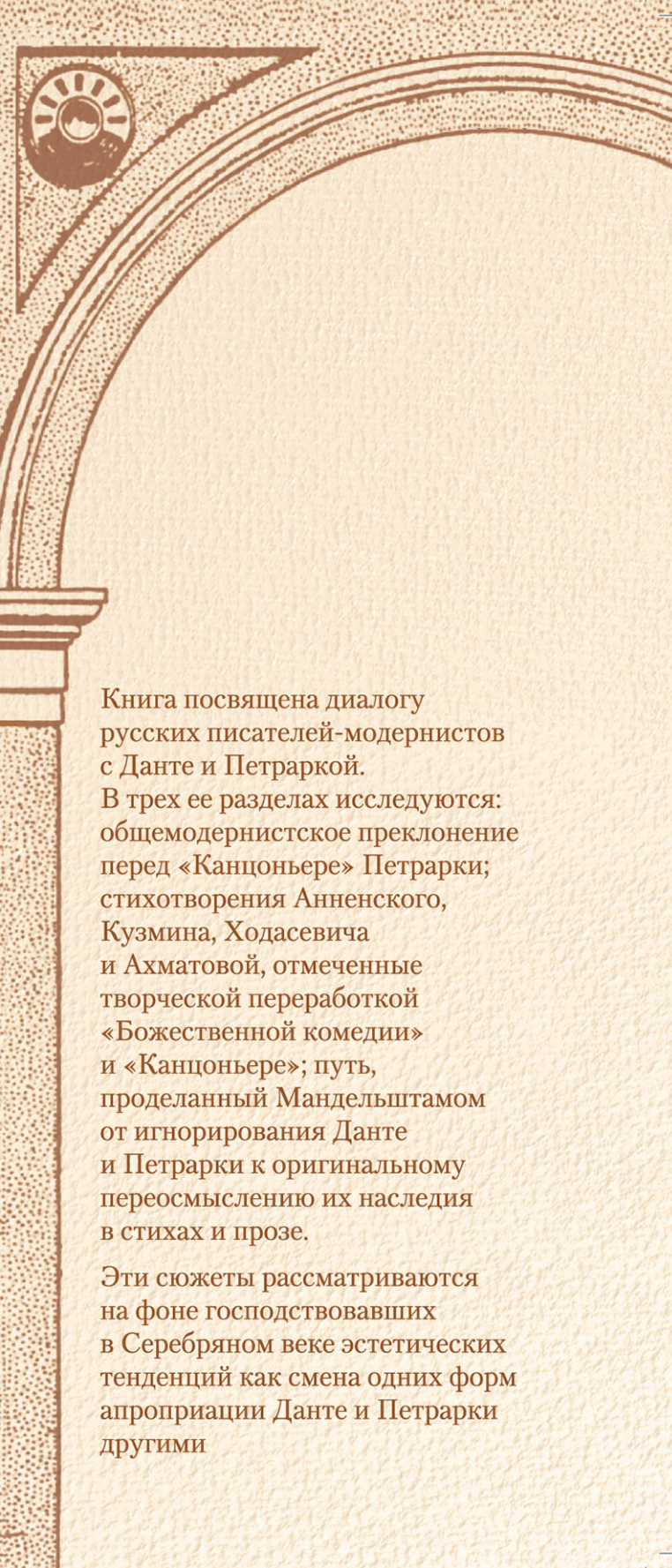


Л.Г. ПАНОВА

Итальянцы, русские

Данте и Петрарка
в художественном дискурсе
Серебряного века
от символистов
до Мандельштама





Книга посвящена диалогу русских писателей-модернистов с Данте и Петраркой. В трех ее разделах исследуются: общемодернистское преклонение перед «Канцоньере» Петрарки; стихотворения Анненского, Кузмина, Ходасевича и Ахматовой, отмеченные творческой переработкой «Божественной комедии» и «Канцоньере»; путь, проделанный Мандельштамом от игнорирования Данте и Петрарки к оригинальному переосмыслению их наследия в стихах и прозе.

Эти сюжеты рассматриваются на фоне господствовавших в Серебряном веке эстетических тенденций как смена одних форм апроприации Данте и Петрарки другими

Российский государственный гуманитарный университет



Л.Г. Панова

Итальянсь, русея:
Данте и Петрарка
в художественном дискурсе
Серебряного века
от символистов до Мандельштама

Москва

2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
П16

В оформлении использованы фрески Андреа дель Кастаньо
на вилле Кардуччи-Пандольфини;
картина Д.Г. Россетти «Паоло и Франческа да Римини»;
фотография Марии Кокран

*Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом РГГУ*

ISBN 978-5-7281-2289-0

© Панова Л.Г., 2019
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2019

Оглавление

О чем эта книга	11

I

Запоздалая попытка петраркизма

Вступление	23

Глава 1

Первое приближение: манифесты, переводы, вольные переложения, сонеты	32
1. Петрарка и Данте в символистских теориях символа	32
2. Переводы из Петрарки и Данте: кратко об известном	37
3. Вольные композиции из элементов «Канцоньере»	38
4. Сонетная традиция: Данте, Петрарка, Пушкин – и модернисты	40

Глава 2

Работа с дизайном «Канцоньере»	46
1. Циклы Кузмина	46
2. Цикл Вяч. Иванова «Любовь и смерть»	48

Глава 3

Сигнатурные образы из мира Петрарки	53
1. Петрарка	53
2. Лаура	61
2.1. Лаура + Петрарка	62
2.1.1. Проза Мережковского: Петрарка и итальянское Возрождение	62
2.1.2. Творчество Ходасевича: Петрарка и русские поэты XVIII – начала XIX в.	65
2.2. Прототип Лауры: Лаура де Нов(ес)	68
2.3. Лаура: неканонические трактовки	72
3. Лавр	75
4. Amor(e)	78

<i>Глава 4</i>	
Сигнатурные любовные ситуации	80
1. Блок: Лаура как Вечная Женственность	80
2. Ходасевич: против течения	88
3. Брюсов: «в манере Петрарки»	96
<i>Глава 5</i>	
Риторические ходы	100
1. Сонет 164	100
2. Сонет 61	101
3. Сонет 299	105
<i>Глава 6</i>	
Мотив «за чтением Петрарки»	109
1. В лирике	110
2. В автобиографической прозе	113
3. В стихотворных надписях на книгах Петрарки	114
4. В эссе	117
5. В прозе «с ключом»	118
6. И снова в автобиографической прозе	122

II

Итальянский подтекст отдельного стихотворения

<i>Вступление</i>	127
<i>Глава 1</i>	
Анненский-петраркист: «Дальние руки»	128
0. Текст	128
1. К пониманию «Дальних рук»	129
2. Платонический интим: «Дальние руки» и их подтексты	131
<i>Глава 2</i>	
<i>Неопытной рукой и грешным языком:</i> «Благовещение» Кузмина – экфрасис по мотивам «Божественной комедии»	138
1. Цикл «Праздники Пресвятой Богородицы»: синкретичный экфрасис	138
2. «Благовещение»: визуальные и литературные подтексты	148
3. «Благовещение» и экфрастическая техника Данте	165
4. Заключение	167
<i>Приложение: Цикл Кузмина</i> «Праздники Пресвятой Богородицы»	168

Глава 3

«Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама	174
0. Текст	174
1. Стихотворение о «сверхличной биографии»	175
2. Середина жизни в дантовской перспективе	180
3. Монолог перед зеркалом и его петраркистские обертоны	190
4. Зеркало, постарение и психоанализ в русской традиции	195
5. Конфликт литературных авторитетов: к пониманию строфы V	199
5.1. Вергилий за плечами vs. одиночество	199
5.2. Середина земного пути vs. смерть в зеркале	203
6. Проблематичная самоидентификация: еще раз о строфе V	206
7. Автопортрет в зеркале: метапоэтические штрихи	207

