респондент> от Правды Ермаков⁴
 – Изв<естий> Гладильщиков
 5
 3
 $\frac{1}{9}$

¹ Антонелло Тромбадори [Antonello Trombadori (1917–1993)] – деятель КПИ, журналист, критик.

² Правильно: *Салинари* (см. примеч. 1 к записи на форзаце Е).

³ *Козырев, Семён Павлович* (1907–1991) – советский дипломат; с 1957 по 1966 г. – Чрезвычайный и Полномочный Посол СССР в Италии.

⁴ Возможно, имеется в виду очеркист *Александр Дмитриевич Ермаков* (1898–1963).

<Л. 42>

Лекарства

Резерпин или Серпазил

по 0. 25 mg 200–400 т<а>б<леток>
 200 – 3.000 л

Пелентап или замен<итель>
 антитромбик 3–4 фл<акона>

От ревматизма

Ларгактил – 0.025 – 500 т<а>бл<еток>
 4 шт<ук> 2.000 л<ир> [25 шт<ук> – 500 л.]
 от стенокардии
 намбутал
 25 к<апсул> – 900 L

<Л. 42 об.>

Оф<ициальный> курс 1000–150.000 л.
 на 1 р<убль> – 150 л.

Г – 3 – 28 – 55

Укр. 855

Ло[x]Гатто, проф<ессор>
 славист, иссл<едователь> Пушкина
 учитель Рипеллино¹.

Д – 2 – 24 – 41

Медведев

Юрий Владим<ирович>

¹ *Этторе Ло Гатто* [*Ettore Lo Gatto* (1890–1982)] – крупный итальянский славист. С 1941 по 1965 г. заведовал кафедрой русского языка и литературы в Римском университете.

<Нахзац E>

Пон. 6⁵

Пон 2 ^ч

Оф<ициальный> курс

1 р. – 150 л.

10 р. – 1.500 л.

100 р. – 15.000 л.

1000 р. – 150.000 л.

1 дол = 24 шил. 25, 6^a

20 р.

10 – по ур.

4 – оф<ициальный> дол.

<Нахзац D>

100 л. = 3[8]9.50 шил.

Фл<оренция> Отель Медитеранео¹

[324] 534

Lungarno Témpio

HOTEL MEDITERRANEO

¹ Правильно: *Медитерранео*.

<Нахзац C>

Non capisko

l'italiano

^a 25, 6 – в кружке.

– Модэна	21–22
– Болонья	в Рим
– Триест	
– Венеция	23 отъезд?
<u>С – Б.</u>	Пале<рмо>
Вен<еция>	Неап<оль>
Чер<гальдо>	
Ми<лан>	Сор<ренто>
Тур<ин>	Капри

<Нахзац В>

Via Gaeta, 5
Посольство в Риме^a

<Нахзац А>

Albergo Baimondo
via dell[e]a cordonata^b

Ри<м?>

60

30

90 шил.

В поезде 300 L

В записную книжку вложена визитная карточка корреспондента ТАСС Константина Новикова (Konstantin Novikov, Roma) и «гостевая карточка» жителя комнаты 534 Отеля «Медитерранео», Флоренция (см. *форзац 4*) с наброском карты Апеннинского полуострова («сапог»).

^a Запись по вертикали, внизу справа. На листе, кроме этой записи, несколько беспорядочных подсчетов «в столбик», ручкой и карандашом.

^b Запись по вертикали, слева.

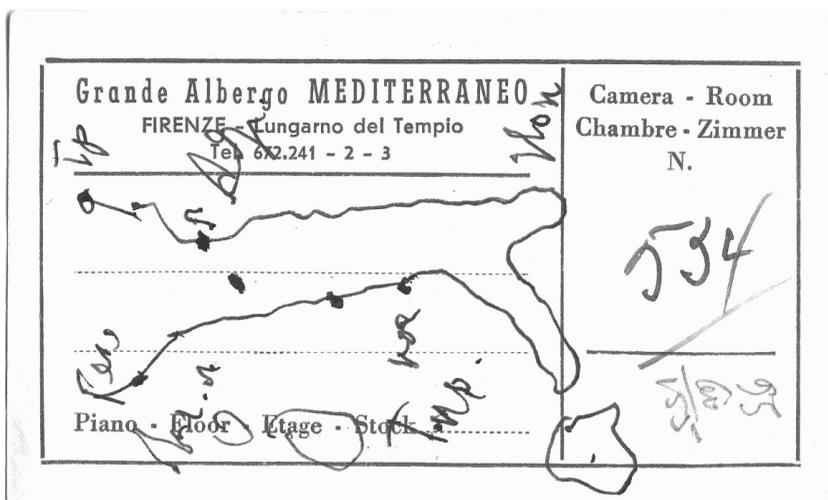


Рис. 1. «Гостевая карточка» жителя комнаты 534 Отеля «Медитерранео», Флоренция (см. форзац 4) с наброском карты Апеннинского полуострова

На обороте, ручкой:

Reserpin Serpasil
 по 0.25 mg.
 GIACOMO MINUZZI
 sek. obs. Ravenna
 CIRO CASADIO
 Предс.

К итальянской поездке имеют также отношение материалы, хранящиеся в архиве семьи Заболоцких, в отдельном большом конверте.

1) На 15 листах Екатериной Васильевной Заболоцкой (урожд. Клыкова), вдовой поэта, были выборочно перепечатаны на пишущей машинке записи, относящиеся к пребыванию в Италии (постранично), – вероятно, в процессе подготовки трехтомного сочинений 1983–1984 гг. Заголовок: *Записная книжка*. При расшифровке записей Заболоцкого в настоящей публикации учтены некоторые прочтения, содержащиеся здесь. Итальянские слова и некоторые уточнения при прочтении – от руки, ручкой с зеленой пастой (реже встречается правка синей ручкой).

2) 5 листов под заглавием «Из блокнота», также перепечатанные Е.В. Заболоцкой и предназначавшиеся, вероятно, для другой, несостоявшейся, публикации. На 1-м листе текст о венских впечатлениях, в записной книжке его нет; рукописный источник неизвестен. На остальных – выборочно отредакти-

тированные записи из «Записной книжки». Воспроизводим только первый лист, так как содержание остальных, не считая настоящей публикации, было использовано при подготовке трехтомного собрания сочинений (см. сноски 3–5 к вступительной статье, предпосылаемой настоящей публикации).

<Л. 1>

9 окт. Вена вечером. Гауптштрассе и прилегающий Стефан-дом, памятник жертвам чумы. Боги торговли, мигающие зелеными, красными, желтыми ресницами. Люди: пожилые интеллигентного вида с тонкими лицами – кто они? Музыканты, артисты? Молодые люди в коротких желтых пальто, узких брюках, в беретах. Женщины в общем неинтересны. Обычные лица немков. Стайками девушки иные с диковатыми прическами. Упадающие как конская грива на спину. Кафе Моцарт, два кофе – 14 шил. Книжный магазин из русских переводов книга Д., много англо-американских дурных боевиков, однако рядом – Платон, Аристокель в современных изданиях Много магазинов с изящными вещами – драгоценностями, обувью, сувенирами – тисненная кожа, старинная мебель, антиквариат. Один нищий с бородой. Чистота. Холодная корректность. Автомобили – маленькие красные, вроде московичей но лучше – тысяча дел. На доллары [Шил. котир. как 0] 25. 3 [д.] шил. [Обувь]

3) 5 листов с машинописными заготовками для выступлений. Два из них многократно публиковались, поэтому приводим лишь лист, посвященный переводам из Умберто Саба.

а) Текст на двух листах, подготовленный Заболоцким для выступления на диспуте об оптимизме и пессимизме, публикуемый ныне во всех изданиях под редакторским названием [Почему я не пессимист]. Зачеркнуто первоначальное название «Почему я не сторонник абстрактной поэзии». Именно под этим названием текст впервые был напечатан (вместе с другой «программной» статьей, «Мысль – Образ – Музыка») А.В. Македоновым¹. Зачеркнут последний абзац, ручкой вписан окончательный вариант финала: «Вот почему я не пессимист». На его месте был абзац, приводимый в примечаниях². Название [Почему я не пессимист], более краткое и напоминающее о тематике дискуссии с итальянскими поэтами в октябре 1957 г., было дано в двухтомнике 1972 г.³

б) Текст «Мысль – Образ – Музыка», под первоначальным названием «Как на мой взгляд нужно писать стихи» (на двух листах).

в) О переводе Саба:

По незнанию языка я еще не имею полного и правильного представления о состоянии современной итальянской поэзии. Однако некоторые черты ее и отдельные яркие дарования уже начинают вырисовываться передо мной. Очень интересным представляется мне творчество Умберто Саба. Будучи в Триесте, мы с поэтом Слуцким имели печальную возможность возложить наш венок на его свежую могилу, и там же я обещал согражданам поэта перевести несколько лучших его произведений на русский язык – для советского читателя. Настало время выполнить это обещание. Я прочитаю мой перевод стихотворения Саба «Avevo». Стихотворение, как известно, написано в 1944 году – в период тяжелых испытаний, которые вынесла Италия в борьбе с фашистами и гитлеровскими захватчиками.

4) Два рукописных листа (А4) с черновиками текста для открыток, ручкой:

Уважаемый г. Барбиери!

Примите мои сердечные поздравления с Новым Годом, а также большую благодарность за помощь, оказанную во время нашей поездки по Италии.

С др<ужеским> прив<етом>

О-во «Италия – СССР»
Триест, v. s. Nicolo, 11⁴
Словенская секция
секретарю Jebka Gerbec

Дорогой друг,

сообщаем Вам, что книги, любезно посланные Вами, мы получили. Сердечно благодарим Вас за оказанную помощь.

Просим принять наши [дружеские] новогодние поздравления и передать их Вашим землякам, с которыми мы так дружески общались в Триесте.

