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

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XVIII–XX вв.

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

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2009

А.С. Янушкевич
Томский университет (Россия)

«НЕАПОЛИТАНСКИЙ АЛЬБОМ» РУССКОГО РОМАНТИЗМА 1820–1860-х гг.

Русская «неаполитана» как локальный текст формируется прежде всего в травелогах. К началу XIX в. в них уже накоплен достаточный материал реалий, отражающих неаполитанские достопримечательности. И все-таки концептуальный неаполитанский травелог оформляется уже в романтическую эпоху русской словесной культуры. Ф. Лубяновский, А. Шаховской, В. Броневский, Н. Всеволожский, а вслед за ними М. Погодин, С. Шевырев, Н. Греч, В. Яковлев совмещают во взгляде на Неаполь две эпохальные для европейского и русского культурного сознания традиции: «Писем из Италии» Шарля Дюпати и «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина. Если Дюпати, дав энциклопедию знаний о Неаполе, определил его своеобразную космогонию, то Карамзин, не видевший Неаполя и не писавший о нем, заложил традицию образа чувствительного путешественника, открытого всем впечатлениям бытия: это то, что в эпоху романтизма сконденсируется в двух поэтических формулах В. Жуковского: «весь мир в мою теснился грудь» и «душа распространяется».

Применительно к травелогам сентиментально-романтической эпохи можно говорить о своеобразной системе словесно-образных концептов, которые формируют не просто образ Неаполя, но и своего рода универсальную картину, мирообраз. Во-первых, это космогонический миф, во многом ориентированный на гомеровскую картину мира: Неаполь воспринимается как некое островное царство-государство, куда стремится как на духовную родину усталый путешественник. Во-вторых, неаполитанская космогония имеет ярко выраженный креативно-эсхатологический характер: идея райской жизни соседствует с памятью о конце мира (цветущие Капри и Сорренто, виды Неаполитанского залива и рядом – развалины Помпей и Геркуланума, погибшая в пучине вод Байя, извергающий дым, пламень и пепел Везувий). В-третьих, неаполитанский мир и миф дышат историей: Плиний, Тиберий, королева Иоанна, драма царевича Алексея Петровича оживают в памяти путешественников. Наконец, неаполитанская толпа, образ лаццарони вопло-

щают идею народной жизни и карнавальной культуры. Одним словом, Неаполь в русских травелогах многоцветен и универсален.

Русская романтическая поэзия восприняла это наследие травелога, во многом осмысляя его как разновидность дескриптивной поэзии. Путешествие по Неаполю стало частью большого романтического путешествия по садам Романтизма. Мифопоэтика романтического сада-ландшафта Неаполя получила в творчестве поэтов-романтиков субъективную одухотворенность и оригинальную вербальную выразительность. Поэтический неаполитанский травелог, говоря словами авторитетного исследователя этого жанра Андреаса Шенле, становится «ритуалом духовного возвышения»[1].

«Пионер нашей итальяномании» (по образному выражению М. Розанова)[2], Константин Батюшков стремится в Неаполь именно как в райский сад, чтобы избавиться от мучительной депрессии («расстройства нервов»)[3] и просто согреться в лучах его солнца. Отправляясь в Неаполь, он пишет А.И. Тургеневу: «Но первое условие: жить, а здесь холодно, и я умираю ежедневно» (2, *515*); Д.Н. Блудову: «Из Неаполя пришлю вам *немного солнца…»* (2, *522*). Вместо стихов («Посреди чудес, удивись перемене, которая во мне сделалась, – сообщает он В.А. Жуковскому, – я вовсе не могу писать стихов <...>»; 2, *556*) он работает над почти научным трудом, к сожалению до нас не дошедшим, «Описание неаполитанских древностей»: «Я ограничил себя, сколько мог, одними древностями и первыми впечатлениями предметов; все, что критика, изыскание, оставляю <...>» (2, *557*). Следы этого труда, думается, можно найти в письмах к самым близким друзьям и авторитетным коллегам, прежде всего, к Н.М. Карамзину и В.А. Жуковскому.

Оба эти письма из Неаполя – ярчайшее выражение философии романтического универсализма и романтической мифопоэтики. Батюшков пытается воссоздать космос Неаполя. Подобно Жуковскому, открывшему сады Романтизма в элегии «Славянка» через смену пейзажных панорам: «Что шаг, то новая в глазах моих картина», Батюшков пишет Карамзину:

> Каждый шаг открывает вам что-нибудь новое или поверяет старое <...>. Судьба, конечно, не без причины таила около двух тысяч лет под землей

---

[1] *Шёнле Андреас*. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий: 1790–1840. СПб., 2004. С. 98–107.

[2] *Розанов М.* Пушкин и Данте // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1928. Вып. 37. (Т. 10). С. 12.