Глава 4

<i>Биче словно Дант: «Эпиграмма» Ахматовой на фоне «мужской» и «женской» дантеаны Серебряного века</i>	209
0. Текст	209
1. Поздняя Ахматова и Серебряный век	209
2. Предыстория «Эпиграммы»: Данте, Петрарка и ахматовская поэтика клише	210
3. «Эпиграмма»: клише, женские уловки, поэзия грамматики, мизогинизм	229
4. Данте + Беатриче = творчество: о гендерных исканиях Серебряного века	234
5. Ахматова и культ Данте–Беатриче в современной ей поэзии	241
5.1. Поэты-мужчины, или Семь способов писать о Данте и Беатриче	243
5.2. Поэтессы	264
5.3. «Наведение мостов» между поэтами-мужчинами и поэтами-женщинами	281
5.4. Выводы	285

III

Мандельштам: друг Данте и Петрарки друг

7

<i>Вступление</i>	289
1. Методы анализа	290
2. Пути знакомства русских писателей с Данте и Петраркой; случай Мандельштама	292
3. Данте vs. Петрарка?	297

Глава 1

<i>Суровый Дант: «Божественная комедия»</i> в судьбе и творчестве Мандельштама	299
1. Общая картина	299
2. Данте на книжной полке Мандельштама	304
3. Реакции Мандельштама на символистский культ Данте	308
4. Мандельштам и вопрос об общеакмеистском Данте	315
5. Хрестоматийный Данте в неканоническом исполнении: стихотворения и эссе Мандельштама 1913–1925 годов	320
6. Данте – союзник Мандельштама в поле литературы: эссе и рецензии 1920–1930-х годов	329
7. «Свой» Данте: стихотворения, автобиографическая проза, эссеистика 1930-х годов	333
7.1. В преддверии «Разговора о Данте»	334
7.2. «Разговор о Данте» и вокруг	355
7.3. «Воронежский» Данте	379

Глава 2

<i>Да обретут уста мои язык Петрарки и любви:</i> «Канцоньере» в творчестве позднего Мандельштама	442
1. Общая картина	442
2. Чувственная филология: «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...»	444
2.0. Текст	444
2.1. К пониманию «Друга Ариоста...»	444
2.2. Итальянский язык в (квази)филологической перспективе	445
2.3. Женская/любовная подоплека итальянского языка	453
2.4. «Друг Ариоста...» в контексте других произведений Мандельштама	457
2.5. Два словесных мотива	459
2.5.1. Россыпи любовных/женских смыслов вокруг <i>жемчуга</i>	460
2.5.2. <i>Друг</i> : неожиданные обертоны	475
2.6. Выводы	479
3. Переводы из «Канцоньере»: суммируя известное	479
4. Заключение	483

Глава 3

Русские трели итальянского соловья: о переводе 311-го сонета Петрарки	485
1. О переадресации перевода Ольге Ваксель	487
1.1. Биографический контекст переводов из «Канцоньере»	487

1.2. Лирический сюжет и риторика сонета 311 в оригинале и в переводе	491
1.3. Переводческая «отсебятина» как система	493
2. <i>Двух соловьев поединок:</i> Петрарка и другие поэты-соловьи	496
2.1. Соловей Петрарки ≠ соловей Мандельштама	496
2.2. Соловей Верлена	498
2.3. Соловей-разбойник: от былины к Пастернаку	499
3. <i>Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:</i> уроки Вяч. Иванова	506
3.1. О концепции Томаса Венцловы	507
3.2. Стратегии Вяч. Иванова в переводческом багаже Мандельштама	510
<i>Приложение: Вокруг сонета 311</i>	511

Глава 4

<i>И сладок нам лишь узнаванья миг:</i> о переводе 164-го сонета Петрарки	514
1. Принятые прочтения	514
2. Сонет 164 в оригинале: структура, содержание, интертексты, риторика	519
3. Перевод Мандельштама	522
3.1. Потери и приобретения	522
3.2. Реинтертекстуализация сонета 164	529
4. Бессонница, она же вигилия	532
5. Выводы	534
<i>Приложение: Вокруг сонета 164</i>	535

Глава 5

<i>Итальянсья, германсья, русея: о любовной эпитафии</i> «Возможна ли женщине мертвой хвала?..»	541
0. Текст	541
1. Проблемное повествование	541
2. Принятые прочтения	543
3. Любовная травма Мандельштама	546
4. Ольга Ваксель в лирическом сюжете стихотворения	552
5. Слова-аллегории, или О русских и немецких проекциях героини	556
5.1. Две ласточки, они же брови	556
5.2. Медвежонок	560
5.3. Миньона и дичок	560
5.4. Скрипка, колеса мельниц, рожок почтальона	565
6. Петраркистская основа: метатекстуальность и диалогизм	567

7. Ольга Ваксель на фоне (квази)итальянских красавиц	571
7.1. Лаура и Беатриче	572
7.2. “Une grande dame” («Львица») Верлена	573
7.3. Амалия Ризнич и другие пушкинские аллюзии	574
8. «Возможна ли женщине мертвой хвала...» на фоне любовной лирики Мандельштама	576
<i>Глава 6</i>	
<Стихи к Наталье Штемпель>: архитектоника платонической любви	579
0. Текст	579
1. К прояснению герметичного сюжета (эссе 2013 г.)	580
1.1. Как понимать стихи к Наталье Штемпель	580
1.2. Герои и роли	585
1.3. Потаенный любовный сюжет: между Данте, Петраркой и Пушкиным	590
1.4. Выводы	595
2. Гармонизация дефекта (эссе 2016 г.)	596
2.1. «Это любовная лирика»	596
2.2. Выпархивание походки	599
2.3. Беатификация героини	603
2.4. Выводы	608
<i>Библиография</i>	610
<i>Указатель имен и названий.</i> Сост. Антонина Мартыненко	636
<i>Тематический указатель.</i> Сост. Антонина Мартыненко и Л.Г. Панова	659

Известно, что русский модернизм испытывал притяжение к другим, отличным от него, культурным явлениям и что его «тоска по мировой культуре» была такой силы, какой русская литература не знала ни до, ни после. В настоящей книге речь пойдет об италянофилии Серебряного века. Без преувеличения, многие писатели этой эпохи творили в диалоге с Данте Алигьери и Франческо Петраркой.

Выражение *творить в диалоге* употреблено не в качестве красного словца, а терминологически. В большинстве своем русские модернисты сложились в самобытных писателей под влиянием Данте и Петрарки, как правило, освоенных в оригинале. Вчитываясь в «Новую жизнь», «Божественную комедию» и «Канцоньере», переводя эти тексты, перелагая их образность и топику во что-то новое, а также апроприируя их риторические конструкции, Владимир Соловьев и символисты, а по их стопам акмеисты, писатели, творившие вне «-измов», и даже отдельные представители авангарда (вообще-то боровшиеся с любыми авторитетами, от Гомера до Пушкина) учились лучше понимать себя. Так, в зеркале жизненных коллизий авторов «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере» русские модернисты прозревали свои собственные экзистенциальные проблемы, в частности кризис среднего возраста – аналогичный тому, который Данте испытывает в начале «Божественной комедии». В свою очередь, «Канцоньере» и гуманистическая проза Петрарки на латинском языке преподали им уроки одиночества и – через него – психологической интроспекции. Куртуазное, с религиозным оттенком, поклонение Беатриче и Лауре, заповеданное Данте и Петраркой, подсказало символистам, как почитать Вечную Женственность в жизни и как воспевать ее в стихах и прозе. Вдохновляясь примерами Данте и Петрарки, символисты и их последователи выстраивали свои отношения с женами и подругами, а пережив этот опыт, оттачивали свой любовный дискурс, чтобы встать вровень с великими итальянцами и ввести своих избранниц в сонм Прекрасных дам. Наконец, дантовское и петрарковское новаторское обращение с итальянским языком – превращение его из «народного» (*volgare*) в язык высокой литературы – дало русским модернистам богатую пищу для размышлений о своем культурном статусе и творческом методе. Примером двух созидателей литературного итальянского языка вдохновлялись, например, писатели-эмигранты. Будучи отрезанными от советской метрополии, они надеялись вернуться в –

как им казалось – погубленную пореволюционным варварством русскую словесность хранителями высокой дореволюционной традиции и образцами для подражания. Дмитрий Мережковский даже говорил о Данте как о «патроне всей эмиграции литературной»¹.

