

Институт всеобщей истории РАН

Университет Неаполя им. Фридриха II
Отдел исторических дисциплин

Отдел Внешних Церковных Связей
Московского Патриархата

Россия - Италия

культурные и религиозные
связи в XVIII - XX веках

под редакцией
М.Г. Талалая и А. Милано

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2014

УДК 94(4)
ББК 63.3(4Ит)
Р 768

Редакционная коллегия:

М. Г. Талалай (отв. ред.), А. Милано (отв. ред.), Е. С. Токарева

Рецензенты:

*доктор искусствоведения С. О. Андросов
кандидат исторических наук Г. Е. Гиголаев*

Р 768 Россия – Италия: культурные и религиозные связи в XVIII–XX веках / под ред. М. Г. Талалая и А. Милано. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Алетейя, 2014. – 258 с.

ISBN 978-5-94067-395-8

В сборник вошли статьи, подготовленные российскими и итальянскими историками и филологами, участниками Международной научной конференции, состоявшейся в Неаполе 3–4 октября 2011 г. и посвященной богатому спектру культурных и религиозных связей между Италией и Россией, множественным переключкам в сфере политики, военного дела, искусства, литературы, философии, церковной жизни.

УДК 94(4)
ББК 63.3(4Ит)

*На лицевой стороне обложки: «Укротители коней» (ск. П. К. Клодт)
перед Королевским дворцом в Неаполе*

*На задней стороне обложки: «Укротители коней» (ск. П. К. Клодт)
на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге*

На клапане: фото храма святой великомученицы Екатерины в Риме

ISBN 978-5-94067-395-8



9 785940 673958

© ИВИ РАН, 2014
© Коллектив авторов, 2014
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2014

РАЙ И АД, ЛИМОНЫ И ВЕЗУВИЙ: НЕАПОЛИТАНСКИЙ МИФ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Итальянский миф русской словесности в той его конфигурации, которая сложилась к исходу XIX в., конкретизируется на пересечении непосредственных впечатлений нового поколения путешественников с прочной изобразительно–дескриптивной традицией, восходящей в своей значительной части к произведениям не только русских, но и европейских писателей. Русские путешественники конца XIX в. прибывали в Италию уже обремененными читательским багажом, который предшествовал их первому знакомству со страной и в большой мере предопределял — если не прямо обуславливал — не только выбор объектов паломничества, но и характер непосредственно переживаемых впечатлений.

Итальянские восторги, спровоцировавшие огромное количество вдохновленных Италией путевых записок и стихотворений, которыми изобилуют почти все европейские литературы — восторги, достигнувшие своего первого апогея в эпоху романтизма, несколько потускнели во второй половине столетия, когда на авансцену культурной и политической жизни вышли другие приоритеты. Однако с наступлением декаданса и символизма их ожидал очередной взлет: новое, молодое поколение писателей–космополитов, посещавших Италию, начало примериваться к итальянским искусству, литературе и культуре.

В философии культуры, сосредоточенной на полярности своих основных категорий, которые, будучи на поверхности абсолютно антиномичными, находятся тем не менее в глубинном диалектическом взаимодействии — категорий природы и цивилизации, упадка и возрождения, преходящего и вечного — Италия вновь становится доминирующей темой. С итальянскими видениями интимно связываются такие приоритетные концепты декаданса как соседство красоты и руин, тесное переплетение любви и смерти: именно их воплощение художники эпохи *fin de siècle* видят в интенсивно насыщенных символическими смыслами итальянских локусах.

В опирающейся на почти двухвековую и в значительной степени интонационную традицию вариации русского образа Италии, которая формируется на закате XIX в., непосредственное восприятие предопределено исторической памятью, и в особенности — литературно–художественными моделями: с одной стороны, эти последние целенаправленно

ограничены узкой тематической областью памятников истории и культуры, а также ландшафтных достопримечательностей, с другой — пропускают изображение реальности сквозь призму столь плотного напластования культурных интерпретаций, ассоциаций и реминисценций, что она (реальность) уже не воспринимается непосредственно. Предшествующие первым контактам русских путешественников со страной интерпретационные коды Италии переадресовывают интерес путешественников с живой жизни на прошедшее и вечное: прежде всего природу, затем историю и искусство — и всё это переживается исключительно как духовная реальность (здесь нелишне заметить, что политико-социальные аспекты жизни страны или совершенно игнорируются, или предстают в живописно-приукрашенном виде). В результате открытие Италии этим поколением путешественников становится чем-то вроде отыскивания следов предшественников, «духовным паломничеством»¹, ведущим в «ландшафт моих воображений», конструктивные элементы которого зачастую собственно предшественниками и предопределены.

Именно в этом смысле следует понимать замечание Н. Бердяева в очерке «Чувство Италии» (1915), констатировавшего тот факт, что Италия для русских не является географическим или национально-государственным понятием — это «вечный элемент духа, вечное царство человеческого творчества», где креативная способность человека неотделима от природы, а всё мертвое и принадлежащее прошлому является неисчерпаемым источником жизни и духовного возрождения².

В большом ансамбле итальянского мифа, символические локусы которого отождествляются прежде всего с Венецией, Флоренцией, Римом и римской Кампаньей³, город Неаполь и его окрестности занимают особое место⁴. По мнению П. Муратова, в 20–30 гг. XIX в. образ Италии в русском воображении связывался прежде всего с Венецией и Неаполем⁵. Позже в эту сферу вписались Рим и Флоренция, постепенно оттеснившие с первых позиций другие города Италии. Лишь к концу XIX в., когда Италия и ее культура вновь обрели мощный притягательный потенциал, Неаполь и неаполитанский регион снова начали привлекать к себе внимание.

Оживление интереса к Южной Италии вызвано, безусловно, записками западноевропейских путешественников, выходящими в свет в оригинальных изданиях в течение XIX в. и часто публиковавшимися в русских переводах. Распространению зафиксированных в них откровений и впечатлений способствовали, помимо всего прочего, обширные рецензии, печатавшиеся в русских журналах. Классический репертуар путевых

записок и «итальянских» романов первой половины XIX в., таких, как «Коринна, или Италия» мадам де Сталь (1807) — произведение, имевшее основополагающее значение для формирования «итальянского мифа», два путешествия Ф.—Р. де Шатобриана («Воспоминания об Италии, Англии и Америке», 1815; «Путешествие в Италию», 1827), «Итальянское путешествие» И.—В. Гете (1816—1817), первоначально озаглавленное «Et in Arcadia ego» [«И я рожден в Аркадии счастливой»], которое уже Жуковский собирался перевести⁶, и очерки М.—А. Стендаля «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817) — этот репертуар обогатился во второй половине XIX в. не только подчас весьма живописными очерками Ч. Диккенса («Картины Италии», 1846) и А. Дюма («Путевые впечатления: le Corricolo»⁷, 1851, под заглавием «Le Corricolo» изданы в 1842 и 1843 гг.), но и более основательными трудами: это «Путешествие в Италию» Ипполита Тэна (1866; первый том посвящен Неаполю и Риму), и особенно «Годы странствий по Италии» («Wanderjahre in Italien», 1856—1877) Фердинанда Грегоровиуса. Все эти романы и путевые заметки, по большей части переведенные на русский язык⁸, но, впрочем, вполне доступные образованному русскому читателю и в оригинале, способствовали возрождению, модернизации и реинтерпретации итальянского мифа и сфокусировали читательское внимание на чудесах итальянского Юга.

Если Гете и Шатобриан увидели Неаполь и его окрестности как воплощенную коллизию полярных концептов рая и ада, то взгляды мадам де Сталь и Грегоровиуса обратились за пределы города, и резкие контрасты неаполитанского ландшафта представились им уникальным в своем роде единством, вызывающим отклик в самых потаенных уголках человеческой души.

«Импровизация Коринны в окрестностях Неаполя», в которой героиня «со свойственной итальянцам пылкостью» выражает «меланхолические чувства», выявляет возможные психологические следствия созерцания разнообразного пейзажа Неаполитанского залива, где «природа, поэзия и история соперничают <...> в величии»⁹. С одной стороны, Коринна видит в этом пейзаже символическое изображение человеческих страстей:

La campagne de Naples est l'image des passions humaines: sulfureuse et féconde, ses dangers et ses plaisirs semblent naître de ces volcans enflammés qui donnent à l'air tant de charmes, et font gronder la foudre sous nos pas¹⁰. [Почва в окрестностях Неаполя являет собой образ человеческих страстей: пропитанная серой, но плодородная, она, со всеми скрытыми в ней опасными и благими свойствами,

как бы порождена огнедышащим вулканом, придающим прелесть окружающему пейзажу и колеблющим землю у нас под ногами]¹¹.

С другой стороны, подпав под власть воспоминаний, она предается скорби об утрате изначального естественного блаженства. Высокий пафос ее слов сублимируется в видениях «золотого века» и «земного рая» — этой первой духовной родины изначального человечества, таящейся в безвозвратном прошлом:

Oh! Souvenir, noble puissance, ton empire est dans ces lieux! De siècle en siècle, bizarre destinée! L'homme se plaint de ce qu'il a perdu.

L'on dirait que les temps écoulés sont tous dépositaires à leur tour d'un bonheur qui n'est plus ; et tandis que la pensée s'enorgueillit de ses progrès, s'élançant dans l'avenir, notre âme semble regretter une ancienne patrie dont le passé la rapproche]¹². [О, воспоминание, благородный властитель! ты господствуешь в этих местах! Что за странная участь: человек из поколения в поколение жалеет о том, чего он лишился. Можно подумать, будто ушедшие века были хранителями счастья, которого больше уже нет; меж тем, как наш ум гордится своими успехами и устремляется в будущее, душа наша скорбит о древнем отечестве, с которым ее сближает прошлое]¹³.

Далее в импровизации возникают мотивы почти удручающего изобилия земли, периодически сотрясаемой катастрофами, и природы, к которой человек устремляет свои мечты и желания, но которая остается отчужденной и безразличной к человеческому страданию:

Oh! Terre, toute baignée de sang et de larmes, tu n'as jamais cessé de produire et des fruits et des fleurs! Es-tu donc sans pitié pour l'homme? Et sa poussière retourne-t-elle dans ton sein maternel sans le faire ressaillir?¹⁴ [О, залитая слезами и кровью земля, ты никогда не переставала рождать плоды и цветы! Неужели ты не питаешь жалости к человеку? неужели не содрогается твое материнское лоно, принимая человеческий прах?]¹⁵.

Неаполитанский раздел книги Ф. Грегоровиуса «Годы странствий по Италии» выстроен сходным образом: взор наблюдателя ускользает за пределы города с тем, чтобы сосредоточиться на зрелище «райской природы» его окрестностей и блуждать над морем, звучащим в унисон глубинным переживаниям человека. И вновь подавляющая красота пейзажа неаполитанских окрестностей погружает душу созерцателя в меланхолию, поскольку «самые возвышенные земные чудеса в конце концов настраивают на меланхолический лад» [«die höchsten Wunder der Erde endlich doch immer zur Wehmut stimmen»]¹⁶]. Эти движения души, волно-

образно перетекающие от блаженства к скорби, предвосхищают аналогичные настроения, которыми пронизаны многие тексты конца XIX в.