[3] *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 515. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.

Везувия Помпею и вдруг открыла ее: это живой комментарий на историю и на поэтов римских (2, 544).

Тот же принцип движущихся картин и «великолепнейшего зрелища» Батюшков использует, говоря об окрестностях Неаполя. Позволю себе привести этот довольно обширный, но замечательный во многих отношениях фрагмент из его письма к Жуковскому:

<...> предо мною в отдалении Сорренто – колыбель того человека, которому я обязан лучшими наслаждениями в жизни; потом Везувий, который ночью извергает тихое пламя, подобное факелу; высоты Неаполя, увенчанные замками; потом Кумы, где странствовал Эней, или Виргилий; Баия, теперь печальная, некогда роскошная; Мизена, Пуццоли и в конце горизонта – гряды гор, отделяющих Кампанию от Абруцо и Апулии. Этим не граничится вид с моей террасы: если обращу взоры к стороне северной, то увижу Гаэту, вершины Террачины и весь берег, протягивающийся к Риму и исчезающий в синеве Тирренского моря. С гор сего острова предо мною, как на ладони, остров Прочида; к югу – Капри, где жил злой Тиверий (злой Тиверий: эпитет Шаликова); острова Вентонские к северу и остров Понца, где, по словам антиквариев (не сказывай этого Капнисту), обитала Цирцея. Ночью небо покрывается удивительным сиянием; Млечный Путь здесь в ином виде, несравненно яснее. В стороне Рима из моря выходит страшная комета, о которой мы мало заботимся <…> Природа – великий поэт, и я радуюсь, что нахожу в сердце моем чувство для сих великих зрелищ <...> (2, *556*).

Вид в отдалении, на горизонте, и принцип смены картин, космогоническая философия земли и неба, гор и моря, островного государства, жизни и смерти, мифопоэтика, связанная с именами Тассо, Вергилия, Энея, Тиверия, Цирцеи, поэтический культ природы – все это материал для панорамной элегии типа «На развалинах замка в Швеции», которую Батюшков написал за 5 лет до этих впечатлений.

Но вместо масштабной элегии рождается единственный поэтический неаполитанский текст – своеобразная эпитафия мечтам и иллюзиям «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы…»:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы
При появлении Аврориных лучей,
Но не отдаст тебе багряная денница
Сияния протекших дней.
Не возвратит убежищей прохлады.
Где нежились рои красот,
И никогда твои порфирны колоннады
Со дна не встанут синих вод (1, *414*).

В этой батюшковской октаве – мелодии утраты и невозвратности «сияния протекших дней». Неаполитанская космогония становится органической частью душевной жизни человека; поистине «душа распространяется».

Романтическая поэзия 1820–1830-х гг. в отличие от современных ей травелогов разрушает дескриптивный дискурс элегическими настроениями. То, что реквиемом звучит у Батюшкова, получает в последнем стихотворении Е. Баратынского, написанном в Неаполе, «Дядьке-итальянцу», масштаб вселенской скорби о несбывшихся мечтах и сумерках эпохи. В неаполитанской космогонии, где есть место великолепию природы, взгляду в даль времен, мифопоэтике Вергилия, чувствуется дыхание смерти и взгляд «всевидящей судьбы». Встреча с Неаполем оборачивается прощанием с жизнью. «Мраки Тенара», память о судьбе Байрона, «великого романтического скорбника», рождают элегические мотивы расставания и утраты, образ Леты и, наконец, поэтический афоризм как предчувствие смерти: «<...> незримо слить в безмыслии златом // Сон неги сладостной с последним, вечным сном»[4].

Неаполь – райский сад и Неаполь – царство смерти неразделимы в элегическом мире Батюшкова и Баратынского. Путешествие по садам Романтизма включает в свой маршрут спуск в мраки Аида.

И Василий Туманский в стихотворении с характерным заглавием «Неаполь, прощай!» пятикратной анафорой «прощай!» создает элегию расставания и утраты иллюзий. «Как изгнанный дух, покидая свой рай, // С тобой расстаюсь я, Неаполь. Прощай!»; «Мне грустно; отныне мне счастья не знать: // Кто видел Неаполь, тому умирать»[5] – эти стихи из первой и последней строф образуют кольцо, замкнутое пространство роковой предопределенности.

Туманский, как Батюшков и Баратынский, космогоничен и мифологичен. Капри, Везувий, Сорренто, Тассо, Вергилий – все эти реалии неаполитанского мифа органично входят в пространство его семистрофной элегии. Эпитеты *дивный, полнозвучный, немолчный, жалобный, гремучий, прекрасный, милый, благовонный, златой, вдохновительный* и определяемые ими слова: *краса, небеса, рай, лира, эфир, чувство, сердце, очи, музыка, мечты, свобода, поэзия, чудеса, Эдем, душа, память*, глаголы *любовался, упивался, расставался, мнилось, лелеять, ликовать, освежить, обновить* вполне отражают лексикон «поэзии чувства и сердечного воображения», традицию школы гармонической точности.