Получившийся в результате диалога с Данте и Петраркой сплав «чужого» со «своим» кратко суммирует знаменитая мандельштамовская формула *итальянсья, русея*. Она и вынесена в заголовок настоящей монографии.

Монография «*Итальянсья, русея*: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама» принадлежит к такой хорошо разработанной области гуманитарного знания, как «Русская Италия». В то же время она претендует занять нишу, которая до сих пор пустовала. Исследуя русско-итальянские связи, литературоведы традиционно предпочитали писать книги в одном из трех ключей: «писатель X и Италия»², «писатель X и Данте»³ или «Данте (Петрарка) в русской литературе (культуре)»⁴. Не имея в виду умалить достижения предшественников, на которые настоящая монография опирается самым существенным образом, подчеркну, что предлагаемый в ней подход к теме принципиально иной. Берется один период русской литературы, но при этом не один, а два итальянских авторитета (поскольку Данте и Петрарка в Серебряном веке шли в

¹ Цит. по [Зайцев 1972: 4; Зайцев 1999–2001, 2: 488].

² См. монографию И.А. Пильщикова «Батюшков и литература Италии» [Пильщиков 2003].

³ См. монографию Памелы Дэвидсон “The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist’s Perception of Dante” [Поэтическое воображение Вячеслава Иванова: рецепция Данте русским символистом] [Davidson 1989]; книгу Елены Глазовой (Elena Glazov-Corrigan) и Марины Глазовой «“Подсказано Дантом”: О поэтике и поэзии Мандельштама» [Глазова Е., Глазова М. 2011], в которую включены две работы о восприятии «Божественной комедии» поздним Мандельштамом; монографию Ю.М. Фурмана «Франческо Петрарка: Посмертная судьба в Европе и России» [Фурман 2000]; многочисленные статьи об отдельных русских писателях XIX – первой половины XX в. в серии «Дантовские чтения»; и еще целый ряд работ, которые будут процитированы на страницах этой книги, включая [Седакова 2015 [2007]].

⁴ Из книг советского периода отмечу библиографический справочник «Данте» В.Т. Данченко, особенно «От составителя» [Данченко 1973: 3–25], и раздел «Данте в России» в книге И.Н. Голенищева-Кутузова «Данте и мировая культура» [Голенищев-Кутузов 1971: 454–486; Данте: Pro et contra 2011: 486–522], а из новейших – исследование Арама Асояна, в юбилейном для Данте 2015 году вышедшее сразу в двух издательствах под двумя разными заголовками – «Данте в русской культуре» [Асоян 2015a] и «Данте и русская литература» [Асоян 2015b]. Назову также ряд новейших антологий – «Петрарка в русской литературе» [Петрарка 2006], достаточно полную и с прекрасным научным аппаратом; «Данте Алигьери: pro et contra» [Данте: pro et contra 2011]; и наконец, «“И я, как тень, бреду за Дантом...”: Данте в русской поэзии (1895–2015 гг.)» [Данте в русской поэзии 2015], рассчитанную на широкого читателя, не нуждающегося в комментариях.

паре). Далее, прослеживается влияние Данте и Петрарки не только на конкретные, художественные тексты (что, разумеется, делалось многократно), но и на художественные направления, вкусы поколений или групп, а также на артистическую траекторию отдельных писателей. Наконец, вместо распространенного научно-популярного изложения материала применяется академический анализ, редкий в описываемой области, а именно: русско-итальянские связи препарируются в сугубо филологическом ключе – дискурса, художественной эстетики, идеологии и отдельных идеологов, а также поэзии грамматики и грамматики поэзии. В рамках такого подхода отслеживаются интертекстуальные переключки с Данте и Петраркой на уровне сюжетов, мотивов, слов, разнообразных конструкций и прагматических стратегий.

В самом общем смысле содержание монографии сводится к тому, что встреча с Другим – Данте и Петраркой – вызвала к жизни целый ряд образцово-модернистских текстов на русском языке. Прослеживается в монографии и еще одна тенденция: как «Новая жизнь», «Божественная комедия» и «Канцоньере» постепенно вошли в плоть и кровь художественного письма Серебряного века, став частью того общекультурного алфавита, на котором изъяснялось большинство авторов.

Монографию составляют исследования трех родов. Это, во-первых, описание общемодернистского, от Соловьева до раннесоветской / эмигрантской поры, преклонения перед «Канцоньере», Петраркой, его автором, и воспетой в «Канцоньере» Лаурой. Это, во-вторых, анализ отдельных стихотворений Иннокентия Анненского, Михаила Кузмина, Владислава Ходасевича и Анны Ахматовой, отмеченных нетривиальной переработкой дантовского и / или петрарковского наследия. И это, в-третьих, раздел, целиком посвященный Мандельштаму. В нем во всех деталях прослеживается путь, проделанный поэтом от почти полного незамечания Данте и Петрарки к апроприации и оригинальнейшему переосмыслению их наследия. Все перечисленные культурные сюжеты рассматриваются не сами по себе, а на фоне существовавших в этот исторический промежуток мод, авторитетов и наиболее ярких прецедентов. Монография, собственно говоря, описывает модернистскую дантопись и петраркизм в непрерывном движении – смене одних форм другими.

Несколько слов о каждом из трех разделов монографии.

Первый, «Запоздалая попытка петраркизма», посвящен ранее не обсуждавшемуся культурному феномену: как русский модернизм догонял европейскую литературу, пережившую увлечение Петраркой на несколько столетий раньше. Соотнесение русской литературной петраркомании с европейским контекстом показывает, что ее источником была не только «Канцоньере», но и целый ряд образцов европейского петраркизма, от «Сонетов» Шекспира до стихотворений Бодлера и Жозе Марии де Эредиа.

«Канцоньере» осмыслялась русскими модернистами как собрание общепризнанных поэтических шедевров о любви, психологической интроспекции и религиозном рвении, достойных изучения и подражания. Раздавались и отдельные критические голоса. По мнению Кузмина,

Константина Бальмонта и Ивана Бунина, риторичность петрарковских сонетов выхолащивала истинное чувство. Именно по этой причине Кузмин, дебютировав петраркизированными сонетами, в дальнейшем переориентировался на других мастеров любовного письма.

Одной из задач первого раздела было пополнение корпуса русских петраркизованных текстов, собранных в соответствующих антологиях, включая самую последнюю – «Петрарка в русской литературе» [Петрарка 2006], а другой, не менее важной, – его систематизация. В шести главах первого раздела выявляются шесть каналов, по которым распространялось влияние Петрарки. Третьей задачей была реконструкция траектории, проделанной модернистской петраркоманией. При ближайшем рассмотрении эта траектория проделывает обратную эволюцию. Если символисты использовали «Канцоньере» (и наряду с ним произведения Данте) для создания словаря символов, без помощи которого невозможно передать близкое и далекое, выразимое и невыразимое, то Константин Вагинов в своем романе *à clef* «Козлиная песнь» «хоронит» эту эпоху, изображая, как Тепелкин, блистательный лектор-эрудит и ученый-гуманист, предаёт задуманный труд о Петрарке ради мещанских удовольствий советского быта.

В принципе было бы интересно проследить и влияние Данте на Серебряный век. Понимая, что такое исследование заняло бы не один том, в настоящей монографии я ограничилась отдельными дантовскими топосами. Это ‘биография Данте’, ‘изгнанныческий опыт Данте’ (и – уже – ‘горький хлеб изгнания’/ ‘крутые ступени чужих лестниц’), ‘Данте и Беатриче’, ‘Данте, заблудившийся в сумрачном лесу’, ‘дантовское поклонение Беатриче и – шире – его философия любви’, ‘Уголино’ и ‘Франческа и Паоло’; они рассредоточены по второму и третьему разделам.