На рубеже XIX – XX вв. Неаполь и его окрестности начало осваивать новое поколение русских путешественников, в значительной части своего контингента состоявшее из писателей, художников и просто разнузданной богемы: все они посещали город по ходу более или менее протяженных маршрутов своих итальянских путешествий, о которых оставили многочисленные текстовые свидетельства. Между 1881 и 1891 гг. Южную Италию посетили поэты Николай Минский, Иннокентий Анненский и Дмитрий Мережковский (вместе с женой Зинаидой Гиппиус). Еще один поэт-символист, Вячеслав Иванов, совершив свою первую поездку в Италию в 1892 г., эмигрировал туда в начале 1920-х гг. и обосновался, главным образом, в Риме и Флоренции. Летом 1900 г. предпринял свое второе путешествие в Италию Максимилиан Волошин, совершивший паломничество по следам Гете и сохранивший незабываемые впечатления от посещения Неаполитанского Археологического музея и поездки на Соррентинский полуостров¹⁷. Начиная с 1906 г. на Капри жил Максим Горький, бывший вместе с немногочисленной группкой его друзей и коллег-писателей идейным вдохновителем эфемерной «Каприйской школы»; вплоть до конца 1913 г. дом Горького оставался прибежищем русских художников¹⁸. В 1908 г. путешествие по Италии — тоже второе — совершил Валерий Брюсов. С 1909 по 1914 г. регулярно жил в Неаполе и на Капри Иван Бунин, в 1910 г. итальянское турне, закончившееся на Сицилии, предпринял Андрей Белый. В том же году, вместе с группой писателей и художников журнала «Сатирикон», путешествие по Германии, Тиролю и Италии с заездом в Неаполь осуществил Аркадий Аверченко. В мае 1912 г. в Неаполе останавливался основатель и теоретик акмеизма Николай Гумилев, путешествовавший по Италии вместе с женой Анной Ахматовой; к этому же направлению русской поэзии принадлежал Сергей Городецкий, добравшийся до Помпей и Сорренто в следующем году, во время своего второго путешествия по Италии¹⁹.

Непосредственные южноитальянские впечатления находят себе выражение не только в дневниковых записях и путевых заметках, но и в художественных текстах писателей конца XIX — начала XX в. Начиная с 1880-х гг. плеяда писателей, таких как Н. Минский, И. Анненский, Д. Мережковский, В. Иванов, А. Голенищев-Кутузов, С. Соловьев (родственник и тезка знаменитого историка), Н. Гумилев, С. Городецкий и И. Бунин, посвящает Неаполитанскому заливу и памятным местам его

окрестностей серию тематически родственных стихотворений, которые очень часто тяготеют к жанру элегии и обнаруживают несомненное сходство жанровых структур, имеющих очевидную эпико-идиллическую первооснову и синтезирующих пейзажную лирику с философской медитацией.

Помпеи и Везувий, Сорренто и Капри становятся теми избранными местами, где реальные наблюдения писателей-путешественников переплетаются с их историсофской и метафизической рефлексией. Стихотворения, посвященные самому городу Неаполю, можно пересчитать по пальцам — к ним относятся «Villa nazionale» И. Анненского (1890), «Неаполь» Н. Гумилева (1913), «У гробницы Вергилия» И. Бунина (1916); к этому же тематическому ряду можно отнести и VI главу поэмы «Италия» С.М. Соловьева (1914). При этом только Гумилев и Соловьев сосредоточиваются на, так сказать, физиологии Неаполя: взоры Анненского приковывает зрелище фейерверка над заливом, а для Бунина посещение гробницы латинского поэта становится не более чем отправной точкой лирической медитации на тему метемпсихоза поэтической души, поскольку этот памятник истории и культуры наводит русского поэта на мысли о Пушкине²⁰.

Согласно распространенному исследовательскому убеждению, основоположником «итальянской неомифологии» символистов считается Дмитрий Мережковский²¹. Это утверждение, актуальное и для комплекса более частных локальных мифов, связанных с неаполитанскими окрестностями, нуждается, однако же, в уточнении: несомненно, именно Мережковский наиболее интенсивно и продуктивно разрабатывал итальянскую тему в своих произведениях, и особенно в больших романах, имевших огромный читательский успех; тем не менее, первенство в новом откровении поэтического потенциала неаполитанской Кампании принадлежит Николаю Минскому, еще в 1881 г. посвятившему свое одноименное стихотворение Везувию и, следовательно, на целое десятилетие опередившему то поветрие южноитальянской темы в русской поэзии рубежа XIX–XX вв., начало которого традиционно приурочивается к 1891 г. Этот год ознаменован первой публикацией одноактной пьесы И.С. Тургенева «Вечер в Сорренте» (немецкий перевод которой увидел свет на три года раньше, в 1888). Написанная в 1852 г., пьеса явно перекликается с тургеневским рассказом того же периода «Три встречи», воссоздающим картину роскошной южной соррентинской ночи, под сенью которой и произошла мимолетная волнующая встреча повествователя.

Весной и летом одного и того же 1891 г. и Минский, и Мережковский предприняли продолжительные путешествия по Италии, результатом

которых для обоих поэтов стали серии «итальянских стихотворений»: достопримечательностям неаполитанского побережья посвящено из них более дюжины. Лирическое вдохновение обоих поэтов воспламенили главным образом Сорренто и Капри, Помпеи и Везувий, увиденные ими на фоне устойчивого мифопоэтического субстрата этих сквозных концептов русской неаполитаны Нового времени, тогда как современный им город Неаполь почти не оставил следов в их творчестве. Образам Сорренто и Капри в их текстах неотъемлемо атрибутивны топологические метафоры земного рая, сада Эдема и Золотого века; Помпеи предстают как некрополь историко-культурных ассоциаций, а образ Везувия обрастает inferнальными коннотациями.

Мотив оппозиции ада и рая применительно к окрестностям Неаполя восходит к европейским претекстам русской неаполитаны XIX в., наиболее ранними из которых являются «Письма об Италии» Ш. Дюпати (1788), а также ставшие известными в России несколько позже «Путешествие по Италии» Шатобриана и путевые записки Гете «Итальянское путешествие».

Дихотомия ада и рая впервые возведена в «Письмах об Италии в 1785 г.» Шарля Дюпати». В письме СХV, последнем из неаполитанской серии писем, Дюпати, прощаясь с Неаполем, совершает поездку на шлюпке, чтобы посетить острова Прочиду, Искию и Низиду в Неаполитанском заливе, как и прекрасные места вдоль побережья — Байя, Поццуоли и Капо-Мизено, где он посещает древнеримскую цистерну «Piscina admirabilis». Всё это вызывает у автора впечатление Елисейских полей, в ста шагах от которых находится ад²².

Эта традиция продолжается в записи от 17 марта 1787 г. в «Итальянском путешествии» Гете, где вулканический пейзаж отождествлен с воображаемым зрелищем ада, в то время, как образ современного Гете Неаполя — в отличие от большинства записок русских путешественников рубежа XIX–XX вв., — еще органично вписывается в представление о рае²³.

Менее, чем через два десятилетия, та же пара антонимов обнаружится в шатобриановом «Путешествии по Италии», хотя и с характерным смещением образно-смысловых акцентов: в записи, датированной 5-м января 1804 г., вид Везувия вызывает у Шатобриана ассоциации с дантовым адом²⁴, тогда как рай лишь брезжится в отдалении: Шатобриан, озирая с вершины Везувия развернувшуюся перед его глазами панораму неаполитанского залива, окаймленного апельсиновыми рощами побережья, Позиллипо, Искии, Капри, Портичи, замечает: «Находясь в аде, вижу рай»²⁵.

Гете и Шатобриану вторит Грегоровиус, видящий в Неаполе «что-то почти отталкивающее» [«geradezu etwas Abstoßendes»], а в его окрестнос-

ях — созданный природой «очаровательнейший рай» [«weil die Natur ringsumher das zaubervollste Paradies aufgebaut hat»²⁶]: антиномия ад–рай предстает у него расцвеченной столь же антиномическими концептами роскошно–изобильного плодородия и пустыни, жизни и смерти. Зрелище Везувия, которое приковывает взгляд, сначала надолго зачарованный видом «рая Кампаньи» [«Paradies Campaniens»], а затем скользнувший по всему «огромному цветущему саду средней Кампаньи» [«das ganze große Gartenland Mittelcampaniens»²⁷], угнетает силой контраста и вызывает следующее умозаключение автора:

In grellstem Kontrast wurden wir von den lachenden Gefilden Campaniens in die graue, leichenstarre Todeswüste versetzt, wo die freudenlose Natur in Asche trauert. Die Gewalt dieses Gegensatzes kann ich nicht schildern, noch den Eindruck bezeichnen, den der plötzliche Anblick des dampfenden Aschenberges machte; schien er doch mit einemmal in dämonischer Furchtbarkeit aus dem finsternen Höllenschlund schwefelflammend emporzusteigen²⁸. [Мы перенеслись в серую, оцепеневшую пустыню смерти, где испепеленная безрадостная природа облечена в траур — зрелище это составляет резчайшую противоположность смеющимся полям Кампаньи. Я не в состоянии ни изобразить всю силу этого контраста, ни назвать словом того впечатления, которое вызывает внезапное зрелище курящейся пеплом горы: кажется, что из самых мрачных адских бездн, пылая серным пламенем, восстала она в своей ужасной демонической мощи].

Везувий постоянно напоминает путнику о том, «что посреди блаженного рая водружен демон разрушения» [«dass mitten in das Paradies aller Wonnen der Dämon der Zerstörung hingestellt sei»²⁹]. Однако же поэтика адских ландшафтов Везувия и Флегрейских Полей в лирике эпохи декаданса и символизма восходит не только к образности «итальянских» текстов Гете, Шатобриана и Грегоровиуса: русские поэты конца XIX в., переводившие и комментировавшие «Божественную комедию» Данте, несомненно, испытали влияние образности «Ада» в своих везувианских этюдах³⁰.

Если в образе Везувия сосредоточиваются адские мотивы природоописаний неаполитанского региона, то и райские коннотации Кампаньи тоже имеют свой репрезентативный символ, которым русская литературная неаполитана, по всей видимости, обязана тому же Гете — и, в частности, первому стиху его романса «Mignon» [«Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...», из фрагмента романа «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», 1777–1785]³¹: именно он, скорее всего, даровал

неувядаемую славу этой характерной дендрологической примете региона. Непременные сценические аксессуары Южной Италии — края мечты и романтического томления (*Sehnsucht*) — это цветущие и плодоносящие цитрусовые деревья, которые отчетливо проецируются на архетипический субстрат запретного, но соблазнительного плода древа познания добра и зла, занимающего центральную позицию и в пространстве Эдема, и в библейском сюжете утраты первыми людьми своей изначальной родины, земного рая. Даже в сознании самого Гете, в его «Итальянском путешествии», написанном уже после романа «Миньон», отягощенные плодами лимонные, апельсиновые и померанцевые деревья выступают коррелятами концепта рая, по крайней мере в его восклицании: «Как права была Миньон, стремясь туда!» [*Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen*]³²].

Линии литературной преемственности, возводящие к топике Гете и Данте поляризованные интерпретационные коды Южной Италии и как страны земных наслаждений, и как юдоли адских мук, сопрягаются в многочисленных полисемичных стратификациях, позиционирующих литературные картины неаполитанских окрестностей на двух контрастных, но взаимодополняющих основаниях: это сообщает исключительную многогранность поэтическим образам, где узоры, составленные из элементов реальности, вышиты по плотной канве литературных реминисценций и отсылок.

Таким образом, неаполитанская Кампанья предстает квинтэссенцией не только Италии, но и Юга вообще. Здесь в едином пространстве сошлись воедино все составные элементы дихотомического образа Италии, которая очаровывала не только символистов. Южная Италия воспринимается исключительно в противостоянии и взаимопроникновении архетипических противоположностей: рая и ада, жизни и смерти, гармонии и хаоса, природы и цивилизации — и каждая из этих категорий является, в свою очередь, биполярной структурой.