Поэтический Неаполь, в отличие от травелогов, не просто осердечен; он в «памяти сердца», а поэтому пронизан настроениями печали, философией судьбы и эсхатологического мифа. Антиномия жизни и смерти *(«<...> и самый воздух, в котором таится смерть,*

---

[4] *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 125. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы в скобках.

[5] Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 304–305.

благовонен и сладок» – Батюшков; 2, *534*), разлад мечты и действительности («В Неаполе, говорят, весело. Я давно веселья не знаю и в глаза» – Батюшков; 2, *551*; «мизантропическое счастье», по Баратынскому; 319) – составные этого мифа и поэтические концепты.

Русская романтическая поэзия формирует неаполитанский литературный миф. В нем занимают особое место страдалец Торквато Тассо, которого, по образному определению О. Мандельштама, «оплакал» Батюшков[6], и мифотворец Вергилий, открывший бездны Тенара. Но в их судьбах – судьба поэта вообще. И вновь в картину Неаполя, который, по определению Туманского, «край солнца, чудес вечно юных страна»[7], врывается дыхание смерти. «На лаве твоей жизнь», «Везувия грозный панаш»[8], судьба Тассо и могила Вергилия, природа и поэзия («Живая Неаполя лира»), пестрая человеческая толпа и умершие поэты и герои – в этом поэтическом космосе «рай» и «ад», жизнь и смерть взаимосвязаны. В антропологии Неаполя русская романтическая поэзия воплощает свойственный ей универсализм и синтетизм; в ней слышатся отзвуки «всечеловеческой отзывчивости». Ее онтология полисемантична, креативный и эсхатологический мифы неразделимы.

Время элегической поэзии русского романтизма проходило. Эпоха 1840–1850-х гг., связанная с развитием физиологического очерка и романистики, вносила свои коррективы и в романтическое сознание. Активизация пародийно-сатирической и антологической лирики, связанная с именами И. Мятлева, Н. Огарева, Ап. Майкова, Е. Ростопчиной, открывает феномен «неаполитанского альбома». Вряд ли его можно назвать жанром (его жанровые варианты могут быть различны: пародийное путешествие И. Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л’этранже», поэма Н. Огарева «Неаполь», цикл неаполитанских стихотворений Ростопчиной, наконец, собственно «Неаполитанский альбом» Ап. Майкова); это скорее полисемантическое образование, вобравшее в себя память об альбомной лирике 1820–1830-х гг. и тенденции физиологического очерка, жанристики 1840-х.

«Неаполитанский альбом» – это опыт поэтического прочтения неаполитанской космогонии не столько как онтологии, сколько как антропологии. Героем этого альбома становится толпа, человек, лаццарони как неаполитанский тип. На смену автопсихологическому элегическому чувству поэта-романтика, в котором реальность и объект присутствуют только как вдохновляющий повод и исходная точка переживания, при-

[6] *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1978. С. 166. (Большая серия «Библиотеки поэта»).

[7] Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 305.

[8] Панаш – от фр.: panache (плюмаж; султан на шлеме; клуб: panache de fumée – клуб дыма, panache de flamme — сноп огня; рисовка, щегольство).

ходят звуки и ритмы города, жанровые зарисовки, легенды, имеющие самостоятельную ценность. Неаполитанский миф не только воплощается в зрительно-осязательных и акустических образах, но и осовременивается. В неаполитанский альбом вклеиваются фотографии как знак эпохи дагерротипов.

Профанное сознание г-жи Курдюковой, рожденное в горниле переходной эпохи талантом поэта-романтика Ивана Мятлева, чутко фиксирует этот синтез. Ее «сенсации» выдержаны в духе провинциальной альбомной поэзии. Тамбовская прописка героини, очевидно ориентированная на «Тамбовскую казначейшу» Лермонтова, где «Тамбов на карте генеральной // Кружком означен не всегда»[9], – это квинтэссенция русской провинции. Сенсации Акулины Курдюковой банальны и выражают штампы массового постромантического сознания. Зато «замечания» нередко свежи и остры, и за ними скрывается другая пара глаз, принадлежащая умному и ироничному автору.