Перейдем теперь ко второму разделу. Его название «Итальянский подтекст отдельного стихотворения» говорит само за себя. Здесь будут проанализированы шедевры четырех тончайших лириков Серебряного века: «Дальние руки» Анненского, «Благовещенье» Кузмина, «Перед зеркалом» Ходасевича и «Эпиграмма» Ахматовой. Сначала – о стихотворениях поэтов-мужчин. Их содержание – любовное в одном случае, религиозное во втором, экзистенциальное в третьем – изложено на языке «Божественной комедии» и / или «Канцоньере». В «Дальних руках» и «Благовещеньи» привязка к Петрарке и Данте не афиширована, а потому до сих пор не замечалась. Что касается «Перед зеркалом», то в ходасевичеведении обсуждался лишь его дантовский слой, который лежит на поверхности, тогда как Ходасевич ориентировался еще и на «зеркальные» сонеты «Канцоньере». В ахматовской эпиграмме при помощи готовых клише – *Данте и Беатриче, Лаура и жар любви* – проговаривается гендерная и в то же время металитературная проблематика. Лирическая героиня вопрошает о том, может ли в женщине проснуться поэт, который бы своим талантом сравнялся с великими итальянцами, а своей красотой – с Беатриче и Лаурой, и дает ответ: да, если это Анна Ахматова.

В третьем и последнем разделе «Мандельштам: друг Данте и Петрарки друг» предпринимается попытка выявить все случаи

мандельштамовского обращения к «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере», включая ранние и поздние, открытые и скрытые. В мандельштамоведении подобные разыскания велись давно и очень успешно. Находки, как уже известные, так и предлагаемые автором этих строк, будут рассмотрены на фоне итальянофилии русско-го модернизма. Здесь это явление будет нам интересно не само по себе, а как тот коридор возможностей, из которого Мандельштам пытается выйти, чтобы сказать новое слово.

За все более частными обращениями Мандельштама к итальянским классикам просматривается определенная эволюция. В свой короткий акмеистский период он в основном игнорировал Данте и Петрарку, видя в них всего лишь кумиров своих противников-символистов. Зато в раннесоветское время, когда Данте и Петрарка потеряли свое престижное значение в глазах культурной элиты, он выработал самобытное прочтение «Божественной комедии», причем не только в эссеистском «Разговоре о Данте», но и в лирике. Тогда же он перевел четыре сонета из «Канцоньере» Петрарки в соавторском ключе; получились виртуозные джазовые вариации на заданную тему. Два перевода подробно анализируются в этой книге – кстати, как образцовое воплощение стратегии «итальянсья, русея».

В «мандельштамовском» разделе обсуждается и еще один феномен, до сих пор не достаивавшийся исследовательского внимания. Научившись у Данте и Петрарки воспеванию платонической возлюбленной, Мандельштам постепенно пересоздал свой любовный дискурс, и без того избегавший вспышек страсти и признаний в любви, в еще более целомудренный, герметичный, прикрывающий чувственную страсть сложными литературными аллюзиями. Так возникли адресованное Ольге Ваксель стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» и обращенный к Наталье Штемпель диптих («К пустой земле невольню припадая...» и «Есть женщины сырой земле родные...»). Традиционно оба рассматриваются с точки зрения нагруженности культурными, философскими и религиозными ассоциациями, а не в плане мандельштамовского чувства к той или иной избраннице, пульсирующего то в интимной интонации, то в композиции, а то в дантовско-петрарковской интертекстуальной клавиатуре.

Как можно видеть, Мандельштам в монографии занимает привилегированное положение. В принципе на это место могли бы претендовать его предшественники: символисты – Дмитрий Мережковский, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов и Эллис (Лев Кобылинский), а также Борис Зайцев, популяризатор Данте и переводчик «Ада». В отличие от Мандельштама, не закончившего университета, Мережковский, Иванов и Брюсов получили прекрасное филологическое образование, славились как эрудиты и даже приглашались ведущими гуманитариями того времени, Семеном Венгеровым и Михаилом Гершензоном, к сотрудничеству. Почему же выбор пал все-таки на Мандельштама? Дело не только в масштабе его дарования, помноженного на количество написанного им на полях Данте и Петрарки. В 1930-е годы он освоил успехи предшественников – и шагнул дальше. В результате ему удалось осмыслить «Божественную комедию» так, как никакому другому

русскому модернисту. Сказанное относится даже к Мережковскому – автору философского жизнеописания «Данте» (1936–1937, п. 1939), в котором Данте предстает предтечей и столпом Третьего Завета – религиозной доктрины, активно разрабатывавшейся в кружке Мережковского и Зинаиды Гиппиус, и к Гиппиус, перед смертью сочинявшей поэму «Последний круг (И новый Дант в аду)» (не окончена; п. 1968).

Настоящая монография не претендует на исчерпывающее освещение дантовско-петрарковского слоя русского модернизма, но задумана как существенный прорыв в этом направлении.

Интересом к дантовско-петрарковской топике Серебряного века я обязана участию в «Мандельштамовской энциклопедии» (после десятилетнего простоя вышедшей в декабре 2017 г.). Суммируя уже сделанные мандельштамоведомы находки в статьях «ДАНТЕ Алигьери» и «ПЕТРАРКА Франческо», я осознала необходимость создать общую картину того, как Мандельштам осваивал наследие Данте и Петрарки. Тогда же ряд мандельштамовских произведений, которые до тех пор казались и мне, и коллегам-мандельштамоведом далекими от Италии, стали обнаруживать скрытое присутствие то «Божественной комедии», то «Канцоньере», а то и «Новой жизни».

Остальные, не мандельштамоведческие, исследования возникли по другим поводам, по большей части конференционным.

Почти все исследования до того, как из них стала складываться монография, были опубликованы в виде статей. Здесь они существенно дополнены и исправлены.

Я благодарна Г.Д. Муравьевой, в течение многих лет уточнявшей и улучшавшей мои переводы с итальянского; Михаилу Безродному, Стюарту Голдбергу, А.К. Жолковскому, А.С. Кушнеру, А.В. Лаврову, Роману Лейбову, И.А. Пильщикову, Ф.Б. Успенскому, Роберту Хьюзу и Н.Ю. Чалисовой – за ценные замечания и дополнения к отдельным главам; А.Ю. Балакину, Н.А. Богомолу, А.С. Волгиной, Стефано Гардзонио, Риве Евстифеевой и О.А. Проскурину – за отдельные подсказки; лос-анджелесским университетам UCLA и USC, с которыми я была аффилирована в период написания этой книги, – за доступ к библиотекам; Эрике Камизе Морале – за перевод аннотации к книге на итальянский язык.

АЛИГЬЕРИ ДУРАНТЕ (между 21.05–21.06.1265 – 13/14.09.1321; известен под диминутивом *Дант(е)*) – итальянский писатель, первый по времени и значению, основоположник итальянского литературного языка.

Происходил из аристократического, но незнатного флорентийского рода, который возводил непосредственно к римлянам. Самого известного своего предка – прапрадеда Гвидо Каччагвида – изобразил среди обитателей Рая. Тот предсказывает своему далекому потомку судьбу изгнанника.

В литературе своим отцом почитал Брунетто Латини. В «Божественной комедии» он выведен персонажем Ада, предрекающим своему ученику прибытие в порт славы. В 18 лет познакомился с Гвидо Кавальканти, а затем и другими флорентийскими поэтами. Вместе с ними разрабатывал «новый сладостный стиль».

Уже ранняя «Новая жизнь» (между 1293–1295), состоящая из (1) сонетов и канцон, преимущественно в «новом сладостном стиле», (2) прозаического изложения любовных перипетий и (3) комментария к стихам, принесла Данте известность. Рассказывая в ней о Беатриче, чьим прототипом считается Б(еатр)иче Портинари, о редких встречах с ней, предчувствии ее смерти (1290) и ее славном вознесении на небо, Данте придал традиционной для Средневековья куртуазной поэзии новые, автобиографические, формы. Подхваченное Петраркой, это направление было продолжено сначала европейской, а с середины XVIII – начала XIX в. и русской литературой.