Например, в литературных интерпретационных кодах природа Италии безусловно двойственна. Если иметь в виду обычный набор литературных почти что штампов природоописания, таких, как цветущие лимоны, апельсиновые рощи, лавры и мирты (мотивы неизбежные, и потому нагруженные четко идентифицируемыми символическими смыслами), то для наблюдателя-северянина это, с одной стороны, признак первозданной силы буйного плодородия и роскошного изобилия, которые не могут не найти сочувственного отклика в самых потаенных изгибах души, но с другой — ввиду близкого соседства изрыгающей пламя

горы — природа воспринимается как первобытная и грозная стихийная мощь. Столь же амбивалентной предстает и сфера культурной деятельности человека, ознаменованная контрастными картинами кипящей в Неаполе жизни и смертного оцепенения археологических памятников Байского побережья и Помпеи, где сохранившаяся древность предстает взорам современного человека как бы живой, но не живущей.

Один из наиболее репрезентативных сводов русских лирических текстов, посвященных Южной Италии, предлагает поэтическое наследие Николая Минского: все стихотворения стали результатом двух путешествий, предпринятых поэтом между 1881 и 1891 гг. Не исключено, что именно эти два путешествия стимулировали его творческое вдохновение и предопределили направление его философских взглядов тем захватывающим зрелищем предельной красоты южной природы, которое открылось его взору в Неаполе, Сорренто и на острове Капри. В период времени между первым и вторым путешествиями в Италию для Минского, действительно, началась вторая жизнь, ознаменованная прогрессирующей духовной изоляцией, которая сопровождалась как отходом поэта от ранее свойственной ему социальной ангажированности с народническим — и, следовательно, социалистическим — оттенком, так и нарастанием духовной склонности к тихой резиньяции, предвещающей близость декаданса и символизма.

Наиболее ярким выражением этого мировоззренческого переворота стала новая философская система «меонизма» (от греческого *το μη ον* — несуществующее): доктрина чрезвычайно личная и очень своеобразная, в которой смешиваются элементы поэзии, философии и религии, интерпретируемые с позиций теории «волюнтаризма» Шопенгауэра и Ницше, христианской антропологии и восточной мистики. Свое первое выражение теория «меонизма», более тяготеющая к мифопоэтике, чем к философской систематике, находит в трактате «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (1890, второе изд. — 1897), провозглашающем что-то вроде культа «несуществующего» и религии «небытия», позиционированных между атараксией и нирваной.

Исходя из осознания глубокого кризиса, охватившего современное человечество и культуру и вызванного острым ощущением потери смысла жизни, Минский предлагает концепцию высшей формы бытия: мэон бытия, несуществующее бытие, небытие, которое обладает для бытия неотразимой притягательностью. В этом случае единственный смысл бытия — это стремление к небытию, страстное желание преодолеть себя и перейти от бытия к небытию, от существующего к несущест-

вующему. Лишь преодолевая бытие ради самоуничтожения в небытии, человеческая душа может постигнуть конечность, брэнность, неуловимость и скоротечность реальности и проникнуть в сущность явлений, достигнув на этом пути безразличия в желаниях, релятивности убеждений и переоценки ценностей: финал же его увенчан ощущением абсолютной независимости и полной свободы.

Мысли и переживания, навеянные посещением самых живописных окрестностей Неаполитанского залива, излились в серии «итальянских» поэтических композиций: это два одноименных стихотворения «Везувий» (первое из них датировано: «Неаполь, 1881» — это единственный датированный текст «итальянского» цикла³³, все остальные написаны, вероятно, десятью годами позже³⁴); «Блеском солнца...», «Южный полдень», «На родине теперь...», «Сорренто», «В оливковой роще», «Лазурный грот» и «Arco naturale». Стихотворения рассредоточены по трем томам четырехтомного «Полного собрания стихотворений» (1907), которые своими в высшей степени символическими заголовками («Белые ночи», «Просветы» и «Песни любви») отражают три субстанциальных стадии духовной эволюции поэта: путь от ночного мрака к рассвету и ясному полудню. В этой перспективе три цикла Минского обнаруживают и направление, в котором развивался мотивный состав его лирики: от гражданских идей к общечеловеческим чувствам и далее — к попытке достижения высочайших идеалов истины и красоты³⁵. В первый том вошло только раннее стихотворение под названием «Везувий» (впервые опубликованное в сборнике «Стихотворения», 1887); второе одноименное, а также стихотворения «Блеском солнца...» и «Южный полдень» включены в состав текстов третьего тома, все остальные объединены в четвертом. Последнее стихотворение на южноитальянский сюжет, озаглавленное «У моря» и напечатанное в третьем издании «Стихотворений» (1896), в «Полное собрание стихотворений» не вошло. Описания природы в этих композициях нередко превращаются в социальную аллегорию, в то время как непосредственные зрительные впечатления преломляются сквозь призму уже совершенно устоявшегося и вполне традиционного итальянского мифа русской литературы, кодифицированного вышеупомянутой серией путевых заметок в стихах и в прозе, которая непрерывно тянется через весь XIX век.

Первое из двух посвященных Везувию стихотворений, обязанное своей образностью ранней манере Минского, входит в состав тома, озаглавленного «Белые ночи», где оно соседствует, по выражению самого поэта, с «песнями, зачатými в черные дни, рожденными в белые ночи»³⁶. Окру-

жая образ извергающего огонь вулкана петербургским ассоциативным контекстом, поэт — возможно, бессознательно — акцентировал аналогию между гнетущей угрозой, нависающей над Помпеями, и ощущением подавленности, царствующим в невинской столице — ассоциация в русле герценовской интерпретации «Последнего дня Помпей» К.П. Брюллова.

В этой длинной астрофической композиции, которая в притчевой структуре повествования сохраняет воспоминание о политических идеалах молодого поэта, Минский описывает одинокое восхождение по голой крутизне горы, почерневшей от остывшей лавы и грозно высящейся посреди жизнерадостных окрестностей. По мере того, как лирический герой взбирается всё выше и выше, его поле зрения постепенно суживается (и это составляет разительный контраст большинству описаний восхождения на Везувий, которое предпринималось еще и с целью максимально широкого панорамного обзора залива и его окрестностей), окружающий мир и небосвод окутываются дымкой, пока, наконец, путник не оказывается перед челом горы, изборожденным гневными морщинами. Вулкан, персонифицированный в восприятии Минского (аллегория и олицетворение — это очень характерный прием природоописаний поэта), глубоко вздыхает, содрогается и исторгает огромный столб огня. Достигнув вершины, автор приветствует Везувий, адресуя ему эпитет «губитель городов», который в совокупности с другими описательными деталями заставляет вспомнить зачин стихотворения Дж. Леонарди «Дрок, или цветок пустыни» (1836):

Qui su l'arida schiena
Del formidabil monte
Sterminator Vesevo <...>³⁷.

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

Счастлив, чей пламень внутренний нашел
Исход наружу, лавой вытекаая.
Но горе тем, в ком сила спит немая,
В ком дремлет гнев, как раненый орел.
Кто знает их?³⁸

Воображаемый ответ Везувия гласит: он молчал веками, безропотно терпя тяжелый гнет людей, разделивших между собой его плодородные земли и не подозревавших о том, что кипит в его груди, где плавится

гранит и зреет негодование³⁹. Час мести, который пришелся на праздничный день, когда толпа в цирке предавалась дикой радости, испытал века страдания, хотя и «<...> трудно залечить в гранитном сердце рану // И остудить вулкан...». Столб огня, извергнутый Везувием — это лейтмотив, служащий своего рода композиционной цезурой, которая отделяет дескриптивные отрывки от диалогических фрагментов текста; амбивалентность же метафорического извода этого мотива — огонь как разрушительное и очистительное начало — корреспондирует с диссонантным образом Италии, типичным не только для лирики Минского, но и для символизма вообще.

Во втором стихотворении, посвященном Везувию, вспоминая о юношеском волнении, которое сопутствовало его первому восхождению десятилетней, как это явствует из самого текста, давности, Минский углубляется в пессимистическую резиньяцию, соответствующую его изменившемуся за прошедшие годы мировосприятию. Если в начале 1880-х гг. вулкан представлялся поэту гордым провозвестником новой судьбы и мстителем за всю мирскую несправедливость, то теперь в тоне стихотворения преобладает разочарование.

Во время вторичного восхождения, совершенного на этот раз уже не одиноким путником, но собирательным лирическим героем, обозначенном в тексте местоимением «мы», лирический субъект повествования вспоминает об исчезнувших чувствах, которые одушевляли его в давнопрошедшие дни, когда всё вокруг — люди и природа, создания красоты и тишина руин — говорило его сердцу о свободе, о родине, о святости борьбы, а Везувий представлялся силой, способной дать миру новую судьбу. Однако в размышления лирического героя о том, что «Живая кровь застыла // В сердцах людей» и что «стала жизнь бледна», заканчивающиеся с вопросом «Но кто разбудит нас ото сна?», внезапно вторгается парабола, озвученная мягким и спокойным голосом спутницы поэта:

Как тяжело по этой пыли знойной
Тащиться лошадям на скат крутой!
И так всегда. Нет в мире наслажденья,
Не купленного чьей-нибудь бедой (3, 56–61).

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

даний, и лишь в последней строфе начинают звучать более оптимистичные ноты:

Есть живая сила!
 Я верю, мир ей будет обновлен.
 Пусть голосом озлобленным пророки
 Вещают про смиренность, мысли сон
 Баюкая, увы, без них глубокий!
 Пока живут страдания, злоба, страх, —
 И жалость не умрет в простых сердцах.
 Когда-нибудь она придет, нахлынет,
 Исчезнет скорбь и смоется позор (3, 56–61).

Тем более горьким оказывается финальное двустихие, обращенное к спутнице поэта («О, друг прекрасный!») и не оставляющее места ни малейшей надежде: «<...> До тех пор // Твой взор померкнет, кровь остынет...». Как представляется, подобный итог дискурса продиктован не только отказом от гражданских идеалов, но и предписанным философией меонизма стремлением к небытию.

Отзвук идей «меонизма» явственно слышится и в другом стихотворении этого периода, «Блеском солнца...»), где также очевиден концепт двуликой природы. Визуальные впечатления, основа образной системы первой из четырех его строф, становятся источником интерпретации природы как превосходящей стихии, способной подавить человеческую душу; акустические же образы двух заключительных стихов — мягкие негромкие звуки природы и даже их полное отсутствие — выступают своего рода эмоциональным модератором, который, тем не менее, оказывается сильнее отрицательных аффектов духовной жизни человека. Этому спокойному образу соответствует и настроение лирического героя, признающего простую истину: для того, чтобы душа смирилась и успокоилась, нужно совсем немного:

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

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

Стыдно мне, что нужно так немного
 Для души измученной людской,

Чтоб утихла в ней тревога
И борьбу сменил покой;

Что сильнее сознательного горя
Кипарисов благовонный лес,
Шорох листьев, шепот моря
И безмолвие небес (3, 67)⁴⁰.

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

Аналогичные мотивы оживают в стихотворении «Южный полдень» (3, 77–78), где слово «блеск» появляется в первом же стихе с тем, чтобы далее развернуться в образ всепроникающего tremolo солнечных лучей на водной шире, crescendo света и зноя, доходящих до степени почти оргиастической. Это закономерно вызывает к жизни эротические образы: волны, ласкаемой дневным светом, обнаженной земли, залитой солнцем и отдающей полдню, гранита скал, рождающего зелень мхов под раскаленными поцелуями солнца. Однако и эта ослепительная картина «сладостного покоя» характеризуется общей для всех вдохновленных Южной Италией поэтических текстов амбивалентностью, зафиксированной двумя стихами в композиционном центре текста: «Незримо переходит солнца зной // И в виноградный сок, и в яд алоэ». Всё это становится своего рода прелюдией к завершающему текст образам вечного покоя, символизированному мотивом спящего времени: «И, кажется, срьд общей тишины // Заснуло время в глубинах небесных».