Неаполь как один из центров европейского мироздания – это не только заключительный пункт пародийного путешествия г-жи Курдюковой и поэта Мятлева (именно здесь, на приеме в Академии, реальный автор воссоединяется со своей вымышленной героиней, оказавшись ее партнером по танцу и строя ей «ла кур»)[10]: пространственно и дескриптивно неаполитанский эпизод распространяется на три части поэмы, тем самым обретая структуру своеобразного альбома. Смена картин-впечатлений, точнее, живых словесных фотографий неаполитанской реальности, закреплена в многочисленных указательных словах: «здесь», «вот», «далее», «тут». Сравнение путешествия по Неаполю с «рукописью старинных дней», изгрызанной временем и мышами, с книгой, заполненной картинками, усугубляет этот альбомный подтекст.

Макаронический стих здесь, казалось бы, обнажает свою шутливую, дурацкую природу: рифма «лаззарони – макарони» выявляет полисемантику образов (ведь ит. maccherone – это не только «макароны», но и «дурак, болван»). Однако важнее другое: за балагурством и каламбурами открывается травестийная природа повествования. Героиня и автор не случайно объединились в танцевальную пару: они как бы корректируют друг друга, проигрывая (протанцовывая вербально) основные концепты неаполитанских травелогов, образы поэзии элегического романтизма.

---

[9] *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1980. Т. 2. С. 347.

[10] *Мятлев И.П.* Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л., 1969. С. 569. (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем ссылки на это издание даются непосредственно в тексте статьи с указанием страницы в скобках.

Как только героиня заговаривает о Неаполе, сразу же возникает знаменитое: «*Видеть Наполь э мурир!*» (548). Взгляду открываются знаменитые достопримечательности:

Далее прельщают взгляды
Три чудесные наяды:
Искья, Прочида, Капре… (549).

«Старый чародей» Везувий рождает в сознании идею «*мементо мори*» (550). Подробно воссоздается «*митоложи жадис*» (т.е. мифология прежних времен), формулируется философия романтического взгляда на природу:

Очень я люблю методу
Так одушевлять природу:
Находить везде роман.
Что за дело, что обман,
Если весело, приятно,
И притом душе понятно!

Далее с неизбежной закономерностью возникают посещение могилы Вергилия и образ неаполитанской толпы, и увенчивается все это псевдосентиментальное путешествие прогулкой по Помпеям, неизбежно чреватой памятью о картине Брюллова:

Первые мои идеи
О погибели Помпеи
В древности я набрала
У Брюллова… (550–555).

И все это в пародийном тексте Мятлева амбивалентно, а потому креативно-эсхатологично с точки зрения мифопоэтики. Госпожа Акулина Курдюкова творит свой Неаполь, записывает «свои ноты» в альбом провициальной дамы; поэт Иван Мятлев разрушает штампы профанного сознания; но одновременно и почти незаметно в нарративной стратегии мятлевского текста – в его панорамности – формируется новый взгляд на Неаполь не только как на объект элегической поэзии романтизма, но и как на своеобразную космогонию человеческого бытия. Альбом Мятлева – аналог альбома Онегина, где

Меж непонятного маранья
Мелькали мысли, замеч<анья>
Портреты, числа, имена
Да буквы,тайны письмена
Отрывки, письма черновые,
И словом, искренний журнал <...>[11].

[11] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. М.: Изд. АН СССР, 1937. Т. 6. С. 613–614.

Мятлевский неаполитанский альбом подобен палимпсесту: «замечания», явно продиктованные героине незаурядной эрудицией поэта, идут поверх «сенсаций» г-жи Курдюковой и определяют полистилистическую природу неаполитанского текста. Не случайно имя и образ комического персонажа итальянской commedia dell'arte Полишинеля, любимого неаполитанцами Пульчинеллы, приобретают символический подтекст: секреты Полишинеля известны всем, а в неаполитанском альбоме Мятлева профанное сознание г-жи Курдюковой, безнадежно заземляющей «все высокое и все прекрасное» недавней романтической эпохи, открывает живое лицо живого Неаполя – города торжествующей витальности – и это есть неожиданный побочный эффект иронического мирообраза, обладающего самостоятельной и притом высокой эстетической ценностью.

Именно этот взгляд и становится определяющим в пространстве трех текстов позднего русского романтизма: поэмы Н. Огарева «Неаполь»[12] (1842), цикла неаполитанских стихотворений Е. Ростопчиной (1846) и, наконец, «Неаполитанского альбома» Ап. Майкова (1858–1859).

Главная особенность всех этих произведений – тенденция к созданию своеобразной физиологии Неаполя. На смену элегической рефлексии о превратностях бытия, прогулкам по садам Романтизма приходят человеческий космос, поэтика нравоописания, альбом фотографий неаполитанских типов.

Уже в поэме Огарева на фоне неаполитанского пейзажа, вполне традиционного, где «теплый воздух робко дышит, // Пахнет роза и лимон…», где «сквозь туман прозрачный <...> виден берег» и «вечер пышный молчаливо // В небе гаснет и горит…», возникает образ неаполитанской толпы и ее героев:

Собралась, полна вниманья,
Любопытная толпа,
Но стеклася на вещанье
Черноризого попа.
Lazzarone босоногий
И зевак прохожих ряд,
И старуха, и убогий,
Дети, женщины, солдат…[13].