Самое знаменитое сочинение Данте – поэма в терцинах в жанре видения, названная им «Комедией» (1304–1321). Она посвящена странствиям Данте – или его автобиографического героя – по Аду и Чистилищу под водительством Вергилия и по Раю под водительством Беатриче и Бернарда Клервоского. Благодаря такому сюжету «Комедия» придала своему создателю мистический ореол. В дальнейшем с подачи Джованни Боккаччо она получила оценочный эпитет «божественная».

К началу XIX в. «Божественная комедия» поставила Данте в один ряд с другими гениями мирового масштаба: Гомером и Вергилием, Шекспиром и Гёте. Тогда же родилась профессиональная дантология.

Перу Данте, кроме того, принадлежали трактаты на латинском и итальянском языках, включая «Пир» (1304–1307; не окончен, на итальянском), с комментариями к стихам, элементами автобиографии и учеными замечками.

Славу Данте-писателя упрочила его изгнанническая судьба. Он был активным политическим деятелем Флоренции из партии белых гвельфов. В 1300 г. избирался приором, что, по его словам, положило начало его бедствиям. В 1302 г., во время посольской миссии в Рим, был лишен гражданства пропальской партией черных гвельфов, совершившей во Флоренции переворот. Вынужденный в течение двух следующих десятилетий скитаться по разным городам Италии, в союзе с гибеллинами продолжал политическую борьбу за реставрацию прежней власти в родном городе, пока не осознал ее бесполезность.

На предложение вернуться, принеся публичное покаяние за антифлорентийские действия, ответил отказом. Умер в Равенне, где и был похоронен. Флоренция безрезультатно просила Равенну о возвращении ей праха своего знаменитого соотечественника.

Судя по «Божественной комедии», Данте мечтал о лавровом венке и церемонии во Флоренции, рядом с Баптистерием, где он был крещен. Увенчание лавром совершилось лишь в его иконографии, сложившейся после его смерти.

Первая биография Данте “*Il trattatello in laude di Dante*” [рус.

пер. – «Жизнеописание Данте», см., например: Алигьери 1898: 5–68] была написана Боккаччо.

Более полную картину того, как Данте и его произведения воспринимались в России 1910–1920-х годов, дает брошюра Бориса Зайцева «Данте и его поэма» (п. 1922), см. [Зайцев 1999–2001, 8: 477–492; Данте: pro et contra 2011: 204–220], а представление о той сумме дантологических знаний, носителями которой к 1930-м годам стали русские ученые-гуманитарии, – статья А.К. Живелегова в «Литературной энциклопедии», см. [Живелегов 1930].

ПЕТРАРКА **ФРАНЧЕСКО** (20.07.1304 – 18/19.07.1374) – великий итальянский поэт, писавший на латинском языке и, впервые в истории итальянской литературы, на стилистически чистом итальянском; первый в европейской истории гуманист; филолог, изучавший античную литературу.

Петрарка был флорентийцем по крови, но не по рождению. Он появился на свет в Ареццо после того, как его отец был изгнан черными гвельфами из родного города (согласно Петрарке – на основании того же закона, что и Данте). Молодость провел во французском Авиньоне – новом месте папского престола. Там в 1326 г. он принял духовный сан и там же 6 апреля 1327 г. в церкви Св. Клары встретил ту, которую увековечил под именем Лауры. Согласно так называемой «Книге песен» / “*Canzoniere*” (авторское название – “*Rerum vulgarium fragmenta*”), состоящей из сонетов, канцон, баллад, секстин и мадригалов, преимущественно на тему платонической страсти к Лауре, известно, что она умерла от чумы в 1348 г.

В 1337–1353 гг. жил в Воклюзе (фр. *Vauchuse*, ит. *Valchiusa*) – в име-

нии неподалеку от Авиньона, в уединении. Там он не только выработал свои гуманистические идеалы (гуманистические – в смысле нового, ренессансного, интереса к человеку), но и следовал им, культивируя в себе частного человека. И Воклюз, и река Сорг (фр. *Sorgue*, ит. *Sorga*), у истоков которой находится Воклюз, были неоднократно воспеты Петраркой в стихах.

В 1353 г. переселился в Италию. Флоренции, пригласившей его вернуться и создавшей специально для него университетскую кафедру, он предпочел Милан. Впоследствии жил в Венеции и Падуе. Умер в Аркуа в относительном благоденствии и беспрецедентной славе.

Сигнатурных эмблем у Петрарки две: Лаура и лавр. Первая – Прекрасная дама его стихов, второй, иногда идущий в паре с Лаурой (*lauro* того же корня, что и *Laura*), – аллегория славы. Слава была заботой всей его жизни. Завоевав репутацию лучшего поэта своего времени, он первым в истории европейской цивилизации удостоится лаврового венка. Для проведения этой церемонии Петрарке

были предложены разные города. Он выбрал Рим. Увенчание состоялось в 1341 г. на Капитолийском холме.

Петрарка делал ставку на свои латинские сочинения – прежде всего вергилианскую поэму «Африка», на латинском языке, в гекзаметрах, о Сципионе Африканском (не окончена), однако европейская поэзия, а с середины XVIII в. и русская, подхватила его итальянские сонеты из «Канцоньере», которые Петрарка называл «безделками», но тем не менее продолжал совершенствовать до самой смерти. Написанные даже не столько в соревновании с «Новой жизнью» Данте, сколько в порядке следования «Божественной комедии» с ее культом Беатриче, стихотворения «Канцоньере» отчасти удержали аллегорическую поэтику

Данте. В то же время Прекрасная дама Петрарки в полном согласии с его гуманистическими идеалами, из аллегии высших ценностей превратилась в смертную женщину, вызывающую богатейшую гамму психологических переживаний. Другое отличие «Канцоньере» от сочинений Данте – стилистическое: безупречный итальянский язык, без диалектных слов и латинизмов.

Свои гуманистические идеалы Петрарка изложил в трактатах на латинском языке, включая “*De vita solitaria*” [Об уединенной жизни, 1346] и “*De contemptu mundi*” (или “*Secretum*” [О презрении к миру / Тайна, 1343]; последний представляет собой воображаемую беседу с Августином.

Список сокращений

- ДРП – «И я, как тень, бреду за Дантом...»: Данте в русской поэзии (1895–2015 гг.). М.: Центр книги Рудомино, 2015
- ОМ – *Мандельштам Осип*. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011
- ПРЛ – Петrarка в русской литературе: В 2 кн. М.: Рудомино, 2006
- ФПС – *Петrarка Франческо*. Сонеты. М.: Радуга, 2004
- букв. – буквально
- досл. – дословно
- п. – первая публикация
- сб. – сборник
- ц. – цикл
- = – следует понимать

Примечание

«Божественная комедия» в оригинале цитируется по изд.: *Alighieri Dante*. *Commedia: Inferno*. Garzanti, 1996; *Alighieri Dante*. *Commedia: Purgatorio*. Garzanti, 1989; *Alighieri Dante*. *Commedia: Paradiso*. Garzanti, 1996, с указанием тома и страниц в квадратных скобках, а «Канцоньере» в оригинале – по изд.: *Petrarca Francesco*. *Canzoniere*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2010, с указанием страниц в квадратных скобках.

В книге используются два вида петита. В кавычках приводятся цитаты из прозаических произведений, а без кавычек идут мои пересказы – произведений или концепций.

В так называемые кавычки-лапки заключены переводы слов и названия мотивов.

В цитатах выделения полужирным шрифтом принадлежат мне, если не оговорено другое. Все остальные типы выделения (курсивом, разрядкой, подчеркиванием) – авторские.