С большим уважением

5) Карта «Равенна и окрестности (13–14–15 окт. 1957)», сделанная карандашом, с примечаниями. Названия *Равенна*, *Сан-Альберто*, *Альфонсино*, *Чезена*, *Фаэнза* обведены красной ручкой. На обороте карандашом: *с 8 сент. 43 по 25 апр 45 г.*

Равенна и окрестности

(13–14–15 окт. 1957)

1. Равенна. Возл<ожили> венок на могилу
 Данте.
 Библиотека Колнетри
 Мавзолей Гала Плацидии
 Сен-Витали⁵
 Мавзолей Теодориха
2. Порто Корсини.
 Гост. “Соль”
3. Дом поэта Стакетти⁶
 и крест. кооператив
4. Сан-Альберто
5. г. Альфонсино
 дом В. Монти
6. г. Фаэнца
 музей керамики
7. Сан-Мауро. Пасколи⁷
 дом поэта Пасколи
8. Глассис⁸ (проездом) б<ывший> др<евне>-римский
 порт
9. Рубикон (проездом)
10. Милано Маритимо⁹, курорт (проездом)
11. г. Чезена
 средн<евоковая> б-ка Малатести

6) Два рукописных листа машинописного формата, с набором французских слов и выражений («разговорник»), ручкой. Заболоцкий никогда не изучал итальянского языка, поэтому перед поездкой он, вероятно, решил вооружиться французским «разговорником» на случай каких-либо осложнений в путешествии. Французский, признанный «язык международного общения», преподавался в Уржумском реальном училище: «Основательно изучался немецкий язык. Второй, французский, ученики знали неважно...»¹⁰. В начале 1930-х гг. у Заболоцкого появился стимул для «освежения» французского: «Еще когда Заболоцкий жил на Конной улице, у него на столике лежала крупноформатная французская книга Франсуа Рабле “Гаргантюа и Пантагрюэль” с иллюстрациями Гюстава Доре. А в конце того года (1934. – *И.Л.*) он стал готовить отдельное издание книги, консультируясь со специалистами по старофранцузскому языку и заново выверяя текст»¹¹.

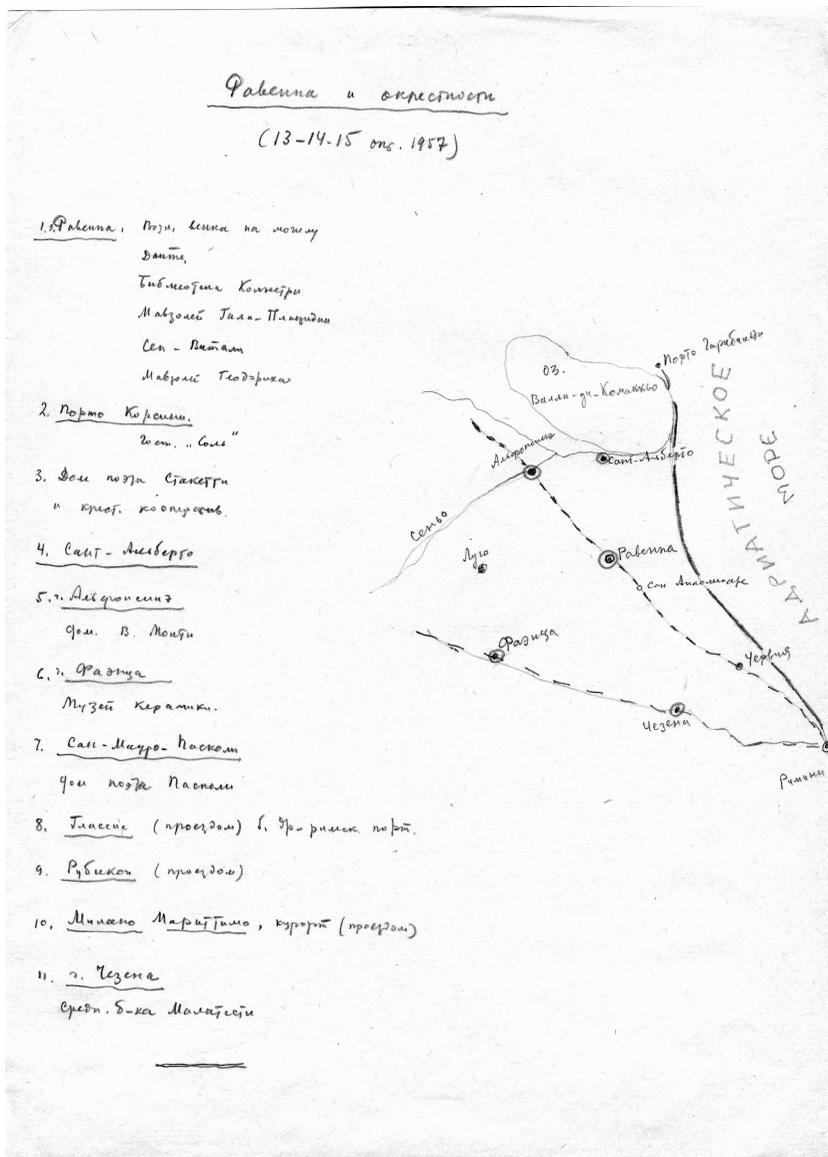


Рис. 2. Карта «Равенна и окрестности (13-14-15 окт. 1957)»

7) Вырезки из итальянских газет, вероятно, присланные или переданные Заболоцкому А.М. Рипеллино (или В. Страда). В большинстве случаев ручкой указан источник; материалы, имеющие отношение к поездке, обведены красным карандашом. Две публикации (12 и 14) содержат неизвестные широкой публике фотографии Заболоцкого («газетного» качества).

1. *V<ittorio> S<trada>*. Poesie di Zabolotskij, a cura di Vittorio Strada (Gli Ivanov Lodejnikov, Lo stornello, Gru, Maltempo, Il cardo, Addio agli amici [traduz. di Vittotio Strada]) // Il Contemporaneo. № 11. 27. VII. 1957. P. 5¹⁴.

2. Tre poesie di Zabolotskij (Vecchia attrice, Dialogo col pioppo, Lago di bosco [traduz. di Vittotio Strada])¹⁵ // Il Contemporaneo. № 14. 24. VIII. 1957.

3. *A.S.* La poesia è necessaria come il pane // *Unità*. 10. X. 1957.

4. Poeti sovietici in Romagna // *l'Unità*. 12. X. 1957.

5. La poesia nel nostro tempo. La relazione di Salvatore Quasimodo all'incontro tra poeta italiani e poeta sovietici // *l'Unità* del lunedì. 1957. Lunedì 14 ottobre.

6. Sulla tomba di Dante i fiori dei poeti sovietici. Grande nell'URSS l'amore per il massimo poeta italiano // *Unità*. 14. X. 1957.

7. I poeii sovietici riaffermano l'esigenza di stringere rapporti culturali fra l'Italiana e l'URSS // *l'Unità*. 15. X. 1957.

8. Ospiti di Trieste due poeti sovietici. Stasera an incontro la popolazione di Muggia (Sono giunti ieri a mezzogiorno) // *l'Unità*. G. di Trieste. 17. X. 1957.

9. Sluski e Zabolotskij nella nostra città // *Il corriere di Trieste*. 18. X. 1957.

10. Poeti sovietici d'oggi: Pubblichiamo tre poesie di Vera Inber, Boris Slutskij e Nicolaj Zabolotskij (N. Zabolotskij, Dialogo col pioppo; V. Inber, Leningrado assediata [trad. di Vittorio Strada]; B. Slutskij, Soldi di rame [trad. di Umberto Cerroni]) // *Il lavoratore*. Trieste. 18. X. 1957¹⁶.

11. Poeti sovietici // *Il piccolo*. 18. X. 1957.

12. I contatti dei poets sovietici con i rappresentanti della cultures. La visita all'Universita e a San Giusto – Omaggio al poeta Saba e Giotti – La serata di Muggia (Presenti esponenti italiani e sloveni) // *Unità*. 18. X. 1957. Trieste.

13. Sovjetska pesnika. Slutski in Zabolotski v Trstu // *Delo*. 19. X. 1957. Trieste. (Ha slovenskom jeziku.).

14. Le giornate triestine dei poeti sovietici // *Il lavorator*. 25. X. 1957.

15. Calorose accoglienze popolari ai poeti sovietici ospiti di Trieste (La manifestazione a S. Grose e a Muggia – L'incontro all'Università ed il cordiale colloquio con le personalità della cultura triestina (*Источник не указан*)).

¹ *Заболоцкий Н.А.* «Поэт работает всем своим существом...» / Предисл. и публ. А.В. Македонова // *Литературная газета*. № 73, 23 июня. С. 3. Также, со ссылкой на архив поэта: *Заболоцкий Н.А.* Почему я не сторонник абстрактной поэзии // *Советские писатели: Автобиографии*. Т. 3 / сост. Б.Я. Брайнина, А.Н. Дмитриева. М., 1966. С. 255–256.

² *Заболоцкий Н.А.* *Собрание сочинений*: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 646.

³ *Заболоцкий Н.А.* *Избранные произведения*: В 2 т. Т. 2: Стихотворения разных лет. Из переводов. Проза / вступ. ст. Н.Л. Степанова, примеч. Е.В. Заболоцкой. М.: Худож. лит., 1972. С. 287–288.

⁴ Правильно: v. s. *Nicolò*.

⁵ Правильно: *Сан-Витале*.

⁶ Правильно: *Стеккетти* (см. примеч. 1 к записям на л. 15).

⁷ *Пасколи, Джованни [Giovanni Pascoli (1855–1912)]* – поэт.

⁸ Правильно: *Классис*.

⁹ Правильно: *Милано Мариттима* (см. примеч. 1 к записям на л. 16).

¹⁰ *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. 2-е изд., дораб. СПб.: Logos, 2003. С. 32. В очерке «Ранние годы» Заболоцкий писал: «Зато всем классом, дружно, как по уговору, мы ненавидели нашу француженку Елизавету Осиповну Вейль. <...> Нечего говорить о том, что по-французски мы были “ни в зуб ногой”» (*Заболоцкий Н.А.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 501–502). В главе II неопубликованной автобиографической книги одноклассника и друга Заболоцкого М.И. Касьянова «Телега жизни» говорится: «Ввиду своей строгости Вейль была непопулярна среди реалистов» (текст книги любезно предоставила публикатору и разрешила цитировать М.Н. Липатова).

¹¹ Там же. С. 243.

¹² Здесь и далее сокращение *s. v. p.* означает *S'il vous plait* (фр. *пожалуйста*).

¹³ Правильно было бы: *par*.

¹⁴ Подборка содержит переводы стихотворений «Ивановы» (1928), «Лудейников» (1932), «Уступи мне, скворец, уголок» (1946), «Журавли» (1948), «Ненастье» (1957), «Чертополох» (1956), «Прощание с друзьями» (1952).