Огарев создает жанровые картинки, где есть место любовной истории, проповеди и исповеди иезуита и кармелита, времяпрепровождению лаццарони. Пять глав поэмы «Неаполь» – пять фотографий из альбома,

[12] Впервые: Отечественные записки. 1842. Т. 21. № 4. С. 203–206, с цензурными купюрами.

[13] *Огарев Н.П.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 80.

снабженных приличествующими подписями: «lazzarone», «неаполитанский пейзаж», «неаполитанская толпа», «неаполитанка молодая», «засыпающий Неаполь». Все эти пять альбомных страниц – история одного дня Неаполя – от «часа полуденного» до «томной ночи полуденной страны». И вместе с тем это история неаполитанской жизни как истории нравов. Впервые в русской литературе Огарев дает объемный, почти эпический образ lazzarone как символа Неаполя. Он не переводит это слово на русский язык, сохраняя его изначальную причастность к итальянско-неаполитанскому социуму, хотя в обращении к герою он называет его «мой lazzarone». «Враг заботы и трудов», огаревский lazzarone воплощает в себе одновременно и жизнь, и смерть. Его сон беспечен и вечен, и в этом сне – отражение судьбы Неаполя.

Цензурные изъятия в тексте «Отечественных записок», восстановленные лишь в лондонском изданиии «Стихотворений Н. Огарева» (1858), свидетельствовали об остром социальном подтексте поэмы, связанном с изображением неаполитанского «черноризого попа», «лицемерного иезуита».

Наследница традиций русского элегического романтизма (не случайно именно ей Жуковский в 1838 г. передал свой альбом для стихов, принадлежавший ранее Пушкину), Евдокия Ростопчина в четырех стихотворениях, написанных в апреле-мае 1846 г. в Неаполе и посвященных ему, оказывается во власти мрачных предчувствий. Образ «печальной души» определяет пространство стихотворения «Первый взгляд на Неаполь»[14]. Но уже во втором, широко известном, положенном на музыку, написанном «<...> во время одинокой прогулки в королевском саду Каподимонте» стихотворении – «Слова на серенаду Шуберта», вслушиваясь в ритмы Неаполя, она стремится проникнуть в тайну города, услышать его голоса. «Два счастливца» и «Еще о Неаполе» – это заключительные стихотворения цикла; они насыщены неаполитанской антропологией. История любви современной и память о событиях в замке королевы Джованны, критика современной моды и нравов, ведущих к утрате национального своеобразия, и голоса природы, история поэзии – все это способствует эпизации поэтического повествования. Вслушивание в музыку Неаполя рождает поэтическую симфонию, где всему есть место. И если «Первый взгляд на Неаполь» был настороженным и даже скептическим, то последние стихи цикла:

<...> весь этот край чудес
Восторгом обнимать, <...> весною упиваться, –
И в полусне души, теряться, – забываться? <...>,

[14] *Ростопчина Е.П.* Стихотворения: В 4 т. СПб., 1856–1859. Т. 2. С. 172–173.

насыщенные многоточиями, тире, вопросительными знаками, – это прорыв к чуду и тайне,

<...> когда дано мечтам,
Забыв людей и век, и все, что в тягость нам,
В уединении, природой наслаждаться,
Картиной дивною на воле восхищаться <...>[15].

«Неаполитанский альбом» Ап. Майкова, включающий 32 стихотворения, – это своеобразный итог русской романтической поэзии в постижении образа, точнее, мирообраза Неаполя. Сама традиция альбома, зафиксированная в номинации текста, глубоко содержательна. Это поистине «содержательная форма». «Неаполитанской жизни пестрый сор» – так можно, перефразируя известные слова Пушкина, определить содержание майковского альбома. Сюжетность и новеллистичность – характерные особенности его нарратива. Не случайно 8 из 32 стихотворений озаглавлены. «Дон-Пеппино», «К мисс Мери», «Романс дон-Пеппино», «Народная песня», «Еще из народной песни», «Два карлина», «Тарантелла», «Lacryma Christi»[16] – это главы из истории и современной жизни Неаполя, пронизанные музыкальными ритмами города. В этих текстах ощутим, говоря словами Павла Муратова, «<...> неудержимый натиск неаполитанской жизни»[17].

Майков внедряет в этот мир героев, словно сошедших со страниц светских и провинциальных альбомов. Нина, Зина, Савва Саввич и, наконец, таинственная мисс Мери, которой и будет в конечном счете адресован весь альбом (подзаголовок «Мисс Мери» появится только через два года после первой публикации в «Отечественных записках»), – это персонажи-маски, задающие интонацию живого, непринужденного рассказа.