Переводы с итальянского и английского выполнены мной, если не оговаривается имя переводчика. В угловых кавычках даются слова, отсутствующие у авторов и добавленные мной, а в квадратных курсивом – краткие разъяснения.

Бог куртуазной любви, герой Данте и Петрарки (не путать с античным Амуром), именуется в книге по-итальянски (*Amor*), но при этом склоняется как русское существительное мужского рода.

I

Запоздалая попытка петраркизма

Проблему, вынесенную в заглавие настоящего раздела, затронул Вячеслав Иванов в статье эмигрантского периода “Il lauro nella poesia del Petrarca” [Лавр в поэзии Петрарки] (1931):

«Явления, получившего названия петраркизма, Россия не знала (он был уже не ко времени). Но вплоть до эпохи революции поэты не переставали популяризировать и перелагать Петрарку» (здесь и далее – пер. с ит. И.А. Пильщикова [ПРЛ, 1: 33]).

Культуртрегерская деятельность Иванова по пересадке «Канцоньере» на русскую почву заставляет пристальнее присмотреться к рецепции этой книги до и после Октябрьского переворота, как среди писавших в России, так и среди эмигрантов.

Мнения модернистов насчет «Канцоньере» разделились. Михаил Гершензон, хороший знакомый Вяч. Иванова и, как и он, филолог и переводчик Петрарки, полагал, что петрарковский гуманизм, или «болезнь внутреннего раздвоения», генетически передался «нам» – интеллигенции начала XX века:

«[С]тоит кому-нибудь изучить его деятельность и его поэзию и чрез то воскресить его живой образ, – мы с удивлением видим, что в этом лице есть **черты поразительного сходства с нами...**; и тогда **живым смыслом наполняются для нас его писания**» [Гершензон 1915: 4];

«**Родственность** Петрарки с нами заключается в том, что он был **первым... человеком нового времени, постигнутым тою болезнью внутреннего раздвоения**, которою с тех пор... болеет культурное человечество... Если под культурною следует понимать сознательное отношение к себе и к миру... то само собой ясно, что росту культуры неизбежно сопутствует возрастающая гипертрофия сознательного начала в каждой отдельной личности... [М]ысль разлагающая, взвешивающая, оценивающая, ищущая причин и ставящая цели, мысль... становящаяся мукою... поработает себе чувство и волю... [Э]то мелкое неугомонное самосознание всякого чувствования, всякого движения воли, оглядка и взвешивание, где вся острота вкуса обращена на вопрос о смысле

¹ Настоящий раздел – расширенная версия статей [Панова 2015б; Панова 2016а].

предмета, так что само созерцание предмета, а следовательно и любовь к нему, за недосугом не могут возникнуть, – вот могучее походное оружие человечества и тягчайшее проклятие культурного человечества». [Гершензон 1915: 51–52].

Противоположный взгляд обнаруживается в прозе Михаила Кузмина. Он высказался о платонических воззрениях Петрарки на любовь как об отживших свое. Точнее, не высказался, а доверил высказать их молодым героям «Покойницы в доме» (1912, п. 1913), Сереже и Кате. Этот казус интересен и сам по себе, и как сияющий отраженным светом ивановской петраркомании.

Начну с известного. Повесть *à clef* «Покойница в доме» стала откликом на обстановку в семье Вяч. Иванова, сложившуюся незадолго до внезапной смерти его второй жены Лидии Зиновьевой-Аннибал осенью 1907 г.² Овдовевшего Иванова немедленно окружила своими заботами теософка Анна Минцлова. Она продолжала медиировать между ним и его близкими вплоть до своего таинственного исчезновения летом 1910 г. Кузмин наблюдал за перипетиями этой драмы изнутри, будучи, как и Ивановы, квартирантом доходного дома Дернова (на Таврической улице в Петербурге) – знаменитой ивановской «башни». Неслучайно завязкой «Покойницы в доме» стало воцарение сестер Ламбер, одна из которых – теософка и интриганка, в доме Прозоровых. Эта деталь сигнализировала читателю о том, что для понимания повести нужно разгадать ее прототипов.

Под маской Прозорова-отца Кузмин вывел Вяч. Иванова, под маской детей Прозорова, Кати и Сережи, – детей Лидии от первого брака, Веру (в скором будущем третью жену Иванова) и Сергея Шварсалонов. Лидии соответствует покойная жена Прозорова Ирина, а Минцловой – Елена Ламбер³. Манипулируя именем и якобы волей покойной Ирины, а заодно вводя свою сестру в спальню Прозорова, она начинает навязывать окружающим свой стиль жизни. За неприятие нового уклада Сережа платит изгнанием из отцовского дома. Отныне с Катей ему приходится видаться в других местах, например у букиниста. Там за разглядыванием старых книг, включая Данте, брат и сестра приходят к выводу, что почитание Лауры – литературная условность:

² Здесь и дальше я опираюсь на исследования Н.А. Богомолова, в частности [Богомолов 1999: 53–68; Богомолов 2011].

³ Ср. эту ситуацию в воспоминаниях Иоганнеса фон Гюнтера (кстати, приятеля и поклонника Кузмина): «Жизнь на восточном ветру»: «Лидия Дмитриевна, его симпатичная импозантная супруга, год назад неожиданно умерла, что едва не стало катастрофой для ведения хозяйства на “Башне”, так как дети были отчасти еще малы... [В] доме проживала еще Анна Рудольфовна Минцлова... решительная поклонница Рудольфа Штейнера; осенью того года она утонет в одном из тысячи финских озер. А еще тут была грациозная, нежная блондинка Вера Константиновна Шварсалон, двадцатилетняя дочь умершей Зиновьевой-Аннибал от ее первого... брака... Ее брат Костя готовился к поступлению в кадетскую школу. Вячеслав, вдовец, совершенно не изменился за эти два года» [Гюнтер 2010: 200–201] и т. д.

«– **Петрарка, да, Петрарка, – певец любви!** Но знаешь, Сережа, я почему-то не верю такой любви, одной на всю жизнь, **расцветшей в канцонах и сонетах**; по-моему, тут есть отвлечение, лишаящее чувство его веселости, жизненности, милой неправильности и изменчивости. Тут есть некоторая безжизненность.

– Конечно, ты совершенно права, но остерегайся говорить это тому, кого ты полюбишь... Он сочтет тебя за ветреную кокетку или позерку.

– Я не говорю, что не может быть единственной и верной любви... А когда чувство фиксируется искусством, возвышается и идеализируется, любовники представляются в каких-то **венках**, говорящими à qui m'ieux m'ieux канцоны под звуки лиры, – украшенное и поднесенное таким образом чувство кажется смешным и надутым, хотя, может быть, они и любили друг друга искренно. Не умея сказать попросту самое простое, сердечное и конкретное, – они делают любовь возвышенной, прекрасной, безжизненной и несколько смешной.

– Тебе смешон **увенчанный Петрарка**, а может быть, через сто лет будет смешна и нестерпима наша простота, как нам уже непонятна ярость первых декадентов.

– Катулл и Верлен будут всегда милы влюбленным.

Сережа вдруг поднял лицо от книг и спросил, смеясь:

– Отчего ты, Катя, сегодня вздумала рассуждать о любви, и что тебе сделал **Петрарка**? Не собираешься ли ты влюбиться? Имей в виду, что это делается само собой, и, рассуждая так же здраво о любви, как ты сейчас, можно в один прекрасный день проснуться **Лаурой**». [Кузмин 1984–2000, 4: 13–14].

Сережа угадывает, что Катя влюблена и что именно с позиции влюбленной она судит о «канцонах и сонетах» Петрарки.

«Покойница в доме» своим названием и некоторыми сюжетными коллизиями метила и в любовную жизнь Вяч. Иванова. После смерти Лидии он ощутил себя Петраркой, с кончиной Лауры только укрепившим мистический союз с ней. Загробная преданность Лидии не мешала Иванову принимать обожание одних женщин и соблазнять других. В этих отношениях возникали разные препоны. Так, сдерживающим фактором в его романе с Маргаритой Сабашниковой неожиданно выступила Минцлова.