Возможно, образ всеобщей тишины и заснувшего времени — это и есть поэтическая аллегория состояния, необходимого для преодоления времени и пространства, к которому стремится очарованная небытием за пределами времени и пространства человеческая душа: экзистенциальное состояние, утишающее все страсти и желания, дарующее мир душе.

Вероятно, к тому же периоду второго итальянского путешествия относится и стихотворение «На родине теперь встречают праздник чудный...», пронизанное ностальгией по России, празднующей православную Пасху: его эмоциональной доминантой становится отно-

сящееся к возлюбленной поэта предположение о ее готовности отдать весь «край чудес»,

Огни Неаполя, горящие вдали,
Лимонных рощ кругом цветущее дыханье
И южных близких звезд горячее мерцанье (4, 4–8)

за ритуальный возглас, совершающего пасхальное богослужение: «воскрес из мертвых кроткий Бог».

В этом фрагменте мотив цветущих лимонных рощ, восходящий к гетеанской картине Южной Италии, райскому концепту земли, благословенной самой природой, тесно переплелся с русскими литературными реминисценциями. Определение «край чудес», периодически всплывающее на протяжении всего XIX в. в природоописаниях неаполитанского региона — это очевидная контаминация понятия «чудеса», общего места русской неаполитаны начиная с XVIII в., с риторическим восклицанием «Волшебный край!», родившимся под пером Пушкина в русле рецептивной истории романа Миньон (стихотворение «Кто знает край, где небо блещет...», 1828⁴¹) и периодически возникающим в «итальянских» стихах русских поэтов (ср., например, зачин стихотворения Я.П. Полонского «Ночь в Сорренто», 1859: «Волшебный край!...»⁴²; ср. также соррентинский эпизод рассказа И.С. Тургенева «Три встречи»: описанием великолепной южной ночи, залитой лунным сиянием и блеском огромных звезд, повествователь совершает долгую прогулку по тропинке, окаймленной апельсиновыми деревьями, осыпанными «золотыми шарами тяжелых плодов» и нежными белыми цветами, ароматом которых — «томительно сильным, острым и почти тяжелым, хотя невыразимо сладким» — напоен теплый воздух: все эти детали описания объединены обобщающим словом «чудеса»⁴³).

Слово «чудо» и все его возможные лексические модификации, перекрещиваясь с риторическим восклицанием «Волшебный край!», стягиваются в устойчивые обороты «чудесный край» или «край чудес», которые становятся не только одним из преобладающих общих мест русской поэзии в описании красот Неаполитанского залива и его окрестностей, но и своего рода нарицательным обозначением самого города Неаполя. Еще одну возможную вариацию этого мотива — «пленительный край» — предлагает стихотворение А.А. Голенищева–Кутузова «В садах Италии» (1903), создающее эротизированный, как и у Минского образ страны, где любовь является естественным состоянием природы:

Если ждет твое сердце любви — поспешай
В тот излюбленный солнцем, пленительный край,

Где у склонов цветущих прибрежий и гор
 Расстилается моря лазурный простор,
 Где красу юных пальм сторожит кипарис,
 Где с землей небеса в томной неге слились⁴⁴.

В большом стихотворении Минского «Сорренто», позиционированном, как и «Южная ночь», в ночном хронотопе, сосредоточены все перечисленные элементы описания: прощаясь с покидаемым городом и мысленно следуя за полетом полуночного ветра, автор перебирает воспоминания о Неаполе, Помпеях, Везувии, лимонных рощах:

Но вечным сном поодаль спит Помпея:
 Как тихо в этот час, как грустно там!
 Семья беззвучных ящериц, темнея,
 Скользить по белым мраморным плитам.
 И ты, полночный ветер, кротко вея,
 Обходишь ряд домов, и цирк, и храм,
 И дальше мчишься, смертью уstraшенный,
 Пустынных трав дыханьем напоенный.

Летишь туда, где, вижу я, вдали
 Встает и быстро гаснет столб багровый:
 Там рвется пламя из груди земли,
 Разбив её холодные оковы.

Оттуда чрез обрывы, где легли
 Застывшей лавы серые покровы,
 Ты к морю направляешь свой полет
 И льнешь усталый к лону нежных вод.
 И посещаешь гроты под скалами
 И на скалах лимонные сады (4, 18–20).

Это стихотворение Минского, создающее образ мест, где торжествует красота, а человек познает радости и муки любви, становится своеобразной зеркальной инверсией «Ночи в Сорренто» Я.П. Полонского, поскольку оно не начинается, а завершается риторическим восклицанием «Прощай, Сорренто! Светлый край чудес!».

Распространенность этих общих мест, ставших своего рода обязательным сценическим атрибутом русской неаполитаны (если не ее устойчивым литературным штампом) практически не нуждается в доказательстве — достаточно упомянуть хотя бы наиболее хронологически близкие Минскому стихотворения Мережковского «Сорренто» и «Addio, Napoli» (1891), в которых лимонные рощи до такой степени прочно ассоциируются с представлением о Сорренто, что даже и в более позднем

стихотворении, посвященном этому городу на берегах Неаполитанского залива («Сорренто» 1896), несмотря на его зимний на сей раз колорит, возникают образы апельсиновых рощ и лимонных садов, на втором плане которых точно так же угадывается архетип райского сада Эдема⁴⁵.

Вероятно, и сонет «В оливковой роще» (4, 164) тоже примыкает к тематическому циклу «итальянских» стихотворений Минского — не только по своему сюжету (который мог быть навеян южной природой вообще, например, крымской), но и по своему композиционному положению в непосредственной близости к текстам «итальянского» цикла.

Оливковая роща, кажущаяся прозрачной и как бы растворенной в неясной дымке на фоне серебряного заката и нежно-голубой дали, сливается со своей собственной бледной тенью, угасает «<...> с тревогой бесследной», и луч вечернего света, падающий в ее серебристый сумрак, или случайный звук, раздающийся в ее сонной тишине, преобразуются в дым и безмолвие как будто для того, чтобы подчеркнуть неизбежность, с которой все реманентные проявления жизни будут поглощены сном, подобным смерти. Образно-лексические мотивы описания рощи: «тень бледная», «мертвей», «погасла», «спит», «мрак» и «тьма» становятся своеобразной нитью основы в визуально-эмотивной ткани текста, описывающего образно-поэтическим словом не просто вечерний пейзаж, но угасание бытия и его преобразование в небытие вообще. Образная структура сонета еще раз демонстрирует стадильную регрессию яркого и многокрасочного, но преходящего и брального мира, которая осуществляется во имя перехода в царство вечности, пока еще неопределенное в своих поэтических параметрах: может быть, именно этот путь и это ощущение иносказательно описаны финальным образом стихотворения: «трепет звезд».

И даже в тех случаях, когда отмеченные выше мотивы в стихотворениях Минского этого периода не насыщены столь глубоким философским смыслом, они всё же присутствуют в них как таковые, переходя из текста в текст. Персонафикация природных явлений очевидна с самого зачина стихотворения «Лазурный грот» (4, 180–181), лирическим объектом которого становится угрюмый горный дух: влюбившись в беспечную морскую волну, дочь лазурного морского простора, он строит великолепный грот, дабы удержать и пленить ее. Однако волна не задерживается в гроте: покидая его, она оставляет в нем отсвет и отзвук причудливой игры обольщения и отказа, свой лазурный отблеск и эхо вздоха любви и смеха измены.

Несмотря на то, что в 1880–х гг. Минский явно предпочитает философскую тематику, гражданские и политические мотивы отнюдь не исчезают

из его лирики. Поэтическая композиция под заглавием «Arco naturale» (каприйский топоним) — выстроена на изысканных смысловых и философских антитезах, усиленных необычными эпитетами, и увенчана социально-политической метафорой. Если в первой строфе сопоставлены «теплый остров» и «забавы мрачные» Тиберия, «громады серых скал» и «воды прозрачные», то во второй обыгрывается вертикальное измерение: внизу видны клокочущие волны, охарактеризованные эпитетом «седые», а наверху возвышается «мощная арка». Эта поэтическая картина заставляет вспомнить о впечатлениях Грегоровиуса, который следующим образом описал тот же утес «Arco naturale», уподобив его грандиозность Лазурному гроту: «Глубоко внизу — море, окутанное черной тенью, высоко вверх — небо, вокруг — красновато-бурые утесы» [«Tief unten das Meer, schwarz verschattet, hoch oben der Himmel, rings rotbraune Klippen»⁴⁶].

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

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

И солнце каждый день, взойдя на синий свод,
К ней шлет, прогнавши тьму, свой первый луч победный,
Да ветер, покоритель вод,
Под нею держит путь свободный и бесследный (4, 182–183).

Стихотворение Минского «У моря», запечатлевшее в своем лирическом сюжете очевидные автобиографические черты, тесно переплетенные с литературными реминисценциями (в частности, из стихотворения Полонского «На берегах Италии», 1858), развивает мотивы одиночества и отчуждения — лишь море не кажется поэту враждебным. Душа лирического субъекта органично приходит в состояние резонанса с морской ширью, его сознанию внятны язык валов,

Как будто прожил здесь я детство золотое,
И в первый раз любил, и в первый раз страдал
Под сладкий шепот волн, под гул прибрежных скал⁴⁷.

Упомянутая в стихотворении привычка автора уединяться в полдень на берегу моря и читать Гомера (ср.: «И склад гекзаметра так родственно и звучно // Сливался с пением воды...») весьма напоминает один

из эпизодов «Итальянского путешествия» Гете: откровение глубинного смысла «Одиссеи» на возвратном пути из Салерно и Пестума в Неаполь:

Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. [...] Nun ich alle diese Küsten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Felsen und Sandstreifen, buschige Hügel, sanfte Weiden, fruchtbare Felder, geschmückte Gärten, gepflegte Bäume, hängende Reben, Wolkenberge und immer heitere Ebenen, Klippen und Bänke und das alles umgebende Meer [...] im Geiste gegenwärtig habe, nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort⁴⁸. [Что касается Гомера, то у меня словно пелена упала с глаз. <...> Только теперь, когда я вновь вижу внутренним взором все эти берега и предгорья, заливы и бухты, острова и песчаные отмели, лесистые холмы, ласковые луга, хлебные поля, изящнейшие сады, тщательно ухоженные деревья, вьющиеся лозы, горы в облаках и радостные вечнозеленые равнины, скалы и косы, вдающиеся в море, <...> только теперь «Одиссея» стала для меня живым словом]⁴⁹.

Психологический параллелизм колебаний морских волн и душевных волнений их созерцателя находим уже и в неаполитанском эпизоде романа мадам де Сталь, особо отметившей магическую притягательность воды. Короткая ссылка на балладу Гете «Рыбак» (1778), повествующую о душе, зачарованной отражением собственных тайных стремлений в неизмеримой водной глубине, вызывает следующие размышления:

Cette puissance magique de l'onde ressemble, en quelque manière, au regard du serpent qui attire en effrayant. La vague, qui s'élève de loin et se grossit par degrés, et se hâte en approchant du rivage, semble correspondre avec un désir secret du coeur, qui commence doucement et devient irrésistible⁵⁰. [Эта магическая сила воды чем-то напоминает взгляд змеи, который притягивает к себе и в то же время ужасает. Волна, которая пенится вдалеке, вздымается все выше и выше и, наконец, с шумом обрушивается на берег, имеет нечто общее с тайным желанием — сперва робким, а потом непреодолимым]⁵¹.