После появления в свет «Неаполитанский альбом» был обвинен в легкомыслии, в легковесности эскизов, «накиданных в стихах в этом альбоме». В «Искре» была напечатана пародия В. Буренина на майковский альбом под заглавием «Парижский альбом» и с ироническим посвящением А.Н. Майкову, который, видимо, тем самым уподоблялся адресату «Неаполитанского альбома» – мисс Мери[18]. Майковский образец отходящей в небытие поэзии «незаинтересованного наслаждения», шутливой болтовни, скрывающей, если определить эту поэзию пушкинской формулой, «ум высокий» «небрежной шалости под легким

[15] *Ростопчина Е.П.* Стихотворения: В 4 т. СПб., 1856–1859. Т. 2. С. 185.
[16] См.: *Майков А.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 168–192.
[17] *Муратов П.* Образы Италии: Рим. Лациум. Неаполь и Сицилия. СПб., 2005. С. 256.
[18] Искра. 1864. № 4. С. 58.

покрывалом» и не преследующий никаких отчетливо выраженных благих общественно-политических целей, оказался явно не ко времени в 1860-е гг., с их обостренным вниманием к общественной проблематике. А если вспомнить, что в это самое время в Италии, и даже локальнее, в самом Неаполе, разворачивались притягивающие взоры всей Европы события, связанные с национально-освободительной войной под предводительством Гарибальди, о которой Майков говорит вскользь и с интонацией вполне шутливой, то необходимо признать – вряд ли вся эта злоба дня получила в «Неаполитанском альбоме» адекватное выражение, и правоверное возмущение писателей и поэтов демократического лагеря русской литературы майковскими «пустяками» в чем-то даже и понятно, и мотивировано. Майков сам чувствовал это и даже пытался (впрочем, опять же шутливо) оправдаться. Сохранился черновой автограф стихотворного предисловия к «Неаполитанскому альбому» следующего содержания:

Точно кто меня спросит: давай, что принес мне, голубчик!
Даже страшно и совестно <…>
Что ж с собой привезу? Ни полезных советов,
Ни идей для дальнейшего хода прогресса в России,
Ни правительству важных каких указаний…[19]

Всего этого не было и не могло быть в произведении Майкова. Его «Неаполитанский альбом» воссоздавал прежде всего атмосферу города, его характер, его будни, обычные, но неизменно чарующие в своей непосредственности тем выражением торжества и праздника простой повседневной жизни с ее как бы маленькими, но в сущности главными проблемами и радостями – жизни вообще, как наслаждения фактом сиюминутного существования без далеко идущих идеологических обоснований. История любви и бурных страстей одушевляет город, очеловечивает его. Майков не зарисовывает в свой альбом достопримечательности Неаполя, хотя и упоминает их, и дает им беглые характеристики; он вписывает в него слова о празднике, который всегда с тобой и коренится более в расположении души, в эмоциональном подъеме, нежели во внешней атмосфере, определяющей смысл и назначение каждой отдельной человеческой жизни. В предисловии к первой публикации он точно сформулировал эту свою поэтическую философию, до некоторой степени предвосхищающую эпоху европейского символизма в ее апологии простых блаженств бытия, подобных метерлинковским блаженствам «бегать босиком по траве» или «блаженства дышать свежим воздухом»:

[19] *Майков А.Н.* Избранные произведения. Л., 1977. С. 809. (Библиотека поэта. Большая серия).

> С тех пор там многое изменилось, но я уверен, что общий фон картины и теперь тот же: море и воздух Неаполя не изменятся с переменою правительств и не перестанут производить веселое и светлое расположение духа в человеке, туземце или заезжем; Сан-Дженнаро еще долго будет делать свое чудо, а Везувий… вот один только Везувий вдруг всему может положить конец[20].

Майкову удалось сказать свое слово о Неаполе. И оно было связано не с открытием новых достопримечательностей и даже не с новым взглядом на город. Майков в форме поэтического альбома с мистифицированным персонажем сумел передать ощущение бурлящей, пестрой жизни, гул толпы, радость карнавальной причастности каждой отдельно взятой человеческой единицы к плотской, простой и понятной, жизни большого народного тела. Неаполь в его альбоме романтичен как природный космос, он антропологичен в истории любви и в народных мелодиях, он историчен и мифологичен: и замок королевы Джованны, и появляющийся в самом финале Гарибальди, из рук которого мисс Мери получает цветок, – это переплетение вымысла и были; он полисемантичен в своей естественной пестроте.