Роман Вяч. Иванова с Маргаритой завязался еще при жизни Лидии. Маргарита, в тот период жена Максимилиана Волошина, рискнула поучаствовать в матримониальных экспериментах четы Ивановых с бисексуальными партнерами и вошла третьей в их семейный союз. Двум своим дамам Иванов посвятил цикл «Золотые завесы» (п. 1907). Он открывается эпиграфом из «Канцоньере» – началом канцоны 129 *Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor* [631] [От мысли к мысли, с горы на гору / ведет меня Amor], благодаря которому игриво вводится идея двух объектов любви. Из составивших «Золотые завесы» 16 сонетов пертраркизирован 7-й, «Венчанная крестом лучистым лань...», о Маргарите как девственной лани, глаза которой уводят к *тронам ангельским* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 387]. Такая топика – дань петрарковскому сонету 190 о чудесной лани-недотроге, аллегории

ангелической Лауры. Предположу, что постановкой знака равенства между Маргаритой и Лаурой Иванов постарался оправдать свое скандальное увлечение чужой женой.

В 1907–1909 гг. Минцлова возымела на Маргариту даже большее воздействие, чем на вдовствующего Иванова⁴. Ей долго удавалось держать двух любящих на расстоянии. Когда же летом 1909 г. Маргарита приехала к Иванову с визитом, он неожиданно отказал ей от обещанного крова на «башне». Но интереснее другое. Иванов положил конец их отношениям, действуя по принципу «покойницы в доме» и чужими руками. Во всяком случае, таким окончание этого романа увидела Сабашникова – и описала в мемуаре «Зеленая змея» (п. 1954):

в присутствии Маргариты Иванов спросил Веру: «[Я] люблю Маргариту, что мне делать?» Она ответила: **“Быть верным Лидии”**.

...[Я] понимала, что нездоровая, душно мистическая атмосфера... для него губительна. “Венок сонетов” к Лидии... показался мне мумификацией живого. Духа Лидии я в этих стихах не находила. Вся жизнь в “башне” была вознесена в потусторонние сферы, в которых естественные чувства должны увянуть, и в то же время потусторонность совлекалась вниз, в сферу личных желаний.

...Вернувшись [после лета. – Л. П.] в Петербург, я нашла Вячеслава... в чьей-то чужой власти. Я отошла. Минцлова... все дни... проводила в “башне”... “Он – не он...!” – это стало ее постоянным припевом... Вскоре Вячеслав женился на... Вере» (пер. М.Н. Жемчужниковой [Волошина (Сабашникова) 1993: 183–184]).

Маргарита Сабашникова, в сущности, поставила Вяч. Иванову тот же диагноз, что и Кузмин в «Покойнице в доме», только без упоминания Петрарки. Вяч. Иванов был так им раздосадован, что занес разговор с Маргаритой в свой дневник от 29.06.1909:

«– Почему не нравятся мои сонеты – не эстетически, а субстанционально? – Потому что вы в них бальзамируете. – Самого себя, в таком случае. – Именно. Вечность мумии. Вы поспешили себя причислить к лику святых! – Я читал многим, никто не чувствовал так – все были достаточно чисты и чувствовали светлое... Вы сатанистка в глубине души; я не встречал такой дерзкой профанации. Безличный, змеиный яд» [Иванов Вяч. 1979–1987, 2, 1: 779].

Себе он объяснил реакцию бывшей возлюбленной тем, что она попала под влияние антропософа Рудольфа Штейнера.

У тайного романа Вяч. Иванова с Верой были уже квазиинцестуальные препоны. Минцловой Вера, как могла, противостояла. Эту

⁴Ср. слова Минцловой об Иванове и Маргарите, приведенные в дневнике Волошина: «Над Вячесл. страшная опасность. Над ним стоит смерть. Он может умереть теперь же... Ему нельзя видаться с Маргаритой. Теперь он хочет видеть ее из долга. Но земная страсть слишком сильна в нем. Он может переступить. И тогда он убьет себя» [Богомолов 1999: 53].

ситуацию вдобавок осложняла безответная влюбленность Веры в Кузмина. Он относился к ней дружески-ласково, а ее признания, сколько мог, игнорировал. Когда Иванов и Вера поняли, что ждут ребенка, Кузмин получил от Иванова предложение фиктивно жениться на Вере. Он не только не женился, но опубликовал «Покойницу в доме». За распространение известий о предложенном ему фиктивном браке с Верой Кузмин получил от ее брата Сергея Шварсалона пощечину и вызов на дуэль, который не принял.

В 1913 г. Вяч. Иванов обвенчался с Верой в Ливорно в той же самой греческой православной церкви, где когда-то был заключен его брак с Лидией, столь же сомнительный с точки зрения закона и морали. В Вере личности, отдельной от покойной жены, Иванов не увидел – или не захотел увидеть. В его стихах она фигурирует не иначе, как *ее дочь*, т. е. копия Лидии, посланная ему для утешения. Опять стратегия «покойницы в доме»! Ранее той же хитроумно выстроенной риторикой Иванов завоевал согласие своей дочери от Лидии, 16-летней Лидии-младшей, на брак с Верой, о чем та вспоминала в своих мемуарах:

«Наступает весна 1912 года. Мне скоро минет 16 лет. И вдруг Вячеслав... приглашает к себе в комнату... Я... сажусь в важное черное кресло и слышу невероятные вещи. Вячеслав и Вера любят друг друга и решили соединить свою судьбу и всю жизнь. **Это не есть измена маме. Для Вячеслава Вера есть продолжение мамы, как бы дар, которые ему посылает мама.** Будет ребенок. А ребенок всегда создает новую жизнь, новый свет. То, что я услышала, переворачивало весь внутренний мир, в котором я жила. Для Вячеслава Вера – продолжение мамы! Вот они оба, робкие, полные волнения, ждут словно приговора от какого-то подростка. И я должна быть судьей? Принять что они говорят? Но, может быть, это будет измена матери? Я предаю ее? Минута была острой... Сердце исполнилось любовью, и я решила:

– Я с вами» [Иванова 1990: 46].

Память Лидии-старшей Вяч. Иванов почтил, посвятив ей книгу стихов «Любовь и смерть»⁵, вошедшую в сборник “*Cor ardens*” (1911). Это ее раздел «Венок сонетов» Маргарита Сабашникова сочла бальзамированием живого духа Лидии. Более поздний перевод 33-х сонетов «Канцоньере», выполненный Ивановым по просьбе и указанию Гершензона для антологии «Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты» (1915), в ивановедении считается еще одним приношением на алтарь покойной Лидии.

На фоне жизненных перипетий Вяч. Иванова мораль «Покойницы в доме» прочитывается так: если чувствами управляет мистическая или культурная инстанция – будь то Минцлова или «Канцоньере» – эмоции выхолащиваются; вообще любовь не должна окружаться умствованиями, риторической пышностью, красотами, ибо это – простая и абсолютная ценность.

⁵ См. о нем [Mureddu 1984: 84–85].

О поэзии Петрарки как о «литературе» в противовес «жизни» после полемического выпада Кузмина по адресу ивановской «башни» не раз заговаривал Бунин периода эмиграции. Об этом рассказывается в дневнике его молодой возлюбленной Галины Кузнецовой. Единжды в ее записях проскальзывает приятие Буниным «Петраркизма и Лаурности» [ПРЛ, 1: 192]⁶.