В 1891 г., одновременно с Минским, серию «итальянских» стихотворений, явившихся результатом его первого путешествия, создал и Дмитрий Мережковский: под названием «Песни и легенды» они вошли своего рода лирическим циклом в поэтический сборник «Символы» (1892). Для поэтической медитации шести из этих текстов («Сорренто», «Капри», «Праздник св. Констанция», «Везувий», «Помпея», «Addio, Napoli») отправной точкой послужили впечатления, вызванные соответствующими пунктами традиционного маршрута путешественни-

ков по Южной Италии. В 1896 г. к вышеперечисленным добавилось еще одно посвященное Сорренто стихотворение, опубликованное в журнале «Северный вестник».

Подобно всем входящим в сборник «Символы» поэтическим текстам, «итальянские» стихотворения принадлежат переходному периоду мировосприятия и творчества Мережковского, который в это время отходит от своих юношеских позитивистских убеждений и склоняется к религиозному мировоззрению. В его лирике этих лет очевидны три тематических фокуса: мистическое чувство, благоговение перед искусством, переживаемое как религиозное призвание, и поиски новой веры. В это время поэт со всё возрастающей настойчивостью, не увенчанной, однако же, окончательными итоговыми формулировками, предаётся рефлексии о вечных метафизических предметах: о смерти и страхе смерти, о бессмертии души и существовании Бога, и все они объединяются для него в главном вопросе о природе таинства бытия. Ответ на него он склонен искать, с одной стороны, в пантеистическом единении с природой и небесами (то есть с Богом), а с другой — в религиозном опыте мистического — если не прямо эзотерического — толка. Этот идейно-тематический комплекс обретает своеобразный проблемный разворот в «итальянских», и особенно в «южнотальянских» стихотворениях, которые, несмотря на изобилие образно-тематических штампов, отличаются глубиной проблематики.

Южная природа предстает в интерпретации Мережковского хотя и захватывающей, но противящейся страстному желанию человека с нею слиться; она подчеркнута чужда, остранена, невозмутима вплоть до жестокости; что же касается религии, в том числе и христианской, то и в ней господствуют вполне языческие предрассудки, оставляющие ее глухой к потребностям верующего. Основные образные мотивы и интонации предшествующего творчества — одиночество, страдание, смерть и взнезменные радости, сомнение, разочарование, резиньяция, меланхолия — достигают в этих текстах своего полного развития; очевидно и возникновение той тематической линии, которая станет основной в последующем творчестве Мережковского: это противопоставление двух типов культуры, христианской и языческой, которые воплощают в себе, соответственно, жизнь и смерть, радость и страдание, небесную любовь и земную красоту — и далеко не всегда первые позиции этих антитез оказываются более художественно убедительными.

Первое из цикла «итальянских» стихотворений Мережковского, «Сорренто», целиком посвященное природе, сосредоточено на идее гар-

монии. Начиная с первых же стихов в нем перечислены виднеющаяся в отдалении Помпея, изящный и четкий контур Везувия, лимонные роши, ароматные золотистые плоды. Растворяясь в дыхании огромного моря, Сорренто чарует и пробуждает воспоминание о первой любви (ср. аналогичный мотив в лирике Минского), вводя лирическое «я» в сильнейший соблазн уподобить вечную красоту природы сиюминутной красоте любимой женщины, отдаться ее ласке, раствориться в огромности моря. Однако в последней трехстрочной строфе, как будто утверждающей, что влюбленность в природу есть только форма выражения любви к живой и бесконечной женской душе, нервная графика стихотворного текста, отделенного пробелом от предыдущих стихов, со сдвинутыми относительно левой границы текста строчками, приходит в противоречие с успокоительной интонацией его содержательного плана:

Милая, душу живую твою
Здесь я в природе еще беззаветней люблю,
Душу твою бесконечную (341–342).

В свою очередь, идеологема непреодолимой притягательности природы тоже исподтишка профанирована скрытым спором, в который вступают антонимические смыслы существительных и прилагательных, в результате чего слово «вечность» начинает означать не что иное, как равнодушие и отчужденность, а преходящее и тленное обретает сигнификат живого и бесконечного.

Мотив мощной притягательности природы и ее реальной бесчувственности по отношению к человеческому горю доминирует и в лирической миниатюре «Капри», которая стягивает потенциальное развернутое природоописание в синекдоху образа морской волны. Это стихотворение воспроизводит поэтику «Сорренто» сплетением воедино всё тех же двух эмоциональных аффектов — любовного чувства и любования природой: и так же, как предыдущее, оно поднимает пейзажную зарисовку до уровня философской рефлексии:

Больше слов твоих ласковых, больше, чем всё,
Успокоили бедное сердце моё
Эти волны, к страданиям моим равнодушные,
И над радостным морем вдали
В золотой пыли
Очертанья Капри воздушные (342).

Подчеркнуто традиционное занятие лирического субъекта — созерцание морских волн и «очертаний Капри воздушных» — оттеняет новизну символистского интерпретационного кода русской стихотвор-

ной неаполитаны рубежа XIX–XX вв.: природа, по-прежнему персонифицированная, перестает быть источником земного наслаждения; напротив, она становится индифферентной, если не прямо враждебной, по отношению к человеку — однако же именно это ее свойство служит своего рода модератором человеческого страдания, и притом более эффективным, чем нежные слова возлюбленной.

В другом каприйском стихотворении, «Праздник св. Констанция» (342–343), детальная и живописная картина почти языческого праздника в честь местного святого, развернутая на фоне «седых» (как волны у Минского) утесов и «залива голубого», концентрирует внимание поэта на шумном веселье народа, который тимпанами и взрывами петард приветствует св. Констанция, чей истукан величаво высится на носилках как какой-нибудь идол. Наблюдая «<...> праздник всенародный // В честь языческого бога», Мережковский, подобно Грегоровиусу, задается вопросом — какое отношение к этому веселью имеют святой дух Церкви Христовой и смиренные молитвы.

В двух заключительных строфах, отделенных отточием от основного текста, взоры лирического субъекта вновь обращаются к лимонным роцам Сорренто и вечному морю, по-прежнему абсолютно безучастным к людскому ликованию. Напротив, дикий остров, как бы в ответ на народные восторги, содрогается в своих гранитно-скальных глубинах — и в этом мотиве тема персонифицированной природы претерпевает единственную в своем роде инверсию привычных ассоциативных цепочек интерпретационного кода: подвижная стихия моря застывает, а неподвижные скалы принимают активное динамическое участие в народном веселье.

Заключающее миниатюрный «южноитальянский» цикл Мережковского стихотворение «Addio, Napoli» (346–347) озаглавлено словами неаполитанской народной песни, однако, вопреки названию, в нем вновь возникает образ Сорренто, созданный по обычному сценарию литературных клише: визуально-живописный образ лимонных роц и золотистой береговой линии, очерчивающихся на фоне Везувия, дым которого возносится к небесам, как бы исходя от спокойного жертвенника, дополняется акустико-музыкальным образом звуков органа, которым уподоблено дыхание моря, и этот сказочный топос, где в явлениях природы поэт видит воплощение ее языка — слов, исходящих из самого ее сердца, дает лирическому субъекту текста ощущение внятности этого языка Природы — Природы с прописной буквы, которая вместе с Океаном и Югом образует своего рода триаду одушевленных субстантивов.

Написанное пять лет спустя стихотворение «Сорренто» (615–616) демонстрирует чрезвычайную устойчивость вышеописанных литературных клише: несмотря на зимний колорит стихотворения (это обстоятельство выясняется, впрочем, только по ходу лирического сюжета), в его первых четырех строфах снова фигурируют апельсиновые рощи (и на втором плане этого неистребимого образа просматривается архетипический субстрат вечного сада Эдема), бесчисленные плоды, звонкое журчание ручейков и лимонные сады⁵². Неудивительно, что подобное описание увенчано мотивом духовного пробуждения, даруемого этими местами и заставляющего безутешное сердце уверовать в изначальную благодать, небесную любовь, и вознести новые молитвы перед «бледною Мадонною».

Совсем другим настроением насыщено разделенное на две неравные по объему строфы стихотворение «Везувий» (1891; 343–344). Если все стихотворные посвящения Мережковского Сорренто обнаруживают имманентные коннотации «земного рая», определяющие характер образности этих текстов, то здесь очевидно нанизывание inferнальных мотивов (пепел, сера, преисподняя, подземный гул и грохот, огонь). Везувий предстает в облике «Великого Хаоса», «Праотца вселенной», персонифицируя «слепую власть природы», которой лирический субъект в порыве гордости бросает вызов: пусть вулкан в силах уничтожить человека физически, его мощь бессильна потушить Прометееву искру божественного вдохновения в свободной душе поэта. О мелодраматическом финале, венчающем текст образом обратившего чело к небесам и попирающего ногами «древний Хаос, Праотца вселенной» поэта, очень резко отозвался Аким Волынский⁵³.

К очеркам Везувия примыкает и образ мертвого города Помпеи, которому посвящено длинное трехчастное одноименное стихотворение Мережковского 1891 г. (344–346): подобно многим предшествующим и последующим литературным произведениям на эту тему, оно порождено впечатлением, произведенным на русскую литературу знаменитым полотном Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1830–1833)⁵⁴; в случае с Мережковским на образность Брюллова наложились и непосредственные впечатления очевидца, расцветившие, в свою очередь, многочисленными литературными реминисценциями. Под поверхностным сюжетным слоем — уничтожение идиллии роковой слепой и безразличной силой — постепенно кристаллизуется тема конца языческого мира и «смерти богов», впоследствии развитая писателем в его первом историческом романе, который в черновых вариантах имел заглавие «Смерть богов» (1895)⁵⁵.

В первой части стихотворения торжествует идея античной гармонии, напоминающей о земном рае своей радостью жизни; здесь оживают гоголевские характеристики греческого мира, каким он предстал в статье «Скульптура, живопись и музыка»: счастливый городок, населенный беспечными людьми с младенчески радостными душами, людьми, влюбленными в красоту и радости земной жизни. Здесь, где даже предметы повседневного обихода и кухонная утварь украшены рукою художника, а обычные бани высятся подобно императорским дворцам, где всё растворено в прозрачной голубизне Парthenопейского залива, не страшна сама смерть, и никого не ужасающий дым Везувия поднимается к небесам нежным розовым облачком, сверкая на закате безмятежной улыбкой.

Вторая, самая лаконичная часть, посвященная описанию извержения Везувия, выступает своего рода словесным парафразом Брюлловского полотна, образность которого пропущена дополнительно и сквозь призму пушкинской интерпретации видеоряда картины в стихотворном отрывке «Везувий зев открыл...» (1834)⁵⁶:

Но смерть и к ним пришла: под огненным дождем,
На город падавшим, под грозной тучей пепла
Толпа от ужаса безумного ослепла...