Неаполь для Майкова – символ самой жизни. Романс, народная песня, народный танец тарантелла, смена стихотворных ритмов, сакральный смысл неаполитанского вина, буквализирующего в своем столь же поэтичном, сколь и слегка кощунственном названии «Lacryma Christi» высокий метафорический образ «слезы Христовой», природный, цветущий и благоухающий, несмотря ни на какие политические бури и умонастроения, рай и постоянное напоминание о бренности бытия, изрыгаемое беспрестанно дымящимся на протяжении всего XIX в. Везувием, – все это страницы альбома и вместе с тем романтический универсум города-мира, образ земной жизни в ее целостности и неделимости. Майков оживил неаполитанский текст русской романтической поэзии. Его «Неаполитанский альбом» был озвучен живыми ритмами города и голосами его обитателей. Он обрел нарративную повествовательность в форме чередующихся новелл.

Таким образом, мирообраз Неаполя в русской романтической поэзии 1820–1860-х гг. полисемантичен и эволюционен. Элегическая поэзия 1820–1830-х гг. творила мифопоэтику неаполитанского локуса как космогоническую модель мира через рефлексию об утрате мечты и рая, сквозь призму настроений скорби и смерти. Поэзия 1840-х гг. сделала попытку разрушить штампы «унылой элегии» и травелогов через внедрение элементов физиологическго очерка и социальной антро-

---

[20] *Майков А.Н.* Избранные произведения. Л., 1977. С. 809. (Библиотеки поэта. Большая серия).

пологии в мирообраз Неаполя. Наконец, в «Неаполитанском альбоме» Ап. Майкова наметился синтез различных традиций через воссоздание пестрого мира Неаполя как выражения его полисемантики. Мирообраз Неаполя в русской поэзии воплотил в полной мере романтическую идею синтеза и универсума бытия. Путешествие по Неаполю как островному городу-миру и встреча с Неаполем как «рекой жизни» вполне отвечали этим представлениям.

Приложение

«Неаполитанский альбом» В.А. Жуковского

Оригинальным и выразительным комментарием к вербальному жанру «неаполитанского альбома» русской словесности может стать альбом в строгом смысле слова – визуальный, рисованный. В архиве В.А. Жуковского, впервые посетившего Неаполь в апреле – мае 1833 г., сохранился альбом зарисовок неаполитанских окрестностей, выполненных карандашом в его характерной контурной манере «au trait»[21]. Многие рисунки представляют собой черновые незавершенные эскизы, к некоторым Жуковский, по-видимому, возвратился позже и доработал их (поскольку они слегка тронуты пером). Последовательность рисунков точно воспроизводит экскурсионные маршруты поэта по окрестностям Неаполя, и почти все они четко датируются по дневниковым записям: абсолютное большинство рисунков в альбоме выполнено 21/3, 22/4, 23/5, 26/8, 29/11 апреля/мая – в дневниковых записях за эти числа присутствует лаконичная запись: «рисовал»[22], их сюжеты строго соответствуют словесным описаниям предпринятых поэтом экскурсий.

Кроме того, что неаполитанские зарисовки Жуковского дают представление о не существующих ныне или неузнаваемо изменившихся пейзажах, они еще и представляют собой типичный визуальный итинерарий романтической эпохи с выделением тех обзорных точек зрения, ландшафтов и объектов, которые были абсолютным предпочтением всех русских вояжеров первой половины XIX в. при посещении Неаполя, и подтверждают второстепенную роль самого города в их восприятии: на рисунках Жуковского мы увидим Портичи, Помпею, Кумы, Байское побережье, Везувий, виды Сорренто – и не встретим практически ни одной зарисовки Неаполя (улиц, зданий, жанровых сценок),

[21] РНБ. Ф. 286 (В.А. Жуковский). Оп. 2. № 57.

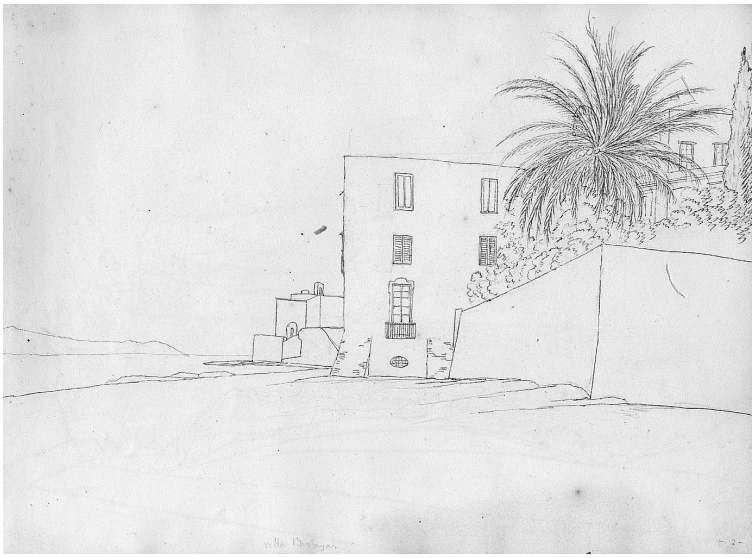
[22] *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833. М., 2004. С. 366–370.