¹⁵ Подборка содержит переводы стихотворений «Старая актриса» (1956), «При первом наступлении зимы...» (1955; данное при переводе заглавие буквально переводится «Говорю с тополем»), «Лесное озеро» (1938).

¹⁶ Подборка содержит переводы стихотворения Н. Заболоцкого «При первом наступлении зимы...» (под названием «Говорю с тополем») и фрагмента поэмы В. Инбер «Пулковский меридиан», сделанные Витторио Страда, и стихотворение Б. Слуцкого «Я на медные деньги учился стихам...» в переводе Умберто Черрони.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абамелек-Лазарев С.С. 456
Август Кай Юлий Цезарь Октавиан 352
Августин Блаженный 558
Аветисян В.А. 58
Авраамий (епископ) 306, 315
Авраамий Суждальский– 305
Аврелий Марк Антонин 30-34, 622
Агасфер 52, 53
Агаянц М.И. 574
Аддисон Джозеф 361
Адлерберг А.В. 343
Адриан Публий Элий 489, 490, 494, 523, 600
Азадовский К.М. 58
Айзенберг М.Н. 526-529
Айзикова И.А. 28, 40
Аквавита В. 532
Аксаков С.Т. 118, 177-179, 294, 301
Аксаковы (семейство) 165
Актон Л. 454
Алевиз Новый см. Ламберти Алоиз да Монтиньяна
Александр Николаевич (вел. кн., имп. Александр II) 71, 128, 129, 335, 339-341, 342, 347, 404, 603
Алексеев В.А. 425
Алексеев М.П. 386
Алерамо С. 437, 593, 594
Алигер М.И. 594
Алигьери Данте 54, 370, 377-379, 383, 491, 579-584, 589, 605, 608, 609, 642, 645
Алкей 473
Алпатов М.В. 103, 112, 113, 184
Альберт Великий 201
Альберти Л.Б. 555
Альфонс Арагонский 601
Анджелико Фра Беато (Джованни да Фьезоле) 378
Андреев (завхоз) 604
Андреев Л.Н. 434, 435
Андреев Н.А. 244
Анисов Л. 103
Анна Иоанновна (имп.) 323
Анненков П.В. 110, 111, 163, 164, 167, 385-387, 542
Анненкова Е.И. 173
Анненский И.Ф. 7, 8, 244, 425-427
Анреп И.Р. 343
Антиной 489, 490, 494
Аполинарий (св.) 610
Аполинер Гийом 443
Аполлон 108, 352, 375
Аполлоний Апологет 33
Апраксина М.В. 111
Апраксина С.А. 139, 141
Апсит Т.Н. 417
Арджентинери К. 441
Арион 351
Ариосто Лодовико 368, 374, 377, 378
Аристотель 640
Аристофан 608
Аронсон М.И. 17
Арутюнова Н.Д. 294, 297
Архангельский А.С. 43
Аскольдов С. 253
Атилла 464
Афросимов Г. 437
Ахматова А.А. 529, 538

Бажан М.П. 574, 605, 634
Базанкур О.Г. 604
Базилевский 343
Базили К.М. 162
Байрон Джордж Гордон Ноэль 43-55, 62, 190, 359, 367, 372, 377, 473, 518
Байтов Н.В. 528, 529
Бак-Морре С. 13
Бакунин М.А. 395, 456, 542
Балабины (В.О. и М.П.) 118
Балабина М.П. 124, 133, 135, 167, 171, 207, 293, 295-300, 336, 542
Баланчин Дж. 447
Балла Д. 440
Бальзак Оноре де 10, 11
Барабаш Ю.Я. 160
Баратынский Е.А. 121, 386, 420, 524, 596, 597
Барбиери Г. 591, 641
Барсуков Н.П. 227, 228
Бартов А. 136
Бартоломео Фра (Делла Порта Баччо) 624
Барышников Н.П. 318, 320, 325
Барятинский А.И. 343
Батошков К.Н. 46, 47, 123, 335, 337, 398, 596
Бахтин М.М. 157, 252, 266, 267, 333

- Бахтин Н.И. 418
 Башилов 362
 Безобразова (Де Губернатис) С.П. 456
 Бекатти Дж. 431, 450, 451
 Белая Г.А. 254
 Белинский В.Г. 143, 163, 224, 225, 226, 243, 268, 386, 387
 Беллини (фамилия художников) 602
 Беллини Джентиле 378
 Беллини Джованни 378, 602
 Белозерский Н.М. 161
 Белтрамелли А. 441
 Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 241-268
 Бёмиг М. 159, 183, 207, 437, 589
 Беньямин В. 12, 13
 Берковский Н.Я. 218
 Берлин В. 605, 628
 Бернини Джованни Лоренцо 378, 379
 Бестужева П.М. 401
 Бетти У. 595, 596
 Бецкий И.Е. 409
 Биджаретти Л. 594, 595
 Блантер Т. 595
 Бласс-Лауфер (семейство) 200
 Блок А.А. 235, 246, 247, 259, 525, 533, 534, 585
 Блудов Д.Н. 361
 Бобринская А. 454
 Бобринский А.Г. 319
 Бовини Джузеппе 612
 Богаевский К.Ф. 496
 Бок К. фон 45
 Бок Т.Э. фон 45
 Боккаччо Джованни 54, 378, 607
 Болонья Джованни (де Булонь Жан) 378
 Бонтемпелли М. 441
 Боргезе, семейство 389, 621, 624
 Боргезе Джачинто 597
 Борджиа (семейство) 486
 Борджиа Лукреция 410, 411
 Боровиковский В.И. 162
 Борхардт Карл Вильгельм 61
 Борхес Хорхе Луис 269
 Босвелл Дж. 436
 Боткин В.П. 226, 396, 397
 Боткин М.П. 102, 103, 454
 Ботникова А.Б. 59, 60
 Боттичелли Сандро 577, 586, 601, 602, 605, 606, 624
 Бочаров С.Г. 252
 Боччони Умберто 440
 Брагалья (братья) 440, 441
 Брагалья А.Дж. 440
 Брайнин Б.Я. 645
 Брамс Иоганн 453
 Брейгель Питер 577
 Брейтбурд Г.С. 573, 574, 605
 Бретон Андре 443
 Брехт Бертольд 441
 Броджи Беркоф Д. 195, 196
 Бродский И.А. 427, 520-523, 526, 528, 529, 531, 571
 Брوليو М. 445
 Бромберт В. 263, 264, 265
 Броневский В.Б. 148, 149, 154
 Брук М. 558
 Брунеллески Филиппо 330, 378
 Бруни Ф.А. 113
 Брут Марк Юний 50, 380
 Брюллов А.П. 335, 336
 Брюллов В.А. 336
 Брюллов К.П. 113, 153, 165, 182-186, 412
 Брюсов В.Я. 244, 425-428
 Булгаков А.Я. 359
 Булгаков М.А. 235
 Булгарин Ф.В. 164, 165
 Бульгина Е.Ю. 558
 Бунин И.А. 234-240
 Буонарроти Микеланджело 14, 127, 330, 374, 378, 601, 602, 605, 606
 Бути Франческо 476
 Бычков А.Ф. 342
 Бычков И.А. 342, 344
 Бьяджи Э. 504
Ваврженецкий (худ.) 474
 Вагнер Рихард 403, 442, 455
 Вагнер Козима (урожд. Лист) 403
 Вазари Джорджо 476, 485, 486
 Вайгельт Г. 196
 Вайль П.Л. 549-559
 Вайскопф М.Я. 171
 Вакенродер Вильгельм Генрих 37, 39, 40, 104, 106, 107, 180
 Валенти (семейство) 340
 Валицкий А. 175
 Варвара (св. великомученица) 40
 Василий Блаженный 505, 506
 Васильчиков А.А. 411
 Васильчиков Д.В. 343
 Васильчиков И.В. 343

- Васнецов В.М. 481
Вацуро В.Э. 70
Вейль Е.О. 646
Веймер Маргарита Жозефина 20, 21
Вембо Б. 579
Вендрих Ф.Г. 76
Венедиктов А.И. 476
Веневитинов Д.В. 41
Венера 361, 375, 517, 523
Веноза ди (кн.) 457
Вергани О. 441, 443
Вергилий Марон Публий 50, 212-216, 345, 346, 350, 352, 368, 377, 378, 473, 491, 586
Верди Джузеппе 413, 619
Вересаев В.В. 103, 112
Вернадский Г.В. 319
Верне Орас 110
Веронезе Паоло (Кальяри Паоло) 378, 602, 625
Верцингеторикс 446
Вершинин А. 595
Виардо Л. 222
Виардо П. 222
Вигано Сальваторе 381
Вигель Ф.Ф. 19, 165
Вигман М. 436
Вигорелли Дж. 592
Видоли В. 614
Виельгорская А.М. 145, 231, 232
Виельгорская Л.К. 298, 299
Виельгорские 71, 339
Виельгорский И.М. 170, 335, 339
Виельгорский М.Ю. 339, 343
Виктор Эммануил II (король) 622
Виктор Эммануил III (король) 457
Викторович В.А. 10
Викулова В.П. 102
Виланд Кристоф Мартин 77
Виллермоз Жан Батист 319
Вильгельм II (кайзер) 464
Вильмен Абель Франсуа 377
Винкельман Иоганн Иоахим 30, 377
Виноградов В.В. 126, 205, 206, 243, 245, 258
Виноградов В.И. 487
Виноградов И.А. 102-104, 160, 173
Виротайнен М.Н. 193
Висконти Л. 513, 549, 558, 559, 595, 596
Виттакер Р. 407
Витторини Э. 592, 593
Владимир Мономах 302
Воейкова А.А. 44
Войцехович (сенатор) 411
Волконская З.А. 71, 173, 174, 339, 363, 365, 366, 368, 373, 452, 455, 457
Волконские (семейство) 367, 376
Волконский А.Н. 363, 368, 373, 384
Волконский П.М. 108
Волошин М.А. 459-500
Волошин Матвей 500
Вольтер (Аруэ Франсуа Мари) 558
Вольф К. 467
Вольф Криста 427
Воронцов С.Р. 320, 321, 323, 325-331
Воронцова Е.А. 319, 321, 325
Воропаев В.А. 104, 160, 172
Всеволожский Н.С. 148, 149
Вуич Л.И. 343
Вульф А.Н. 400, 406
Вяземские (князя) 166
Вяземский П.А. 19, 26, 37, 38, 58, 59, 63, 67, 118, 123, 163, 166, 176, 357-362, 367
Вяткина И.А. 342
Габбе М.А. 45,
Габбе П.А. 45
Габерцеттель И.И. 103, 339
Габричевский А.Г. 476
Гагарин Г.Г. 454
Галилей Галилео 330, 601, 602, 605
Галич А.И. 41
Ганнибал 54
Гарибальди А. 611
Гарибальди Дж. 509, 547, 596, 597, 611
Гаспаров М.Л. 213
Гваттари (Гаттари) Ф. 362
Гверчино (Барбиери Джованни Франческо) 378
Гейне Генрих 466, 469, 472
Георгий (св.) 313
Гервег Георг 223
Гердер Иоганн Готфрид 161
Гершенштейн Берта см. Гуревич Б
Геркулес 379
Герцен А.И. 102, 223, 370, 456
Герцен Н.А. 223, 226
Гете Иоганн Вольфганг 42, 57, 60-63, 65, 201, 334, 338, 349, 353, 366, 367, 369, 371, 388, 391, 392, 398, 461, 462, 466, 469, 472-474, 478-485, 491-494