«Огненный дождь» заменяет пушкинский образ «каменного дождя», а «грозная туча пепла» выглядит сошедшей в стихотворение Мережковского непосредственно с полотна Брюллова. Кроме того, образ огненного дождя способен вызвать еще и библейские — ср. эпизод гибели Содома и Гоморры, затопленных дождем огня и серы⁵⁷, и дантовские ассоциации: в аде Данте под огненным дождем претерпевают свою кару богохульники, содомиты и ростовщики⁵⁸. Еще одной реминисцентной отсылкой к картине Брюллова и статье Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» является символическая интерпретация образа «идолов», т.е., своеобразного метафорического заместителя античной сакральной скульптуры, таящая в себе имплицитный приговор, произнесенный над языческой религией с позиций христианского мировоззрения: это «улыбка безучастная» на мраморном лице изваяния олимпийского божества, счастливого и прекрасного, которое возвышается над ослепительным блеском пожара и не склоняет слуха к мольбам припавших к его пьедесталу людей. В трех заключительных стихах строфы скупыми штрихами набросана картина разрушения, оставленного катаклизмом: смерть торжествует, время останавливается, замолкает последний крик... и лишь один Везувий рдеет как уголь, подобно факелу Эвменид.

В третьей части, переносящей читателя в современность, событие приобретает метафизический смысл: время растягивается до вечности, и на всем — вплоть до «улыбки беспечной» на лицах поверженных богов — запечатлен «последнего мгновенья ужас вечный». Стихотворение завершает гимн «могильной красоте», не живой и не мертвой, но вечной, как бы окаменевшей от ужаса под взглядом Горгоны Медузы. Графически выделенный заключительный катрен повторяет финальные стихи первой части, незначительно их варьируя. Таким образом, всё стихотворение как бы испаряется в нежно-розовом дыме Везувия, сверкающем своей безвредной красотой на фоне заката и возносящемся в небеса подобно легкому облачку. Возможно, этот изощренный прием формального повтора маркирует скрытую перспективу повтора содержательного: идея вероятного повторения губительного происшествия более чем допустима для поэта, убежденного в непреложной причинно-следственной связи, существующей между идиллией и катастрофой.

Одним из центральных мотивов стихотворения является всё тот же мотив равнодушия сил природы — и языческих богов — к человеку, которому они ниспосылают столько бедствий. В одной из ранних редакций текста этот мотив был еще резче подчеркнут общностью эпитета «безмятежный», примененного не только к улыбке богов, но и к дыму Везувия⁵⁹. Второй по значимости мотив «могильной красоты» ведет непосредственно к идее «смерти в расцвете красоты», которая, в свою очередь, соотносится с эстетизированным культом смерти, столь широко распространенным и в изобразительном, и в словесном искусстве символизма и декаданса.

Другой тематический разворот катастрофического везувийского сюжета можно отметить в немногих стихотворениях, авторы которых не стремятся соперничать с Брюлловым, изображая массовые сцены, исполненные высокого драматизма, но предпочитают развивать идею «смерти в расцвете красоты», слагая гимны красоте погребенных золою тел, возвратившихся как живые спустя многие столетия. Ярким примером этого тематического направления явилось стихотворение Брюсова «Помпеянка» (1901)⁶⁰, вошедшее в его сборник «Urbi et orbi» (1903), которое предлагает образ «живого изваянья вечных тел», созданный поэтом, еще не посетившим к тому времени разрушенного Везувием города.

Как ни странно, но Вячеслав Иванов, поэт, прекрасно знавший Италию и ее культурное наследие задолго до того, как он окончательно поселился в Риме в 1924 г., почти не оставил стихотворных посвящений Южной Италии. Одно из немногих на эту тему, стихотворение

«Кумы» (1902)⁶¹, являет собой полный набор литературных штампов, хотя они и намечены лишь эскизно и замаскированы плотным покровом литературных реминисценций: вид с вершины акрополя, воспоминание о живописных Мизенах и Байе, «где пленных Нерейд объемлет тесный рай», но милей поэту пророческие Кумы; его взор охватывает морской простор, который стерегут «на двух краях небес» «там — скал Гаэтских тень» и «тут — Иский шатер», Флегрейские поля, где «зияют Орка своды» и вдали видны «Ахерузии недвижимые воды», испарения озера Аверно, прилетающие из-за гор, внушают лирическому субъекту мысль о «Аида близком хладе».

Земля и море Неаполитанского региона (и особенно остров Капри) в восприятии русских поэтов периодически вызывают к жизни не только мортальные, но и эротические мотивы — и образ Данаи, встречающей Зевса в принятом им обличе золотого дождя, который возникает в начальных строках стихотворения Иванова «Сфинкс глядит» (1902; 590–591), вошедшего, как и предыдущее, в сборник «Кормчие звезды» (1902–1903), претворяется далее именно в такую эротизированную картину взаимной страсти земли и моря, воспламененных закатными лучами солнца. На этом фоне остров Капри обретает очертания «тайны изваянной тени» и «стройного Сфинкса», продолжающего вглядываться в постепенно угасающий день.

Уподобление очертаний острова фигуре Сфинкса, разрывающее ассоциативную цепочку «Капри — земной рай» и, следовательно, придающее олицетворенному ею острову таинственный, двусмысленный и тревожный колорит, восходит к роману Жан-Поля (Рихтера) «Титан» (1800–1802):

Wie eine Sphinx lag dunkel das zackige Kapri am Horizont im Wasser und bewachte die Pforte des Golfs⁶². [Зазубренный силуэт Капри, подобный лежащему в воде сфинксу, темнел на горизонте, оберегая врата залива].

Возможно также, что сравнение Капри со сфинксом проникло в русскую литературу через посредничество Грегоровиуса, который открывает посвященный острову Капри раздел своей книги «Годы странствий по Италии» эксплицитной отсылкой к роману Жан-Поля, вторя его образности своим уточнением:

<...> mir kam die schöne Insel, wenn ich sie vom Festland betrachtete, wie ein antiker Sarkophag vor, dessen Seiten schlangenhaarige Eumeniden schmücken — darinnen aber liegt Tiberius⁶³. [Когда я смотрел на него с берега, прекрасный остров представился мне античным саркофа-

гом, грани которого украшают змееволосые Эвмениды — он скрывает в себе Тиберию].

Метафора Сфинкса позволила очарованному современной красотой Неаполитанского региона и хранящему в памяти тревожные предания его прошлого Грегоровиусу подчеркнуть загадочное очарование Капри и до некоторой степени примирить противоречия под знаком естественной гармонии, сопряжением вневременного архетипа «земного рая» с образами древней исторической эпохи, преданной чувственным наслаждениям.

В русской неаполитане рубежа XIX–XX вв. образ Капри–сфинкса встречается и у И. Бунина: в очерке «Остров Сирен» (1932), обозначив квинтэссенцию каприйских ассоциаций образной триадой «Лазурный грот, Тиберий, Крупп»⁶⁴ и адресовав острову эпитеты «божественный» и «дикий», писатель констатирует: «Капри поднимается из лона морского подобно лежащему сфинксу <...>»⁶⁵.

В качестве побочного эпизода образы Южной Италии присутствуют и в поэзии акмеистов — поэты этого направления, в своем стремлении освободиться от груза литературной традиции, отчасти уже успевшей заштамповаться, предлагают новое видение региона, более субъективное и спонтанное. После двух итальянских путешествий 1912 и 1913 гг. сборник «итальянских» стихов подготовил Сергей Городецкий — однако он не был напечатан из-за начала Первой мировой войны. Два из них посвящены южноитальянским сюжетам: «Девушка из Помпеи» и «Сорренто»; вероятно, к ним можно добавить и стихотворение «Дума» (все три написаны в 1913 г.). Первый из этих текстов, подхватывая сюжет брюсовского стихотворения «Помпеянка» (идеальная любовь, сила которой преодолевает страх смерти и делает ее вечной), развивает его дальше⁶⁶: к помпейской девушке, любимой поэтической «душою северной и снежной» как ни одна другая, лирический субъект обращается от собственного первого лица. Посвятив четыре строфы воспеванию красоты и грации возлюбленной, поэт заканчивает изображением смятения, которое охватило его в музее, при виде стеклянного гроба, в котором покоится эта живая красота.

Что же касается Сорренто в восприятии Городецкого, то здесь и речи быть не может об образе земного рая. В четырех катренах короткого лирического посвящения городу развит совсем иной лирический сюжет: отчуждение от природы, призыв к молчанию, покою и созерцанию — однако завершается этот сюжет совершенно нетипичной картиной: спокойствие морской глади эмфатически соответствует образу онемевшего вулкана, зато из уст поэта излетает упоенное призывание,

абсолютно противоположное страстному стремлению к покою, которое излил в стихотворении «Блеском солнца...» Минский — призывание «дней смятения и бурь», которые только и дают возможность почувствовать всю полноту бытия:

Не для нас покой таинственный
Созерцанье не для нас.
Извержений дым воинственный
Наш окутывает час (413).

Что же касается стихотворения «Дума» (414), то оно не обязательно вдохновлено Южной Италией: возможно, этот пламенный гимн солнцу и прекрасной стране, которая исцеляет от горестей жизни, является вполне обобщенным эмоциональным переживанием итальянского макротопоса.

Более близкой к традиционным интерпретационным кодам русской неаполитаны является поэма «Италия» (1914) С.М. Соловьева (1885–1942): ее автор, двоюродный брат Александра Блока и друг Андрея Белого, поэт и богослов, рукоположенный в священнический сан в 1916 г., во многом опирается на литературные источники, среди которых необходимо упомянуть «Итальянские впечатления» В. Розанова (1909) и «Образы Италии» П. Муратова (1913), переплетая мотивы, пришедшие к нему чисто литературным путем, с воспоминаниями детства и собственными впечатлениями⁶⁷. Три из семи глав поэмы посвящены Неаполю (гл. IV), Сорренто (гл. V) и Помпеям (гл. VI)⁶⁸.

Неаполь, в котором веет дыхание Греции и Египта и перемешаны разные народы, для Соловьева, так же, как и для Муратова, — это «не Европа, а Восток». Атрибутивный антураж городского топоса реконструирован по принципу *pars pro toto*, и почетное место среди топологических символов снова занимают апельсины и оливковые деревья; разумеется, всё это на фоне антропоморфного (в духе Минского и Мережковского) дышащего моря. Большую часть гл. IV занимает описание экскурсии во Флегрейские Поля, зрелище которых, однако, вызывает в сознании автора не столько адские видения, сколько продолжительное размышление о конце света и божественном правосудии, на которые его наводит воспоминание о пире Тримальхиона:

Вот край, где жил Тримальхион, <...>
Где все служили богу чрева <...> (27).

В этой стране «отравленных паров, разврата, неги и пиров», определяемой как «ужасный край» и «адская страна» в резко контрасте с привычным перифрастическим оборотом «край чудес», на всем лежит печать божьей кары: ужас внушают и дым бурлящей Сольфатары,

заставившей в свое время содрогнуться Афанасия Фета⁶⁹, и печальные серые воды «как бы подземного» озера Аверно. Описание порока, неотвратимо вызывающего на себя божий суд, содержит в своем субстрате ассоциативные мотивы пляски над бездной и Содома и Гоморры; финалом же закономерно становится философическая рефлексия:

Как эта зыбкая трясина
Над морем лавы огневой,
Таков удел наш роковой,
И неминуема кончина (30).

Возвращение в Неаполь, названный его поэтическим именем «Партенопоя», воспринимается на этом адском фоне как сладостная утеха: это закономерно вызывает его женственное олицетворение в образе заснувшей легким весенним сном вечно юной девушки, подруги царей и поэтов древности: такая метафора на своем ближайшем ассоциативном плане чревата следующим шагом: уподоблением города Музе, как олицетворенному поэтическому вдохновению.