за исключением панорамы города, открывающейся с высоты Везувия, очерченной одной беглой прихотливо вьющейся линией, где четко идентифицируются только два силуэта: замок королевы Иоанны и Кастель дель Уово.

Не ставя своей целью обстоятельный анализ этих рисунков, автор счел необходимым сопроводить ими свою работу, считая, что скупая на изобразительные средства, беглая, одновременно детализированная и обобщенная, условная и конкретная графическая манера Жуковского-рисовальщика точно соответствует тому не идеализированному, но идеальному образу Неаполя, который сложился в русском травелоге первой половины XIX в.

Рисунки Жуковского публикуются впервые, и за возможность их публикации автор статьи и редакторы сборника выражают глубокую благодарность коллективу отдела рукописей Российской национальной библиотеки и лично заведующей отделом рукописей Марине Юрьевне Любимовой.

Л. 1 об. Без названия

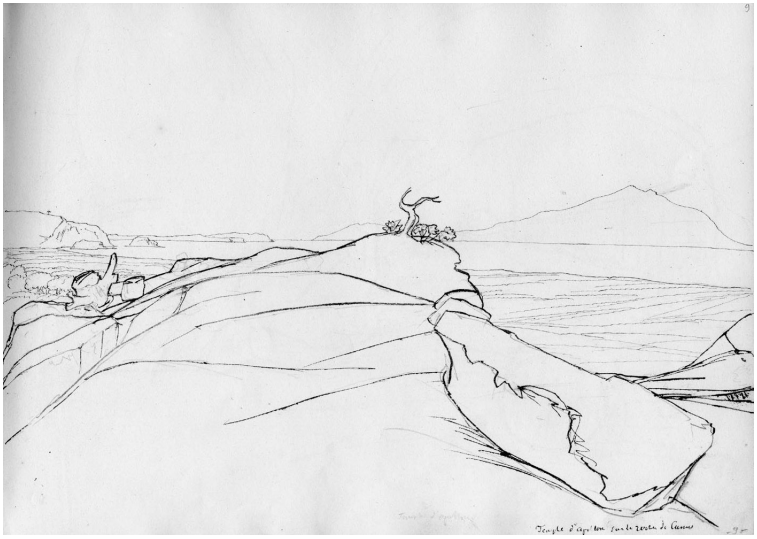


Л. 2. Без названия

Л. 3. Страда Нуова (Strada Nuova)

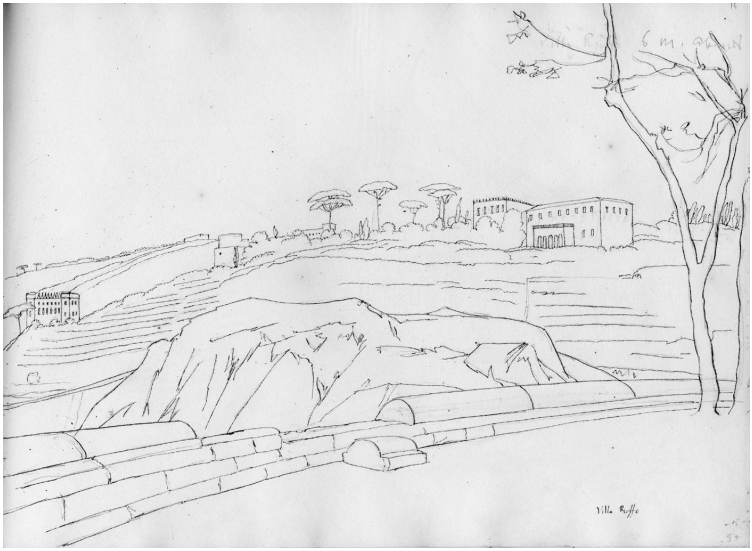
Л. 4. Лаванья (Lavagna)

Л. 7. Кумский утес (Rocca di Cuma)



Л. 9. Храм Аполлона на Кумском утесе (Temple d’Apollo sur la roche de Cume)

Л. 13. Мизенский мыс (Cap Misenum)



Л. 15. Вилла Руффо (Villa Ruffo)

Л. 17 об. Портичи (Portici)

Л. 18 об. Вид Неаполя с Вершины Везувия (Naples vu du haut de Vesuve)

Л. 19 об. Вико и Соррнто с вершины Везувия (Vico et Sorrento du haut de Vesuve)

Л. 20. Конус Везувия (Le cône du Vesuve)