- Гиббон Эдвард 33, 187, 195
 Гизо Франсуа Пьер Гильом 377, 382
 Гильгамеш 503
 Гинзбург Л.Я. 40, 357, 362
 Гиппиус В.В. 70, 164
 Гирландайо Доменико 378, 601, 602, 624
 Глаголев А.Г. 129
 Глушанина Н.И. 306
 Гнедич Н.И. 418
 Гоголь А.В. 297-299
 Гоголь М.И. 114, 118, 140, 150, 173, 295, 298-300
 Гоголь Н.В. 10, 27, 43, 49, 61, 63, 64, 70-82, 103-220, 228-233, 237, 239, 241-301, 333, 335, 336, 338, 339, 340, 342-344, 370, 371, 399, 521-523, 526, 542, 596
 Гоголь О.В. 297-300
 Годунов Борис Федорович (царь) 207
 Голенищев-Кутутзов И.Н. 580
 Голицын Б.Д. 343
 Голицын Д.В. 343
 Гольдони Карло 74
 Гомер 60, 67, 68, 154, 212, 214, 217, 258, 345, 346, 353, 354, 356, 377, 378, 381, 383
 Гончаров И.А. 225, 226, 227
 Гораций Флакк Квинт 54, 350, 351, 377, 378
 Горелов А.А. 425
 Горностаев А.М. 103
 Горький М. 58, 236, 237, 239, 255, 595
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 417
 Гоццоли Беноццо 413
 Грамзина Т.А. 70
 Грамши А. 593, 594
 Гране Франсуа Мариус 187
 Грановский Т.Н. 388, 392, 393
 Гревс И.М. 397
 Грегоровиус Ф. 454
 Грехнев В.А. 395, 398
 Греч Н.И. 149, 347
 Грибоедов А.С. 545, 550, 551
 Григ Эдвард 455
 Григорий XVI (папа римский) 339
 Григорович Д.В. 228
 Григорьев А.А. 232, 233, 367, 407-414
 Грюдер Ганс Юлиус 453
 Грякалова Н.Ю. 585
 Гуалино Р. 432-434, 436
 Гуалино Ч. 432, 434, 436
 Гугенхайм П. 518
 Гуиди В. 441
 Гуковский Г.А. 318
 Гумблот П. 45
 Гумбольдт Александр фон 57, 60
 Гумилев Н.С. 498
 Гуминский В.М. 313
 Гурамишвили Д. 580
 Гуревич А.Я. 333
 Гуревич (семейство) 431, 432, 434-436
 Гуревич Б. 431
 Гуревич Л.Л. 432, 434
 Гуревич С.Л. 431, 434, 435
 Гуревич (псевд.: Лорк, во втором браке: Кальца) Р.С. 430-451
 Гуревич С.С. 435
 Гусева Е.Н. 108
 Гынгазова Л.Г. 297
 Гого Виктор 187, 377, 473
 Гюнсманс Шарль Мари Жорж 516
 Д'Аванцо (генерал) 456
 Да Винчи Леонардо 600, 601, 624
 Давис Р. 435
 Давыдов В.П. 108
 Даль В.И. 408
 Д'Амелиа А. 7
 Даниил (игумен) 302, 308, 309, 311, 314-316
 Данилевский А.С. 72, 74, 75, 103, 118, 140, 141, 179, 295, 296, 300, 301, 339
 Данилевский Р.Ю. 58, 60
 Данилов В.В. 307
 Д'Аннунцио Г. 455, 559
 Данте см. Алигьери Данте
 Дарет Фригийский 415
 Дашков Д.В. 26, 334
 Дебенедетти Д. 592
 Де Губернатис А. 456
 Дежарден Поль 456
 Декарт Рене 558
 Де Кирико (братья) 443, 444
 Де Кирико Джорджо 431, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 451
 Делез Ж. 136, 137, 362
 Делекторский Ф.И. 306
 Делла Франческа Пьеро 544
 Де Лотто Ч. 130, 133
 Дельвиг А.А. 418, 419, 420
 Дель Сарто Андреа 378, 601, 602, 624
 Демидов А.Н. (кн. Сан-Донато) 455

- Демидов Н.А. 329
Демидовы (семейство) 453
Денин Д.К. 331
Деотто П. 367, 370, 372
Де Писис Филиппо 437, 440
Деррида Ж. 537
Де Санктис Ф. 454
Де Сантис Дж. 595, 596
Де Сика В. 595, 596
Десницкий В.А. 582
Де Тома 633
Де Филиппо Э. 595, 596
Джаковинта (ит. чиновник) 590
Джакомелли А. 456
Джамболонья –см. Болонья Джованни
Джойс Джеймс 256, 258, 267
Джорджоне (Барбарелли да Кастельфранко Джорджо) 602, 624
Джотто ди Бондоне 378, 601, 615
Джулиани Р. 70, 80, 103, 109, 111, 125, 143, 151, 180, 183, 189, 340, 415
Дзаваттини Ч. 595, 596
Диаз Б. 220
Дидро Дени 201
Диктис Критский 415
Диодор Сицилийский 377
Диоклетян Гай Аврелий Валерий 600
Дионисий Галикарнакский 380
Дионисий, тиран Сиракузский 35
Ди Ренцо Кола 30
Дмитриев А.Н. 645
Дмитриева Е.Е. 173
Добролюбов Н.А. 397
Долгорукий В.А. 343
Долинов А. 440
Доменикино (Дзампьеро Доменико) 378
Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто-Барди) 378
Донги А. 441
Доре Гюстав 642
Дориа (генуэзский род) 54
Дориа Памфили А. (кардинал) 330
Достоевский Ф.М. 10, 11, 64, 65, 69, 227, 238-240, 247, 248, 389, 413, 545
Дробленкова Н.Ф. 306
Дункан Айседора 436
Дункер К. 45
Дурнов А.Т. 103
Дурново А.П. 166
Дурьлин С.Н. 245
Духиньский Ф. 161
Дюжарден Эдуар 256
Дюпати Ш. (Мерсье Шарль Маргерит Жан Батист) 153, 159, 385
Дюрер Альбрехт 624
Дягилев С.П. 436, 442, 446
Евреинов Н.Н. 442, 443, 444
Еврипид 418, 419, 421, 423, 424, 427-429
Егоров Б.Ф. 407, 410
Егорова Л.Н. 435
Екатерина II (имп.) 417
Елагина (дев. Юшкова, в первом браке Киреевская) А.П. 44, 206
Елена Черногорская (принц.) 457
Елизавета Петровна (имп.) 317
Елистратова А.А. 212
Енохин И.В. 343
Ермаков А.Д. 636
Ермакова О.П. 294, 297
Ерофеев Венедикт 218, 219
Ершов П.Н. 342
Ефимов Н.Е. 103
Ефремов А.П. 389-391, 394, 395
Ефремов П.А. 67
Жаккар Ж.Ф. 584
Жан Поль см. Рихтер Иоганн Пауль Фридрих
Жанлис Стефани Фелисите мадам де 132
Жарри А. 441
Жгенти С.И. 634
Женетт Ж. см. Genette G
Живаго С.А. 339
Животовский С.В. 435
Жилыкова Э.М. 43, 49
Жирмунский В.М. 206, 366, 371
Жоли Антенор 220
Жорж, м-ль см. Веймер Маргарита Жозефина
Жуковский В.А. 17-82, 118, 129, 141-147, 155-157, 163, 167, 169, 172, 180, 197, 201, 206, 210, 293, 294, 296-298, 334, 335, 337, 339-344, 346, 362, 371, 394, 399, 403, 404, 598, 599, 603
Заболоцкая Е.В. 577, 581, 582, 584, 585, 639, 645
Заболоцкий Н.А. 529, 573-646
Заболоцкий Н.Н. 574, 577, 581, 582, 584, 585, 589, 594, 608, 627, 634, 646