Образ Сорренто вырастает на фоне апельсиновых рощ и лимонных деревьев, распространяющих дивный аромат и усыпанных золотыми слитками бесчисленных плодов (30–32): однако с этим традиционным литературным антуражем соединяются конкретные воспоминания о страстных и чистых юношеских мечтах. Вновь, как и много лет назад, спускаясь к морю мимо осыпающихся гротов, автор совершает своего рода сошествие в преисподние области — в том числе и в метафорическом смысле, поскольку возвращается в свое прошлое, где продолжает жить его первая встреча с гомеровским эпосом и восхищение красотой Киприды, волнующий образ которой запечатлен в морских волнах: когда-то эти впечатления пробудили в авторе поэта, здесь родились его первые поэтические строки. Ассоциативная цепочка море—юность—Гомер, возможно, восходит к лирической миниатюре Минского «У моря»; сама же филиация идей «Гомер—Южная Италия», как об этом было упомянуто выше, оставлена в наследство русской неаполитане «Итальянским путешествием» Гете⁷⁰.

Помпеи, уже в IV главе, посвященной Неаполю, упомянутая в контексте мотива «смерти в расцвете красоты» (ср.: «нетленный, дивный прах»), предстает в поэме Соловьева царством смерти и страной гробниц, сохранивших, однако, «ясность древних линий»: перспективы ее улиц — дом за домом, храм за храмом — уходят в вечность. Апокалипсическое мироощущение автора находит свое выражение в эротических мотивах, абсолютно доминирующих в реконструкции повседневной

жизни древнего города, где рядом с храмом помещается лупанарий, а фрески с изображением обнаженных танцовщиц до сих пор обладают способностью пробуждать в современном посетителе «древнего зверя». В поэме Соловьева романтическая скорбь о потере древней Италии уступает место стремлению похоронить прошлое и сопротивлению самой идее возрождения античности. В заключительных строфах поэмы предложен грустный компромисс:

Закройте древние могилы,
Не подымайте мертвецов!
Уже зараза охватила
Европу с четырёх концов.
Помпея вся могильным ядом
Отравлена... а тут же, рядом
С развратным домом для рабов
Белеет улица гробов.

Здесь кипарисы в небе синем
Чернеют, навевая мир.
Помпея спит, окончив пир
И кубок выронив. Покинем
С улыбкой грустной на устах
Ее прелестный, грешный прах (34).

В образной параллели «заразы», охватившей Европу, и «могильного яда», отравившего Помпеи, очевидно сказывается правомерно-славянофильское уmonoстроение автора — и это вполне закономерно для будущего православного священника и богослова. Однако же амбивалентность образа южной Италии очевидна и здесь, в том оксюморонном сочетании эпитетов «прелестный» и «грешный», которое завершает помпейскую главу, повторяя с незначительным варьированием стих неаполитанской главы «нетленный, дивный прах Помпеи». И оба эти варианта, в свою очередь, отчетливо контрастируют с общим местом «священный прах» применительно к Италии *in toto* во вступлении к поэме.

Несмотря на то, что своими неукоснительными устойчивыми реалиями (лимоны) и сквозными образными мотивами (спуск в преисподнюю и адские пейзажи) поэма Соловьева, как и вся русская поэтическая неаполитана рубежа XIX–XX вв., обязана Гете и Данте, необходимо отметить, что и сами эти художественные элементы, и область их распространения видоизменялись и расширялись. Метафорически-адские коннотации постепенно захватывают в свою сферу не только традиционно принадлежащий ей Везувий, но и другие местности в окрест-

ностях Неаполя; Сорренто же, единственный тоπος, почти без ущерба удержавший коннотации райского сада, обладает не только правом на бесконечный повтор и варьирование образа цветущих и плодоносящих лимонов в своих литературных отражениях конца XIX — начала XX в., но и прерогативой слегка пародийной дискредитации этого штампа:

И так же тухлые лимоны
В траве сгнивают потаённо,
Распространяя аромат (31).

Если же говорить о новом интерпретационном коде Италии, в котором ее образ будет развенчан, сохранив, однако же, присущую ему амбивалентность, то его родоначальником станет И. Бунин, в стихотворениях которого Помпеи, Капри и античность окончательно потеряют свое неотразимое очарование, а следы тления и праха обнаружатся и в тех местностях, которые еще совсем недавно однозначно отождествлялись его предшественниками и современниками с земным раем.

Перевод О.Б. Лебедевой

¹ Муратов П.П. Образы Италии. — М., 1993–1994. Т. 1. С. 7.

² Бердяев Н.А. Чувство Италии // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. — М., 1994. Т. 1. С. 367–370.

³ Римская Кампанья, или *Agro romano*, Римские поля — название сельской местности близ Рима.

⁴ Ср. серию антологий: *Кара-Мурза А.А.* Знаменитые русские о Венеции. — М., 2001; *Он же.* Знаменитые русские о Флоренции. — М., 2001; *Он же.* Знаменитые русские о Риме. — М., 2001; *Он же.* Знаменитые русские о Неаполе. — М., 2002; *Он же.* Знаменитые русские в Амальфи. — М., 2012.

⁵ Муратов П.П. Указ. соч. С. 8.

⁶ См. об этом: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. — Л., 1982. С. 390.

⁷ Слово «*soffice*» означает: «легкая коляска», «двуколка».

⁸ Все цитированные тексты были не только общепризнанными бестселлерами, но и постоянными составляющими круга чтения для всего XIX в.; кроме того, они постоянно переиздавались не только отдельными изданиями, но и в составе более или менее полных собраний сочинений их авторов. Большинство этих текстов (или ранее опубликованные отрывки более обширных очерков) многократно переводилось на другие языки, в том числе и на русский, ср.: *Сталь Ж., де.* Слава и блаженство Италии // *Вестник Европы*, 1817. Ч. 94. № 15–16. С. 197–204; *Она же.* Коринна, или Италия. Перевод с французского. — М., 1809–1810; *Гете И.-В.* Путешествие в Италию // *Сочинения Гете в шести томах.* Под ред. П.И. Вейнберга. — СПб., 1865–1871; *Шатобриан Ф.-Р., де.* О огнедышащей горе Везувий (из письма одного путешествующего англичанина) // *Детское чтение для сердца и разума*, 1803

[см. Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). — СПб., 1997—.... Ч. 7. С. 93–96]; *Он же*. Путешествие на Везувий (из *Moniteur'a*) // Вестник Европы, 1806. Ч. 29. № 20. С. 262–273; *Он же*. Воспоминания об Италии, Англии и Америке. — М., 1817; *Тэн И*. Путешествие по Италии. — М., 1913–1916. Т. 1 (Неаполь и Рим). Несмотря на то, что «Годы странствий» в Италии Ф. Грегоровиуса на русский язык переведены не были, эта книга в 1912 г. была отрецензирована в журнале «Заветы» [см. *Potthoff W. Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg, 1991, S. 200*].

⁹ *Сталь Ж., де*. Коринна, или Италия. («Литературные памятники», Большая серия). Изд. подг. М.Н. Черневич. — М., 1969. С. 231.

¹⁰ *Staël A. L.G. de. Œuvres complètes. Paris, 1920. Т. IX: Corinne, ou l'Italie (Tome II). L. XIII. Ch. 4. P. 108.*

¹¹ *Сталь Ж., де*. Коринна, или Италия. Указ. соч. С. 227.

¹² *Staël A.L.G. de. Œuvres complètes. Op. cit. P. 108–109.*

¹³ *Сталь Ж., де*. Коринна, или Италия. Указ. соч. С. 228.

¹⁴ *Staël A.L.G. de. Œuvres complètes. Op. cit. P. 111.*

¹⁵ *Сталь Ж., де*. Коринна, или Италия. Указ. соч. С. 229.

¹⁶ *Gregorovius F. Wanderjahre in Italien. Einl. von H.–W. Kruft. München, 1967. S. 504.*

¹⁷ О нереализованном намерении Максимилиана Волошина написать книгу о своем итальянском путешествии, озаглавленную титулом путевых записок Гете, см.: Комолова Н.П. «Миф Италии» Гете и его реминисценции у Волошина и Габричевского // Россия и Италия. Встреча культур. Т. 4. — М., 2000. С. 205.

¹⁸ См. сборник, составленный к 100-летию прибытия М. Горького на о. Капри: Uno scrittore 'amaro' nel paese 'dolce'. Maksim Gor'kij fra Capri, Sorrento e Mosca / a cura di M. Talalay. Capri: Oebalus, 2006.

¹⁹ Об Италии и Неаполе писали и те поэты, которые никогда не бывали там — например, Василий Комаровский. Мысленно углубляясь в воображаемые пейзажи, канонизированные литературной традицией, он завершил свой первый лирический сборник «Первая пристань» (1913) семью стихотворениями, воспроизводящими традиционный маршрут путешественников по Южной Италии; последний из этих текстов посвящен Неаполю.

²⁰ См.: Бунин И.А. Думая о Пушкине // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965–1967. Т. 9. С. 455.

²¹ *Potthoff W. Op. cit. S. 202.*

²² *Dionati Ш.М.* [псевдоним Шарля Маргерита Жана Батиста Мерсье]... *Lettres sur l'Italie, en 1785. Paris, 1788. Vol. II. P. 303–304*; вплоть до середины XIX в. «Письма...» многократно переиздавались и были переведены на основные европейские языки, равно как и на русский под заглавием «Путешествие г. Дю Пати в Италию в 1785 году» — СПб., 1800–1801.

²³ Та же пара антонимов повторяется и в записи от 20 марта: «Gewiss wäre der Neapolitaner ein anderer Mensch, wenn er sich nicht zwischen Gott und Satan eingeklemmt fühlte»: Goethe J.-W. *Italienische Reise. Leipzig 1914. S. 229.* [Перевод: «Конечно, неаполитанцы были бы совсем другими, если бы не чувствовали себя зажатными между богом и сатаной»: Гете И.–В. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1975–1980. Т. 9. С. 107].

²⁴ При виде потоков лавы на склонах Везувия Штаббриан вспоминает «Ад» Данте, перефразируя стихи 28–30 и цитирует стихи 8–9 Песни XIV.

²⁵ Этот фрагмент записок Шатобрена стал известен в России сравнительно рано по переводу, напечатанному в журнале «Вестник Европы», см.: Шатобриан Ф.—Р. Путешествие на Везувий. Указ. соч. С. 267.

²⁶ Gregorovius F. Op. cit. S. 498–499.

²⁷ Ibid. S. 519–520.

²⁸ Ibid. S. 521.

²⁹ Ibid. S. 522.

³⁰ О восприятии Данте в России см.: Potthoff W. Op. cit.

³¹ О восприятии романа Гете см. подробно: Стихотворение И.—В. Гете «Mignon» как источник концептов рая и ада русской неаполитане XIX века // Лебедева О., Януш-кевич А. Образы Неарола в русской словесности XVIII—первой половины XIX веков. Kaverlo, 2014. С. 81–108.

³² Ср. запись от 24 февраля 1787 г. в «Итальянском путешествии» Гете: «Als wir aus Fondi herausfahren, ward es eben helle, und wir wurden sogleich durch die über die Mauern hängenden Pomeranzen auf beiden Seiten des Weges begrüßt. Die Bäume hängen so voll, als man sich's nur denken kann. Obenher ist das junge Laub gelblich, unten aber und in der Mitte von dem saftigen Grün. Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen»: Goethe J.—W. Italienische Reise. Op. cit. S. 192–193. [Перевод: «Когда мы выехали из Фонди, стало светлее, и нас приветствовали померанцы, свисающие из-за стен по обе стороны дороги. Деревья просто невообразимо отягощены плодами. Молодая листва на верхушках золотистая, внизу и в гуще кроны — сочного зеленого цвета. Как права была Миньон, стремясь туда!»].