- Зайцевы (братья) 437
 Захарова А.В. 415
 Загоскин М.Н. 178
 Зайцев Б.К. 392, 393, 395, 398
 Залесский Б. 175
 Замятин Е.И. 255
 Звиняцковский В.Я. 160
 Згамбати Дж. 454
 Зейдлиц Ф.В. 57
 Зелинский Ф.Ф. 425
 Зеньковский В.В. 229
 Зиновьев В.Н. 318-332
 Золотусский И.П. 105, 164
 Зосима 308, 312, 316
- Ибсен** Генрик 248
 Иван III Васильевич 598
 Иванов А.А. 102-112, 339, 342, 386, 596
 Иванов В. 589
 Иванов Вяч.И. 241, 246, 247, 484
 Иванов-Разумник (Иванов Р.В.) 253, 255, 256
 Иванова Е.А. 109, 112
 Иванова М.А. 112
 Иванова Н. 529
 Ивашева Е.П. 400
 Игнатий Смольнянин 304, 306-308, 312
 Иезуитова Р.В. 19
 Измайлов В.В. 29
 Иисус Христос 316, 380, 610, 621
 Ильин Н.И. 20
 Илья (пророк) 309
 Инбер В.М. 574, 587, 633-635, 645, 646
 Иннокентий (епископ Харьковский) 294
 Иннокентий (инок) 313
 Иноземцев Ф.И. 399
 Иоанн (св. апостол) 573
 Ионеско Эжен 135, 136
 Иордан Ф.И. 107, 110, 111, 335, 339
 Ирина (св. мученица) 312
 Исаковский М.В. 575
 Исидор (митрополит) 305, 306, 308, 309
 Исидор (св.) 312
 Ишеев В.П. 466, 470, 471, 475, 477, 486, 487, 494
- Каваллари** А. 504
 Кавелин А.А. 343
 Кавиккьоли Дж. 441
 Казакова Н.А. 305, 306
 Казелла А. 442
- Казорати Ф. 504
 Кайсевич И. 173, 175
 Кальвино И. 594, 595
 Кальдони (семейство) 109
 Кальдони (Лапченко) Виттория 109, 111
 Кальца Г. 431, 450, 451
 Камээнс Луис де 61, 80
 Камуччини Виченцо 378
 Кандауров Л.В. 464, 466, 494
 Канова Антонио 378
 Каноника П. 434
 Кант Иммануил 197, 359
 Кантарелла П. 441
 Канунова Ф.З. 40, 70
 Капнист В.В. 162
 Каппелер А. 161
 Кара-Мурза А.А. 120, 123
 Караваджо Микеланджело да 378, 624, 625
 Каракалла 600
 Карамзин Н.М. 28, 35, 200, 317-319, 347, 377, 382
 Карамитти М. 269
 Карандини А. 451
 Кардуччи Дж. 455
 Карена Ф. 437
 Карин Ф.Г. 417
 Карл Великий 54
 Карл Борромейский (св.) 393
 Карпаччо Витторе 549
 Карпини Иоанн де Плано 580
 Карпов А.А. 404
 Карраччи Аннибале 379
 Карраччи Лодовико 378
 Карташова И.В. 114, 180
 Кассола К. 592, 593
 Кастаньола Г. 476, 477
 Касьянов М.И. 588, 646
 Катель Франц Людвиг 109
 Катенин П.А. 418, 421
 Катон Марк Порций 31, 390
 Катулл Гай Валерий 271
 Каухчишвили Н.М. 405
 Кафанова О.Б. 35, 223
 Кафка Франц 256
 Каэтани (князья) 454
 Каэтани Э. 454, 456
 Кеведео-и-Кастель-Бранка Васко Му-
 синхо 80
 Квизимодо С. 593, 594, 645
 Кениг Г. 60

- Кернер Ю. 56, 68
Керубини Луиджи 417
Кибиров Т.Ю. 523, 524, 525, 526, 529
Киндяков 343
Киреевский И.В. 178
Киреевский П.В. 399
Кириенко-Волошин (предок) 500
Кириенко-Волошина Е.О. 460, 471, 473, 476, 478, 485, 493, 495, 496
Кириллин В.М. 307
Кирнарский М. 581
Киселев С. 362
Киселева Л.Н. 52
Китс Джон 522
Клавдий Тиберий Цезарь Август Германик 600
Кларк Д. 13
Клинт Густав 440
Кнебель И.Н. 467
Ковалева Н.А. 293
Ковальская М.И. 129
Когут Зенон 161
Козлов И.И. 45, 53, 367
Козырев С.П. 636
Кокто Жан 443
Колле Луиза 265
Колумна Гвидо де 415
Коммод Луций Элий Аврелий Марк Антонин 32, 33
Кони Ф.А. 388
Константин Великий 33, 316
Константин Николаевич, вел. кн. 67
Константиновский М.А. (о. Матфей) 299
Констанций III Август 609
Копп И.Г. 399
Корнелиус Петер фон 42, 109
Корнель Пьер 417
Корниенко Н.В. 589
Коробейников Трифон 302
Корреджо (Антонио Аллегри) 127, 364
Костомаров Н.И. 161, 500
Кочубей В.П. 161, 162
Краевский А.А. 388
Кранах Лукас 624
Краузе Г.М. 334
Крестовский В.В. 11
Кривцов П.И. 71, 343
Кристоф А. 136
Кристофари Ф. 378
Кроль (супруги) 435, 437-441
Кроль Г.А. 432, 435, 437, 438, 443, 445
Кронеберг А.И. 221, 222, 224, 226, 227
Кронеберг И.Я. 41
Крылов И.А. 63, 64
Кубасов Ив. 336
Кузгинов К.М. 589
Кукольник Н.В. 162
Кулиш П.А. 161
Купченко В.П. 460, 487
Курепин А.Д. 16
Курочкин В.С. 59
Кутузов А.М. 318
Лаброка М. 442
Лаваньини А. 112
Лавров А.В. 252-254, 257, 258, 464, 476
Лагарп Жан Франсуа 67
Лажечников И.И. 61
Ламберти Алоиз да Монтиньяна 598,
Лами Дж. 501, 502
Ланте (семейство) 486
Ланци Л. 377
Лапкин (чиновник ВОКС) 591
Лаппо-Данилевский К.Ю. 317, 320, 321, 363
Лапченко Г.И. 109, 112
Ларионов М.Ф. 436
Лауниц Н.К.Э. фон 71
Лафатер Иоганн Каспар 196-211
Лахман Ю. 57
Лахманн Р. 264
Лебедева О.Б. 20, 21, 56, 206, 490, 491, 526
Леви К. 501-509, 593-595, 625
Левик В.В. 47, 190
Левин А.Ш. 532
Левин Рахель 56
Левонтина И.С. 294, 297
Лейбниц Готфрид Вильгельм 296
Лейбов Р.Г. 589
Лейкин Н.А. 467
Ленин В.И. 306
Лентулов А.В. 506
Леопарди (проф.) 635
Леопарди Джакомо 586
Лермонтов М.Ю. 57, 61, 63, 64, 110, 348, 349
Лесков Н.С. 421, 423, 424
Лессинг Готхольд Эфраим 364, 421
Ливен В.К. 343
Ливий Тит 50, 377

- Лид Э.Дж. 503
 Лимонов Э.В. 510-519
 Линдберг О. 585
 Липатова М.Н. 646
 Липпи Филиппино 476
 Липпи Фра Филиппо 476, 477, 601
 Лист Ференц 403, 453-455
 Лифарь Серж (Лифарь С.М.) 447
 Лихачев Д.С. 304, 305, 311, 313
 Лихтенберг Георг Кристоф 203, 204, 207, 210
 Лобанов В.В. 43, 77, 206
 Лобанов-Ростовский А.Б. 318
 Логановский (Лугановский) А.В. 110, 339
 Ло Гатто Э. 636, 637
 Лозинским М.Л. 580
 Локс К. 11
 Ломбарди П. 579
 Ломоносов М.В. 317, 318, 409, 417, 427
 Лонжьер Бернар Илер де 418, 419, 420
 Лопутько О.П. 304, 314
 Лорен С. 559
 Лорк Р.С. см. Гуревич Р.С.
 Лоррен Клод 497
 Лотман Ю.М. 121, 200, 301, 303, 319, 327, 329, 550
 Лохов Н.Н. 446
 Лоцилов И.Е. 584, 621
 Лубяновский Ф.П. 148, 149, 153, 351
 Лукашевич П.А. 161, 162
 Лунин М.С. 604
 Лунина Е.П. 604
 Лурканова О. 456
 Львов Н.А. 317, 324
 Людовик XIV 34
 Лямина Е.Ю. 339
- Мабли Габриэль Бонно** 30, 32
 Магомедова Д.М. 585
 Мадзини (Маццини) Джузеппе 174, 456
 Мазина Дж. 559
 Майков А.А. 7-16, 411, 413
 Майков В.И. 417
 Майкова Е.П. 227
 Маке Иулиан 402
 Македонов А.В. 585, 640, 645
 Макиавелли Никколо 54, 377, 381, 549
 Макогоненко Г.П. 31, 164
 Максимович М.А. 161, 167
 Малала Иоанн 415
- Малатеста Сиджизмондо Пандольфо 613, 642
 Малейн А.И. 580
 Малето Е.И. 303
 Малинин В.А. 307
 Малипьеро Дж.Ф. 442
 Мальмстад Дж. 253
 Манассия Константин 415
 Манголини Р.Д. 618, 633
 Мандельштам О.Э. 241, 244, 521, 529
 Мандзони Алессандро 366, 403
 Манн Ю.В. 7, 70, 74, 80, 103, 138-140, 155, 156, 162, 164, 167, 170, 171, 173, 175, 183, 229, 333
 Маньяни А. 559
 Марат Жан Поль 408
 Марин С.Н. 418
 Маринетти Ф.Т. 440
 Мария (пресв. богородица) 570
 Мария Николаевна (вел. кн.) 109
 Мария Федоровна, имп. 199, 200, 201
 Марк (св. евангелист) 309-311, 316, 570, 615, 616, 619
 Марко Фрязин см. Руффо Марко
 Марков А.Т. 389, 394
 Марков Г.М. 630
 Мармонтель Жан Франсуа 35
 Мароши В.В. 526, 530
 Мартин Бельский 415
 Мартынов Л.Н. 574
 Мартынова О.Б. 520-522
 Мastroяни М. 559
 Матвеев А.А. 305, 306
 Матисс Анри 577
 Матфей (св. евангелист) 328, 573
 Маурицио М. 589, 621
 Маффеи Дж.П. 377
 Машковцев Н.Г. 103, 106, 108
 Маяковский В.В. 259, 524, 573
 Медведев Ю.В. 637
 Медичи (семейство) 109, 486
 Меднис Н.Е. 187, 344, 360, 526, 550, 621
 Медовой М.И. 363, 366, 371, 374, 377, 379, 380
 Меерсон Л. 437
 Мейерхольд В.Э. 259, 432
 Мейзенбург М. фон 456
 Мелегари Д. 456
 Мелетинский Е.М. 425
 Мельгунов Н.А. 59, 60
 Менгс Рафаэль 378

- Мендельсон Мозес 197
Менцель Карл 45
Мережковский Д.С. 244, 246, 247, 425
Метелла Цецилия 49, 389
Мечников И.И. 597
Мечников Л.И. (Léon Metchnikoff) 596, 597,
Микеланджело см. Буонарроти Микеланджело
Миллень Обен Луи 334
Миллер А. 160
Миллер В.Ф. 333
Мильтон Джон 47
Мильчина В.А. 118, 333
Мингетти М. 455
Минский Н.М. 159
Мицц З.Г. 246
Мирабо Оноре Габриэль 390
Мицкевич Адам 175
Модзалевский Б.Л. 197, 206
Мокульский С.С. 17
Моллер Ф.А. 106, 112, 342
Моллер А.В. 343
Моммзен Теодор 455
Моне Клод 577
Монтале Э. 593, 594
Монтескье Шарль Луи 383
Монти В. 611, 612, 642
Моравиа А. 504, 593, 594
Морино Д. 444
Морино М. 444
Морфей 353
Мочульский К.В. 255
Моцарт Вольфганг Амадей 108, 640
Мошинская Н.В. 305, 306
Музиль Р. 254, 256
Мунте А. 457
Муравьев М.Н. 324
Муратов П.П. 123, 151, 152, 159, 322, 355, 356, 370, 391, 392, 443, 449, 475, 484, 485, 489, 569
Муратовы (семейство) 449
Муратори Л.А. 33
Мюллер И.Ф.В. 40, 41
Мюллер Х. 427
Мясников С.Н. 604
Мясоедов А.П. 111, 335, 340, 342, 343
- Наполеон I Бонапарт 39, 45, 47-50, 53, 57, 359, 400, 406
- Нарышкина М.Я. 339
Нарышкин А.В. 329
Наумова А.А. 588
Неверов Я.М. 59-61, 65
Некрасов А.С. 223
Некрасов В.П. 504
Некрасов Н.А. 236, 248, 391, 396
Нерваль Жерар де 267
Нерон Клавдий Цезарь Август Германник 326
Нестеров А. 520
Нибби А. 71, 364
Нибур Б.Г. 377
Никанорова Е.К. 384, 408
Никитенко А.В. 166
Никитин А.С. 339
Никитин Афанасий 303, 312
Николаевский Б.И. 437
Николаи Л.Н. 199, 200
Николай I (имп.) 108, 165, 171, 172, 174, 207, 335, 340, 341
Николай (св.) 314
Нишше Фридрих 248, 250, 257, 271, 426, 456, 463, 465, 470
Новиков К. 638
Ньоли Д. 456
- Овербек Фридрих 71, 107, 108, 109
Овидий Назон Публий 271, 378, 596
Огарев Н.П. 223
Огарева М.Л. 223
Одоакр Оттокар 611
Одоевский В.Ф. 41, 58, 63, 64, 163, 164, 388
Оже М. 134
Озеров В.А. 418
Оксман Ю.Г. 395
Оленин А.Н. 335, 337
Олькеницкая Р. 443
Опарина А.А. 303
Орбелиани Г. 580
Орлов Г.Г. 319
Орлов К.М. 591
Оргезе А.М. 504
Орфей 473
Ослон М. 452
Осват А.Л. 58, 183
Островский А.Н. 409
Отрошенко В.О. 268-292
Ощеров С.А. 214

- Павезе Ч. 592, 593
 Павел (св. апостол) 315, 625
 Павел I (имп.) 199, 287
 Павлова К.К. 405
 Падерина Е.Г. 121, 124, 129
 Пажо Д.А. 501
 Пазолини П.П. 593, 594
 Палладио Андреа 549, 555
 Панаев В.И. 165
 Панаев И.И. 223
 Панаева А.Я (Головачева Е.Я.) 223
 Пандура Т. 161
 Паннаджи И. 440
 Панов В.А. 297, 298
 Панченко А.М. 304, 305
 Паперный В.М. 251
 Пасколи Дж. 612, 613, 642, 645
 Пастернак Б.Л. 574
 Паткуль А.В. 343
 Патрикий (св. мученик) 313
 Паустовский К.Г. 504, 508, 509
 Пашков В.А. 343
 Пафнутий Боровский 313
 Пеллико Сильвио 598, 599, 603
 Пеньковский А.Б. 295
 Перовский Л.А. 163
 Перуджино (Вануччи Пьетро) 78, 378
 Перцов П. 247
 Петр (св. апостол) 54, 321, 324, 325, 328, 371, 374, 375, 389, 461, 528, 600, 621, 622, 625
 Петр I (имп.) 379, 380, 382
 Петрарка Франческо 54, 368, 374, 377, 378
 Петров Л. 558
 Петрова А.М. 460, 461, 465, 474, 485
 Петроний Арбитр Гай 344, 549
 Петрушевский Б. 585
 Петухов Е.В. 70
 Печерская Т.И. 333, 408
 Пешковский А.М. 461
 Пигарев К.В. 599
 Пигмалион 185, 481, 490
 Пий VIII (папа Римский) 375
 Пикар Ш. 445
 Пикассо Л. 441, 444
 Пилат Понтий 309
 Пимен (митрополит) 307
 Пименов Н.С. 339
 Пинелли Б. 335
 Пиранделло Л. 440, 441, 442
 Пиранделло С. 441
 Пиранези Джамбаттиста 187
 Пирогов Н.И. 596, 597
 Писемский А.Ф. 223, 224, 409
 Пистолези 377
 Питоев Г.И. 436
 Пиченарди С. 442
 Платов А.С. 467, 493
 Платон 35, 640
 Платонов А.П. 589
 Пластиция Галла Августа 586, 609, 642
 Плетнев П.А. 67, 71, 118, 155, 163, 230
 Плеханов Г.В. 432
 Плещеев А.А. 17-26, 342
 Плещеев С.И. 319
 Плутарх 377
 Плутон 492
 Погодин М.П. 105, 118, 140, 149, 161, 165, 166, 169-171, 178, 179, 207, 227-229, 297-299, 301, 347, 378, 407-409, 412
 Погодина Е.В. 178
 Пожарский С.М. 581
 Полевой К.А. 177
 Полевой Н.А. 37, 41, 161, 177, 377
 Поликарпов Д.А. 575
 Поло Марко 617
 Полторацкий К.М. 343
 Поморский А.П. 418
 Постников И.П. 399
 Постников С.П. 454
 Потебня А.А. 244, 260
 Пракситель 622
 Прампolini Э. 436, 440
 Пратолини В. 593-595
 Преццоллини Дж. 441
 Привалов (консул СССР в Риме) 590
 Прокопович Н.Я. 118, 124
 Прокофьев А.А. 574
 Прокофьев Н.И. 305
 Протасова (Мойер) М.А. 206
 Протопопова Е.С. 408-412
 Пруст Марсель 256, 265, 267, 358
 Пушкин А.С. 10, 57-65, 69, 72, 77, 109, 163-165, 170, 178, 184, 197, 206, 207, 218, 248, 259, 260, 298, 344, 348, 349, 351, 362, 367, 386, 400, 420, 487, 498, 500, 538, 596, 604, 636
 Пшавела В. 580
 Пьюзо М. 549
 Пюклер-Мускау Г.Л.Г. фон 57

- Рабле Франсуа 157, 642
Равица А. 458
Радищев А.Н. 32, 318, 326, 347
Радовиц Иосиф 66
Раевская-Хьюз О. 437
Рамазанов Н.А. 111
Расселл К. 516, 518
Растрелли Франческо Бартоломео (Варфоломей Варфоломеевич) 596, 597
Рафаэль (Санги Рафаэлло) 36-39, 40, 42, 127, 337, 364, 378, 379, 393, 606, 623, 624
Ребеккини Д. 207
Регул Марк Атилиий 31
Редкин П.Г. 162
Резанов А.И. 111
Рейнах С. 445
Рейнхарт И.Х. 109
Рейсер С.А. 17
Рейхель А. 453
Рем 380
Рембо Артур 250
Рембрандт Харменс Ван Рейн 508
Ренан (масон, декан в Лионе) 319
Ренди Р. 441
Рени Гвидо 14, 378
Репнина В.Н. 71
Рескин Джон 267, 466
Ресневич-Синьорелли О. 436, 438, 440
Рети Д. 532, 533
Реч Фридрих Август Мориц 42
Рид Джон 502
Риети В. 447
Рильке Райнер Мария 455
Рипеллино А.М. 573, 575-577, 579, 621, 623, 624, 636, 645
Рихтер Иоганн Пауль Фридрих 204-207, 209, 210, 249
Риччи Миниато 604
Рогачевская Е.Б. 306, 307, 309, 312
Розанов В.В. 493
Розан О. 440
Розанов В.В. 243, 244, 245, 247
Розенталь Ф. 558
Рокотов Ф.С. 577
Роллан Ромен 454
Романо А. 190
Романо Джулио 378, 455, 485, 486
Романова Р.М. 586
Ромул 376, 379, 380, 389
Роскина Н.А. 577
Росселлини Р. 559
Россет А.О. 145
Росси Дж.Б. 377
Росси К.И. 596, 597
Россини Джоакино 349, 359
Ростопчин Ф.В. 63
Ростопчина Е.П. 63, 176
Рубенс Питер Пауль 413
Рубини Антонио 363
Рубинштейн А.Г. 455
Рубинштейн Л.С. 523
Рубрук Гийом (Вильгельм) де 580
Руди Т.Р. 304
Рунд 389
Руссель А. 447
Руссо Анри 577
Руссо Жан Жак 45
Руставели Ш. 580
Руффо Марко 597
Рэмон М. см. Raimond M
Саба У. 578, 593, 594, 615, 625, 640, 641
Сабатье Ф. 110
Сабашниковы (бр.) 425
Саблуков Н.А. 343
Савва (св.) 309
Савиньо А. (Де Кирико А.Ф.А.) 441-444
Садикова В.А. 304
Садовской Б. 244, 245
Сажин В.Н. 584
Сайтов В.И. 417
Сакки А. 378
Салинари К. 592, 635, 636
Сальвинии Т. 407, 621
Сальвадори Дж. 456
Сальери Антонио 108
Самарин Ю.Ф. 176
Самовер Н.В. 72, 73, 76, 339
Санд Жорж (Дюдеван Аврора) 220-233
Санджорджи И. 613
Сандунова Е.С. 417
Сант'Элия А. 440
Сапфо 473
Сараскина Л.И. 227
Саркизов-Серазини И.М. 499
Свербеева Е.А. 361
Свиньин П.П. 163
Святополк-Четвертинская Н. 453
Сартр Жан-Поль 136
Сегюр Л.Ф. д'Огессо, граф де 377