³³ Впервые опубликовано в: Минский Н.М. Стихотворения. — СПб., 1887. С. 30; впоследствии вошло в состав четырехтомного собрания сочинений: Минский Н.М. Полное собрание стихотворений: В 4 т. — СПб., 1907. Т. 1. С. 100–102.

³⁴ Во втором стихотворении под названием «Везувий» есть косвенное указание на приблизительное время его создания: «И вспомнил я: вот ровно десять лет, // Как молодой волнуемый тревогой // Я поднимался этой же дорогой», что дает возможность отнести ко времени второго итальянского путешествия Минского (1891 г.) не только этот, но и все остальные его тексты, посвященные Италии и отсутствующие в сборнике 1887 г. Все они вошли в Полное собрание стихотворений. Указ. соч.: Т. 3, С. 56–61 («Везувий»); С. 67 («Блеском солнца...»); С. 77–78 («Южный полдень»); Т. 4, С. 4–8 («На родине теперь...»); С. 18–20 («Сорренто»); С. 164 («В оливковой роще»), С. 180–181 («Лазурный грот»), С. 182–183 («Arco naturale») соответственно. Кроме того, стихотворение «В оливковой роще» было напечатано также в сборнике «Новые песни» (СПб., 1901, С. 40–41), а стихотворение с явным южным колоритом под названием «У моря», не вошедшее в последующие издания, помещено в третьем издании стихотворений Минского (Стихотворения. Изд. 3. — СПб., 1896. С. 250) между текстами «Arco naturale» и «Сорренто».

³⁵ См. об этом: Полонский Г. Поэзия Минского // Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. С. Венгерова. — М., 2000. Т. 1. С. 356–357.

³⁶ Айхенвальд Ю. Минский // Силуэты русских писателей. — М., 1994. С. 365.

³⁷ Leopardi G. Opere, Milano, 1967, p. 115: La ginestra o il fiore del deserto [Перевод: Здесь на иссохшем хребте // Чудовищной горы, // Всеистребляющего Везувия...].

³⁸ Минский Н.М. Полное собрание стихотворений. Указ. соч. Т. 1. С. 100–102. Далее тексты стихотворений Минского за исключением особо оговоренных случаев цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

- ³⁹ Ср. образ Везувия, смеющегося над поверженной им в прах Помпеей, в поэме Владимира Маяковского «Облако в штанах» (1914–1915).
- ⁴⁰ Ю. Айхенвальд в цит. соч. (с. 366) интерпретирует это стихотворение, на наш взгляд, ошибочно, как выражение типичной для русского интеллигента позиции пренебрежения к миру, с которой море и небо представляются мелочами и гораздо менее важны, серьезны и достойны, нежели социально-политическая злоба дня.
- ⁴¹ См. об этом: Стихотворение И.–В. Гете «Mignon» как источник концептов рая и ада русской неаполитане XIX века. Указ. соч.
- ⁴² Полонский Я.П. Сочинения: В 2 т. — М., 1986. Т.1. С. 127.
- ⁴³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1980. Т. 4. С. 222.
- ⁴⁴ Голенищев–Кутузов А.А. В садах Италии // Поэты 1880–1890-х годов (Библиотека поэта. Большая серия). — Л., 1972. С. 260.
- ⁴⁵ Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. (Новая библиотека поэта). — СПб., 2000. С. 341–342, 346–347, 615–616. Далее стихотворные тексты Мережковского цитируются по этому изд. с указанием страницы в скобках.
- ⁴⁶ Gregorovius F. Op. cit. S. 571.
- ⁴⁷ Минский Н.М. Стихотворения. Изд. 3. Указ. соч. С. 250.
- ⁴⁸ Goethe J.–W. Italienische Reise. Op. cit. S. 340.
- ⁴⁹ Гете И.–В. Из «Итальянского путешествия» // Гете И.–В. Собрание сочинений. Указ. соч. Т. 9. С. 159. Ср. также аналогичное рассуждение в книге В.Д. Яковлева: «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»: Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. 1847. — СПб., 1855. С. 236.
- ⁵⁰ Staël G. de. Corinne, ou l'Italie. Op. cit. L. XIII. Ch. 5. P. 117.
- ⁵¹ Сталь Ж., де. Коринна, или Италия. Указ. соч. С. 231.
- ⁵² Подтверждением тому, что в данном случае можно говорить именно о штампе, может послужить большое лирическое стихотворение В. Брюсова «Италия» (1902) — гимн стране, прекрасной на протяжении от Альп до Капри. Давая сжатые поэтические характеристики достопримечательным местностям Италии, Брюсов, который впервые увидел неаполитанскую Кампанию только в 1908 г., начинает свое описание этого региона эпитетом «нетленные рощи лимонные»: Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1973–1975. Т. 1. С. 300–302.
- ⁵³ Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. Указ. соч. С. 824. Прим. 129.
- ⁵⁴ См. об этом подробнее: Бемиг М. Живописный текст как источник словесного. «Последний день Помпеи» К. Брюллово и русская литература XIX века // Вопросы литературы, 2010 (ноябрь–декабрь). С. 261–293.
- ⁵⁵ Заглавие, может быть, навеяно оперой Рихарда Вагнера «Гибель богов», весьма популярной в среде декадентов и символистов.
- ⁵⁶ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. — М. — Л., 1937–1950. Т. 3. С. 332.
- ⁵⁷ Бытие, 19:23.
- ⁵⁸ Алигьери Данте. Божественная Комедия. Ад. Песни XIV, XV, XVII. Совсем иные впечатления находим в книге другого русского путешественника, П. Муратова, который начиная с 1908 г. неоднократно бывал в Италии. Печальные руины Помпей не кажутся ему трагичными, поскольку город «<...> не был проклят, как Содом и

Гоморра, и души его обитателей не были осуждены на адские муки» — Муратов П.П. Указ. соч. Т. 2. С. 150.

⁵⁹ Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. Указ. соч. С. 824. Прим. 130.

⁶⁰ Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. Указ. соч. Т. 1. С. 75.

⁶¹ Иванов В.И. Собрание сочинений: В 6 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 1. С. 574–575. Далее стихотворные тексты Иванова цитируются по этому изд. с указанием страницы в скобках.

⁶² Jean Paul. Werke. Hrsg. N. Miller. T. 3. München, 1980. S. 614. Из романа Жан-Поля Иванов мог почерпнуть и образ «стражи» применительно к Искии и Гаэте в стихотворении «Кумы».

⁶³ Gregorovius F. Op. cit. S. 546.

⁶⁴ «Стальной король» Фридрих Альфред Крупп подолгу жил на Капри в период времени с 1898 по 1902 г. Необыкновенно щедрый по отношению к острову и его обитателям, он любил окружать себя местными юношами: каприйские гроты служили им своего рода клубами до тех пор, пока не разразился скандал, закончившийся насильственной смертью (возможно, самоубийством) главного действующего лица этой драмы.

⁶⁵ Бунин И.А. Остров сирен // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965–1967. Т. 7. С. 271. «Остров сирен» — это еще и название первой части книги: Лозина-Лозинский А. Одиночество. Капри и Неаполь (Случайные записки шатуна по свету). — Пг., 1916. Образ и словосочетание «остров сирен» восходит к Песне XII Одиссея (см. стихи 55: «остров сирен смертоносный» и 201: «остров сирен потеряли мы из виду» в переводе В.В. Жуковского 1849 г.).

⁶⁶ Городецкий С.М. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1987. Т. 1. С. 413–414. Далее стихотворные тексты Городецкого цит. по этому изд. с указанием страницы в скобках.

⁶⁷ В частности, именно к воспоминаниям детства восходит образ гниющих на тропинках сада лимонов и апельсинов, см.: Соловьев С.М. Детство. Главы из воспоминаний // Новый мир, 1993. № 8. С. 178–205. (Гл. «Италия»).

⁶⁸ Соловьев С.М. Италия. Поэма. — М., 1914. С. 27–30, 30–32, 32–34.

⁶⁹ Фет А.А. Мои воспоминания. — М., 1890 (Репринт: Пушкино, 1992). Т. 1. С. 176–177.

⁷⁰ Минский Н.М. Стихотворения. Изд. 3. Указ. соч. С. 250; Гете И.–В. Из «Итальянского путешествия» (главы «Из воспоминаний» и «Гердеру») // Гете И.–В. Сочинения: В 10 т. Указ. соч. Т. 9. С. 143–145, 158–159.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакторов</i>	5
<i>Приветствие кардинала Сепе</i>	11
<i>Приветствие доктора Буонайято</i>	13

I. История

<i>Токарева Е.С.</i> Итальянцы в России: обзор тем и исследований	15
<i>Бондаренко А.Ф.</i> Итальянские мастера пушечного и колокольного дела в Москве в конце XV–начале XVI в.	34
<i>Талалай М.Г.</i> Русская армия в Италии в 1799 г.: освобождение или оккупация?	45
<i>Тонини Лючия.</i> Путешествие Джован–Пьетро Вьёссё по России (1814–1817 гг.)	55
<i>Бибииков М.В.</i> Двенадцать апостолов российского византиноведения и Италия.	71
<i>Юсим М.А.</i> Поликультурность и национальная идентичность	81
<i>Чернобаев А.А.</i> Российско–итальянское культурное сотрудничество на страницах журнала «Исторический архив»	87
<i>Россиус А.А.</i> Титул Петра I в речи Джанвинченцо Гравины «В защиту римских законов» (Pro Romanis legibus)	92

II. Литература и философия

<i>Гардзонио Стефано.</i> Образ России в итальянской антинаполеоновской поэзии: «Russiade» Джироламо Орти	97
<i>Бёминг Михаэля.</i> Рай и ад, лимоны и Везувий: неаполитанский миф в русской поэзии на рубеже XIX–XX веков	104
<i>Джустуино Анджела.</i> Заболеть Италией: Путешествия русских мыслителей XIX–начала XX века в поисках себя	140
<i>Капилупи Стефано.</i> Ф.М. Достоевский и А. Мандзони в духовном горизонте доконстантиновского «идеала»	150
<i>Сгамбати Эмануэла.</i> Заметки к «Путешествию в Италию» Андрея Белого	160
<i>Сини Стефания.</i> Интерпретации М.М. Бахтина в Италии	172
<i>Барбуто Дженнаро.</i> Аугусто Дель Ноче и марксизм советских революционеров	186
<i>Бибиикова А.М.</i> Акилле Кампаниле: трудности перевода пьес на русский язык	200

III. Религия

<i>Надзаро Антонио.</i> <i>A bono in bonis.</i> В.Н. Забугин: от «Судьбы Вергилия» до «Христианского Возрождения в Италии»	205
<i>Грачотти Санте.</i> Христианский универсализм С.С. Аверинцева	225
<i>Каприо Стефано, свящ.</i> «Мистика» между Европой и Азией в русской религиозно–философской культуре	236
<i>Выжсанов Игорь, свящ.</i> Православно–католические отношения на постсоветском пространстве на рубеже XX–XXI вв.	250

РОССИЯ – ИТАЛИЯ:
культурные и религиозные связи в XVIII–XX веках

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*
Дизайн обложки *И. Н. Граве*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,
тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж: feprgo@yandex.ru, тел. (921) 951-98-99
www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.
Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Фаланстер», Малый Гнезниковский пер., 12/27.
Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин «Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

в Киеве:

«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.
Тел. +38 067 273-50-10, gron111@mail.ru

в Минске:

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Тел. (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88¹/₆. Усл. печ. л. 16,22. Печать цифровая.

Заказ № 27224_065. Отпечатано в типографии
ООО "Супервэйв Групп". 193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.