- Сезанн Поль 577
Семенов П. 173, 175
Семенова Е.С. 20, 21, 418, 420
Сен-Викторский Гуго 160
Сен-Мартен Луи-Клод де 319, 331
Сен-Мор Бенуа де 415
Сен-Реаль Сезар-Ришар, аббат де 34
Сенека Луций Анней 31, 34, 417-421, 423, 424, 427, 428
Сенковский О.И. 164, 165
Сервантес Сааведра Мигель де 62, 64, 438
Серединский Т.Ф. 139
Сеченов И.М. 113
Сигоний Карл 33
Сизиф 353
Сикст (св.) 40
Силард Л. 252
Силоне И. 592, 593
Сильвестр (правильно: Сильверст; слуга Н.М. Языкова) 399
Симеон (поп) 306
Симеон Суздальский– 305,
Симонов К.М. 504
Синельников М.И. 620
Синяевский А.Д. см. Терц Абрам
Синьорелли (сестры) 444
Синьорелли (супруги) 437, 439
Синьорелли А. 436, 439
Синьорелли О. см. Ресневич-Синьорелли О
Сирони М. 440
Сисмонди Жан Шарль Леонар Симонд де 377, 378
Скандура К. 520, 589
Скотт Вальтер 53
Скотелларо Р. 593, 594
Скрябин А.Н. –444
Слуцкий Б.А. 574, 576, 578, 587, 588, 605, 614, 626, 627, 633, 641, 645, 646
Смирнов А.В. (Алексис) 466, 470
Смирнов И.П. 11
Смирнов С.В. 574, 634, 635
Смирнова-Россет А.О. 141, 144, 146, 176, 177, 228, 230, 299
Смирнова Е.А. 70, 81, 344
Соболевский С.А. 367
Соколов-Микитов И.С. 586
Соколова Е. 581
Сократе К. 441
Сократе М. 573
Соларий Петр Антоний (Солари Пьетро Антонио) 597, 598
Соловьев В. 540-548
Соловьев В.С. 456, 463, 498
Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.) 250, 252, 259
Солонович Е.М. 589
Сольдейн Х.Ф. 340
Сомми Г. 444
Сомов О.М. 161
Сорокин Е.С. 413
Спадини А. 437
Срезневский И.И. 61
Сталин И.В. 502
Сталь Жермена де 182, 190-195, 367
Станкевич Н.В. 60, 386, 389, 390, 392-396, 542
Стебницкий М. см. Лесков Н.С
Стеккетти Л. 611, 642, 645
Стендаль (Бейль Анри) 367, 403
Степанов В.П. 417
Степанов Н.Л. 577, 582, 584, 627, 645
Степанова С.С. 103, 107
Стерн Лоренс 361
Стефан Новгородец 302, 308, 309, 311, 316
Страда В. (см. также: Strada V.) 573, 576, 645, 646
Стравинский И.Ф. 441, 442, 443
Стратановский С.Г. 522, 523
Страхов Н.Н. 425, 479, 480, 493
Строганов Н. 453
Строчков В.Я. 527, 528, 531-539
Стурдза А.С. 67
Суворин А.С. 580
Суворов А.В. 54, 400, 406
Сумароков А.П. 317, 318, 524
Сумцов Н.Ф. 70
Сурков А.А. 574-576, 578, 635
Сулова А.П. 227
Суухов Арсений 302
Сухова-Кобылина С. 454
Сфорца (семейство) 600
Сципион Публий Корнелий Африканский 31, 389
Тальони М. 596, 597,
Тальони Ф. 597
Тарковский А.А. 620
Тассо Торквато 154, 368, 372, 374, 377, 378, 524

- Таулер Иоганн 61
Тацит Корнелий 30
Твардовская В.А. 620
Твардовская М.И. 586, 587
Твардовский А.Т. 574, 586, 587, 633
Творогов О.В. 415
Теодор (св.) 620
Теодорих Великий 611, 642
Терлецкий И. 161
Терц Абрам (Синявский А.Д.) 116, 216
Тиберий Клавдий Нерон 30, 351-353
Тик Людвиг 104, 107
Тиме Г.А. 303
Тинторетто (Робусто Якопо) 378, 602
Тит Флавий Веспасиан 600, 622
Тициан (Тициано Вечеллио) 127, 378, 602, 606, 624
Толстая Е. 185
Толстая А. 453
Толстая (Бехметева) С.А. 404, 454
Толстой А.А. см. Толстой А.К.
Толстой А.К. 343, 403, 404, 454
Толстой А.П. 144
Толстой И.М. 343
Толстой Л.Н. 228, 248, 394, 456
Толстой М.А. 343
Толстой Ф.И. («Американец») 176, 362
Толычева Т. (Новосильцева Е.В.) 19
Тольятти П. 625
Тома Антуан Леонар 30, 31
Томашевский Н.Б. 599
Топоров В.Н. 124, 129, 523, 550
Торвальдсен Бертель 71, 109
Траян Марк Ульпий 54, 450, 454, 525, 600
Тредьяковский В.К. 260
Трезини Доменико Андреа (Трезин А.Я.) 596, 597
Трипольская Т.А. 558
Тромбадори А. 635, 636
Тромбадори Ф. 441,
Троцкая М.Л. 206
Трошинский Д.П. 162
Трубецкие (семейство) 408-410, 414
Трубецкой И.Ю. 408, 409, 413
Тургенев А.И. 44, 46, 53, 166, 168
Тургенев И.С. 58, 59, 385-398, 405, 406, 412, 542, 545
Тургеневы (семейство) 201, 206
Тынянов Ю.Н. 36, 529, 530
Тютчев Ф.И. 58, 59, 121, 176, 598, 599, 603, 617
- Уайльд Оскар 250, 475, 518
Уваров С.С. 163, 165, 384
Уланд Людвиг 56, 60
Улицкая Л. 428
Унгаретти Дж. 593, 594, 625
Успенский Б.А. 200
Устрялов Н.Г. 161
Ушаков Д.Н. 549
- Фабриций Гай Луцин 31
Файбисович С.Н. 526
Фальковский Ф.Н. 435
Фалькон 113
Фар И. 447
Фарафонова О.А. 384
Фарнгаген фон Энзе К.А. 56-69
Фарсетти Д. 18
Федоров С.Г. - 433, 434
Феерштейн Е. 595
Фellini Ф. 549, 558, 559
Фердинанд IV Неаполитанский 326
Фердинанд, герцог Брауншвейгский 318
Феррацци Ф. 437
Фесенко А.П. 293
Фет А.А. 410, 412
Фидий 622
Фидлер Л. 533
Фикельмон Д.Ф. 339
Филдинг Генри 212
Филиппов Т.И. 227, 228
Фиораванти Аристотель 597
Фишер К. 454
Флейшман Л.С. 437, 438
Флобер Гюстав 251, 263-267
Флоренский П.А. 253
Флориан Жан Пьер Клеру 28, 29
Фолькман И.Я. 473
Фома (посол) 306
Фонвизин Д.И. 31, 320-323, 325, 331, 332, 544
Фонтана Ф., аббат 331
Форнарина 486
Фосколо У.Н. 605
Фосс И.Г. 67, 69
Фразей 31
Францева М.Д. 500
Франчия Ф. 378
Фрейганг В.И. 342
Фрейденберг О.М. 333

Фридрих I Великий 318
 Фридрих II Прусский 45
 Фроловы Е.П. и Н.Г. 394
 Фуке Фридрих де ла Мотт 56, 60

Хайер Э. 196, 197, 200, 201
 Хармс (Ювачев) Д.И. 584
 Хемингуэй Эрнест 518, 557, 558, 592, 594
 Хеллман Б. 435
 Хельбиг В. 454, 455
 Хельбиг Морани Э. 453
 Херсонский Б.Г. 521
 Херц-Финкенштейн К. 502
 Хлебников Велимир (Хлебников В.В.) 259, 529
 Хлебникова М. 428
 Хобхауз Джон 52
 Ховрин Н.В. 389
 Ховрина А.Н. (Шушу) 392, 394, 396
 Ховрины (семейство) 394
 Холгартен Э. 456
 Хомук Н.В. 341
 Хомяков А.С. 178, 227, 228, 402
 Хомякова Е.М. 178, 402
 Христофари см. Кристофари Ф
 Хьюз Р. 437

Цадкин О.А. 440
 Цезарь Гай Юлий 48, 49, 53, 380, 389, 446
 Церетели А. 580
 Цецилия (св.) 394, 444
 Цветеремич П. 574, 576, 633
 Цигенгейст Герхардт 60-62, 65, 66
 Цицерон Марк Туллий 30, 50, 487

Чавчавадзе И. 580
 Челли М.Л. 441
 Челлини Бенвенуто 378
 Чена Дж. 437
 Чернышевский Н.Г. 407
 Черрони У. 591, 608, 620, 646
 Чертков А.Д. 339, 343
 Четвертинская В. 453
 Четвертинский Б. 453,
 Четвертинский С. 453
 Чехов А.П. 15, 16, 589, 595
 Чижевский Д.И. 103
 Чижов Ф.В. 107, 113

Чимабуэ Джованни 378
 Чини Дж. 438, 439
 Чудаков А.П. 16
 Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.И.) 524, 575
 Чюрленис М.К. 440

Шагал Марк 577
 Шалит Г.Л. 433
 Шаляпин Ф.И. 236
 Шамиссо Адальберт фон 56
 Шамфор Себастьян Рок Николая 34
 Шатобриан Франсуа Рене 187, 192, 267
 Шаховская (Хельбиг) Н. 452-458
 Шаховской А.А. 148, 149, 153
 Шевченко Т.Г. 160, 161
 Шевырев С.П. 59, 71, 74, 119, 143, 145, 146, 155, 156, 300, 334-336, 338, 339, 363-384, 385, 399
 Шекспир Уильям 61, 62, 64, 207, 367, 370, 374, 377, 383, 549
 Шелли Перси Биши 472, 473
 Шёнле А. 9, 183, 187, 303, 337
 Шенрок В.И. 103, 399
 Шереметева Н.Н. 145, 298
 Шерхен Г. 442
 Шварц Е.А. 520-522
 Шведова С.О. 102
 Шидловская З. 462
 Шиле Э. 440
 Шиллер Фридрих 60, 61, 64, 197, 204
 Шкловский В.Б. 252, 260, 430
 Шлегель Август Вильгельм 377, 421
 Шлецер К. фон 454
 Шлиман Г. 497
 Шляпкин И.А. 69
 Шмелев А.Д. 297
 Шницлер А. 442
 Шопен Ф. 221
 Шопенгауэр А. 197, 271
 Штернберг В.И. 111
 Шубин Л.А. 577, 584
 Шуман К. 453
 Шуман Р. 453
 Шюц Г. 334

Шеголев П.Е. 604
 Щепкин М.С. 118, 155, 165

Эбер Э. 454
 Эдельсон Е.Н. 409, 410, 411, 412, 413

- Эйнауди Дж. 504, 593
 Эккерман Иоганн Петер 57
 Элиот Джон 135
 Эллис (Кобылинский Л.Л.) 245, 246
 Эмпедокл 353
 Энгель Иоганн Якоб 31
 Энгр Жан Огюст Доминик 109
 Эпиктет 31
 Эпикур 34
 Эпштейн М.Н. 9,
 Эренбург И.Г. 504
 Эткинд А.М. 134, 541, 545
 Эшенбург Иоганн Иоахим 31
 Эшер М.К. 516
- Юрьевич С.А.** 343
 Юстиниан Великий 316, 610
- Языков А.М.** 401
 Языков Н.М. 118, 399-406
 Языков П.М. 400
 Языкова П.М. 401
 Языковы (братья) 400, 402
 Яковлев В.Д. 151, 154, 345-356, 385
 Якубович П.П. 467, 469, 482
 Ямпольская А. 113
 Ямпольский М. 9, 14
 Янгиров Р.М. 438
 Янчевская А.Ю. 173, 180
 Янушкевич А.С. 39, 56, 103, 111, 201, 206
 Яньский Б. 175
- Agoult, madame d' 403
 Adler-Mesnard 132
 Alberti A.C. 441
 Amico A. D' 441, 442, 443
 Asor Rosa A. 254
- Baldacci P.** 445, 446
 Banac I. 161
 Bann S. 187
 Beghelli Marco 453
 Berend E. 206
 Bermond C. 433
 Bernardi M. 436
 Bhabha H.K. 162
 Boccela C. 604
 Bushkovich P. 161
- Cantarella R. 423
- Carandini A. 451
 Cardarelli E. 444
 Casari R. 400-402, 404, 406
 Casillo R. 192
 Cecchi A. 444
 Ćerbec Jebka 641
 Cocchiara G. 449
 Cowie A.P. 551
- Döring H.** 206
- Edwards C. 187
 Erdmann E. von 207,
 Erman A. 61
- Fagioli D.** 431, 432
 Fagiolo M. 445
 Fagiolo dell'Arco M. 436, 445
 Fanger D. 257
 Fini M. 433
 Frank S.K. 185, 186
 Fossati P. 441
- Gasparetto F.** 432
 Genette G. 265
 Gigli O. 111
 Gimson A.C. 551
 Gourevitch Lazare 435
 Grassi P. 110
- Haertel E.** 110
 Heier E. см. Хайер Э
 Hornby A.S. 551
- Isaakjan A. 207,
- José Hoyet M.** 135
- Kennedy Duncan F.** 195
 Keys R. 257
 Kovač A. 257
- Lacroix A. de** 15
 La Place F. de 29
 La Rocca E. 445
 Lavagetto M. 254
 Leed Eric J. 503
 Lehmann-Carli G. 200
 Leo F. 421
 Lukács G. 266

- Maguire** R. A. 186
Maislina A. D. 449
Marconi B. 436
Marti R. 207
Memmi A. 162, 165
Milani R. 131
Milazzo (dr.) 449
Minardi Tommaso 110
Minel E. 418
Moretti F. 267
Mortier R. 187

Nicotra L. 451
Nilsson Nils Å. 256, 257
Noel F. 29

Persi U. 400-402
Pesenti M.C. 400-402
Pietromarchi L. 265
Poelitz K.H.L. 206

Rabaté J.-M. 267
Raimond M. 256
Ribbeck O. 421
Rivosecchi V. 441
Rizzi D. 437
Robert P. 551
Ronna 132
Rocchigiani A. 604
Rosazza Ferraris P. 441
Rosenthal B.G. 426
Rossetti M. 443

Sanctis G. De 110
Savinio A. 442
Savinio M. 442
Sayn-Wittgenstein C. von 453
Schlögel K. 437
Schümann D. 207
Schor N. 265
Sciascia L. 442
Semen Auguste 368
Simonis I. 443
Smith 132
Spieker S. 264
Strada V. 243, 246, 266, 645
Struve G. 256
Szilárd L. 256

Tenterri A. 441, 443,
Tinterri A. 441, 442, 443, 444
Thibaudet A. 266
Thiergen P. 207

Velani L. 441
Verdone M. - 441
Viansino G. 424
Vida M. 135

Williams R.C. 437

Zangarini L. 110
Ziegegeist G. см. Цигенгейст Герхардт

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов	5
<i>Н.Е. Меднис.</i> В продолжение разговора о жанре прогулки	7
Италия, Жуковский, Гоголь...	
<i>И.А. Вяткина.</i> Традиции commedia dell'arte и пародийный ритуал Академии Гранеллески в домашней поэзии В.А. Жуковского и литературном быте его окружения	17
<i>И.А. Айзикова.</i> Итальянская тема в прозе В.А. Жуковского	27
<i>Э.М. Жиликова.</i> Италия Байрона в поэтическом мире Жуковского	43
<i>Н.Е. Никонова.</i> К.А. Фарнгаген фон Энзе и В.А. Жуковский	56
<i>А.С. Янушкевич.</i> Н.В. Гоголь в Риме: по материалам дневника и рисунков В.А. Жуковского	70
<i>Рита Джулиани.</i> Гоголь и Александр Иванов. Заметки на полях (перевод А. Ямпольской)	102
<i>Т.Л. Владимирова.</i> Образ «родины души» в письмах Н.В. Гоголя из Рима	114
<i>Чинция Де Лотто.</i> Многоязычные разговорники для путешественников как особый жанр массовой литературы XIX в.: ситуативно-стилистические элементы в творчестве Гоголя	130
<i>О.Б. Лебедева.</i> Неаполитанский период в жизни и творчестве Н.В. Гоголя	139
<i>В.С. Киселев.</i> Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности	160
<i>Андреас Шёнле.</i> Гоголь, де Сталь и эстетика руин	182
<i>Михаэла Бёмиг.</i> Повесть Н.В. Гоголя «Нос»: пародия на «Физиогномику» Лафатера? (перевод О.Б. Лебедевой)	196
<i>М.А. Янушкевич.</i> Сюжетная структура поэмы «Мертвые души» в соотношении с античной эпической традицией (Гоголь, Гомер и Вергилий)	212
<i>О.Б. Кафанова.</i> Лукреция Флориани, итальянская героиня Жорж Санд: Гоголь в дискуссии о падшей женщине	220
<i>В.В. Мароши.</i> Гоголевский субстрат карнавального подтекста в миниатюре И.А. Бунина «Канун»	234
<i>Даниела Рицци.</i> Гоголь и русский символизм: casus Андрея Белого (перевод О.Б. Лебедевой)	241
<i>Т.Л. Рыбальченко.</i> Гоголь и гоголевский художественный мир в творческом сознании В. Отрошенко	269
<i>Т.А. Демешкина.</i> Динамика пространственных представлений в письмах Н.В. Гоголя	293
Русско-итальянский травелог	
<i>Л.И. Журова.</i> К вопросу о топике древнерусских хождений. «Хождение на Флорентийский собор»	302
<i>О.А. Фарафонова.</i> Италия в дневниках русских путешественников XVIII в. («Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии» В.Н. Зиновьева)	317
<i>А.С. Янушкевич.</i> Рецептивные модели римского карнавала в русском травелогe 1820–1840-х гг.	333

О.Б. Лебедева. Гомеровская картина мира как миромоделирующий концепт неаполитанского травелога русской словесности: В.Д. Яковлев и его письма об Италии	345
<i>Ю.В. Шатин</i> . Жанровая специфика травелога в «Записной книжке»	
П.А. Вяземского	357
<i>Эмилия Маньянини</i> . Италия Степана Шевырева	363
<i>О.С. Роцина</i> . Италия и Россия в дневнике С.П. Шевырева 1829–1832 гг.	373
<i>Н.А. Ермакова</i> . Итальянский травелог Тургенева: «проявляющаяся» дистанция воспоминания	385
<i>Розанна Казари</i> . Н.М. Языков в Италии в 1839 г.: антипоэтика озера Комо	399
<i>Т.И. Печерская</i> . Итальянская версия сюжета «учитель на кондиции» (Письма Аполлона Григорьева из Италии)	407
<i>Клаудио Наполи</i> . Литературная судьба Медеи в России	415
<i>Антонелла д'Амелиа</i> . Раиса Гуревич и итальянская культура	430
<i>Даниела Рицци</i> . Надежда Шаховская – новая Зинаида Волконская?	452
<i>С.Ю. Корниенко</i> . Италия в самоопределении М. Волошина	459
<i>Уго Перси</i> . Картины, написанные словом: писатель и художник Карло Леви в Советском Союзе	501
<i>В.В. Мароши</i> . Три путешествия в Венецию Э. Лимонова: между Эросом и Танатосом	510
<i>Клаудия Скандура</i> . Рим лежит где-то в России: современные русские поэты о Риме	520
<i>Вероника Мусси</i> . Билингвизм в поэтическом травелоге Владимира Строчкова	531
<i>Н.Г. Морозова</i> . Итальянские путешествия в цикле «Объяснение в любви»	
Владимира Соловьева	540
<i>Е.Ю. Булыгина, Т.А. Трипольская</i> . Итальянский город глазами русского путешественника: травелог П. Вайля	549
<i>Е.Г. Басалаева, О.А. Ружа</i> . Интернет-травелог: к вопросу о лингвистической интерпретации	560
<i>Н.Н. Заболоцкий</i> . Влияние поездки в Италию на творчество Н.А. Заболоцкого	573
<i>И.Е. Лоцилов</i> . Об «Итальянской записной книжке» Николая Заболоцкого	584
<i>Николай Заболоцкий</i> . Итальянская записная книжка (Подготовка текста и комментарий И.Е. Лоцилова)	590
Именной указатель	647

Научное издание

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Редактор *Т.В. Зелева*

Подготовка оригинал-макета *Ю.А. Сидоренко*

Подписано в печать 11.04.2011 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Печ. л. 41,5 + 6 л. вкл.; усл. печ. л. 38,6 + 6 л. вкл.; уч.-изд. л. 38,8.
Тираж 300. Заказ №298.

ОАО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Издательство “Иван Фёдоров”», 634026, г. Томск, ул. Р. Люксембург, 115, стр. 1