Между Гершензоном, с одной стороны, и Кузминым и Буниным – с другой, располагается «Белка» Владимира Жаботинского (сб. «Рассказы», 1930). *Белка* – прозвище старшей девочки, к которой мальчик испытывает любовь, как водится в семилетнем возрасте, неудачную, но запоминающуюся на всю жизнь. Повзрослев, он пускается в философствование о силе и остроте своего детского чувства, которое ставит выше петрарковского почитания Лауры – тоже платонического и на расстоянии:

«Вспоминая об этом теперь, начинаю понимать, **зачем Петрарка и вся та компания так усердно всю жизнь старались держаться подальше от своих возлюбленных.** Дело, очевидно, в том, что это были младенческие годы человечества. Поклонение Принцессе Грезе есть, в сущности, детская привилегия. И еще одно: да не дерзнет никто сказать, что я передаю свои воспоминания в неправильном стиле, вставляя мысли и выражения, недоступные ребенку. Я утверждаю, что чувствовал тогда все то, что здесь рассказано, и еще много больше, но только в других словах и образах, бесконечно более красивых. Ни одному поэту не сравниться с чудом детской мысли» [Жаботинский 2007: 544].

Из процитированного пассажа следует, что Петрарка созвучен детству и «младенческим годам человечества», а совсем не повзрослению человека или культуры.

Разброс в осмыслении любовной и гуманистической тематики Петрарки недвусмысленно показывает, что в русском модернизме его «Канцоньере» и некоторые другие произведения, как на итальянском языке (*volgare*), так и на более престижной для того века латыни, поэтические и прозаические, fiction и non-fiction, были темой, вызывавшей споры и сильный эмоциональный накал, не говоря уже о житнетворческом подражании. Вообще эта эпоха была отмечена решимостью нагнуть хронологически упущенную моду на Петрарку, которую романо-германские и польская литературы пережили в период Возрождения. Ренессансный петраркизм вылился в переводы «Канцоньере» и «Триумфов», имитацию их стиховых, сюжетных, образных, грамматических и прочих ходов⁷. Те же процессы шли в творчестве трех десятков русских писателей, действовавших в промежутке между Владимиром Соловьевым и поздними Ахматовой и Зайцевым.

В поддержку высказанной гипотезы о запоздалом русском петраркизме можно привести еще три соображения.

⁶ Подробнее см. [Томашевский 1989: 15–16].

⁷ Подробнее см. [Wilkins 1955: 280–299].

Прежде всего, дань Петрарке отдали не только итальянофилы вроде Вяч. Иванова или Кузмина, но также Владимир Маяковский и Велимир Хлебников, для которых итальянская литература сводилась, в сущности, к футуризму.

Далее, петраркоманию как примету времени то осмеивал, то превозносил сатирик – Саша Черный французского периода, ср.:

«Дитя» (1924, где простой дворик *Мне милей стихов Петрарки, / Слаще всех земных легенд...*); «Бензиновую любовь» (1925, о девушке на мотоцикле: *О Петрарка, твой вкус был хорош, / Но сегодня не в моде Лауры...*); “Allée des cygnes” (1928, о простых влюбленных, расположившихся у Сены: *И они не видят даже, / Как над ними из-за арки / По ночной всплывает сажэ / Тень Лауры и Петрарки*); и «Пензенскому Катону» (1929, *В романтической Пензе / Писаря при луне / В честь Лаур средь гортензий / Пели гимны весне?*) [Черный 1996, 2: 187, 225, 283, 289] и др.

Наконец, Кузмин, в своей прозе объявивший Петрарку искусственным и «мозговым», в ряды поэтов вступил публикацией 13 сонетов, в рукописи озаглавленных “II Canzoniere”⁸, а Вяч. Иванов, в эмигрантском труде о лавре у Петрарки утверждавший, что русскую литературу миновал период петраркизма, в дореволюционный период составил себе репутацию петраркиста (а также реинкарнации Данте)⁹. Об этом, кстати, имеется соответствующее наблюдение в исповедальном дневнике Кузмина 1934 г.:

«Он был попович и классик, Вольтер и Иоанн Златоуст – оригинальнейший поэт в стиле Мюнхенской школы, немецкой поры вагнеровского пошиба с немецким безвкусием, тяжеловатостью и глубиной, **блеском петраркизма** и чуть-чуть славянской кисло-гадостностью и ваточностью всего этого эллинизма» [Кузмин 2007: 66].

В сходной с Кузминым ситуации оказался и Бунин. Сомневаясь в жизненности петрарковского почитания Лауры, он тем не менее посвятил ему поздний рассказ «Прекраснейшая солнца». Кроме того, на заре своей писательской деятельности Бунин перевел сонет 13 «Канцоньере».

Запоздалый петраркизм русских модернистов отличался от канонического европейского тем, что наряду с наследием Петрарки впитал опыт его последующих истолкователей. Несколько слов о них.

Собственно петраркизм – это, в первую очередь, поэзия «Плеяды», Луиса де Гонгоры, Луиша де Камоэнса. Кроме того, это хорошо изученные, в том числе с интертекстуальной точки зрения, «Сонеты» Шекспира. Как и «Канцоньере», они состоят из сонетов, фрагментарно подающих историю любви лирического героя. Однако если на уровне твердых форм и организации повествования идущий от «Канцоньере» канон в «Сонетах» поддерживается, то на уровне содержания и сти-

⁸ Ранее петраркизм Кузмина в объеме «Тринадцати сонетов», «Покойницы в доме» и переведенных с немецкого сонетов «Канцоньере» 82, 116 и 279 упоминался в заметке [Дмитриев П. 1996].

⁹ См. [Mureddu 1984: 73–94].

листики он последовательно подрывается. На смену возвышенно-платонической мужской любви к ангелической красавице без малейшего изъяна, предполагающей регистрацию малейших душевных движений и психологической раздвоенности, приходит тоже мужская любовь, но уже приземленная, телесная и к тому же поделенная между двумя объектами. Один – юноша, воплощение гармонии. Главная метафора «мужского» подраздела «Сонетов», любовь глазами, продолжает линию петрарковского портретирования возлюбленной. Второй объект «Сонетов», смуглая леди, делит с лирическим героем ложе, чем нарушается принцип почитания Лауры – платонического и на расстоянии. Вот двойной «портрет» юноши и смуглой леди в сонете 144:

Two loves I have, of comfort and despair, / <...> / The better angel is a man right fair; / The worsen spirit a woman coloured ill [Vendler 1997: 604].

Две любви имеются у меня, для утешения и отчаяния: / <...> / лучший из двух ангелов – мужчина, истинно прекрасный [вар.: *светловолосый*], / худший из двух духов – женщина цвета зла¹⁰.

А вот «портрет» смуглой леди в сонете 130, знаменитом тем, что в нем идеалистический взгляд Петрарки на женщину подрывается. Шекспир воспекает реалистические, далекие от идеала черты возлюбленной:

I grant I never saw a goddess go – / My mistress when she walks treads on the ground [Vendler 1997: 555].

Я допускаю, что никогда не видел, как передвигается богиня, – / моя любовница, когда она ходит пешком, наступает на землю.

Попутно отмечу влияние сонета 130 на трактовку Петрарки в «Покойнице в доме», рассмотренную выше.

Русская литература открыла для себя Петрарку во второй половине XVIII в. Из тех, кто переводил и вольно перелагал «Канцоньере», наибольшую известность приобрели Гавриил Державин и Константин Батюшков. В XIX – начале XX в. количество переводов из «Канцоньере», преимущественно сонетов, росло, и они даже стали собираться в антологии: «Петрарка. Избранные сонеты и канцоны в переводах русских писателей» (1898); уже называвшееся детище Гершензона и Вяч. Иванова «Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты» (1915); «Франческо Петрарка. Сонеты» (2004) и др.

В новейшей антологии «Петрарка в русской литературе», составленной В.Т. Данченко¹¹, по сравнению с предыдущими охват пет-

¹⁰ Согласно Маргрете де Грация, в «Сонетах» тема скандальной любви имеется, но это совсем не мужской роман (современное прочтение), а связь лирического героя со смуглой леди. Будучи внебрачной, она нарушала социальные нормы елизаветинской эпохи тем, что потенциально вела к появлению незаконнорожденных детей. Подробнее см. [de Grazia 1999].

¹¹ См. [ПРЛ].

раркистских произведений основательно расширился, а к переводам и переложениям добавились беллетристические, эссеистские и научные трактовки личности и наследия Петрарки. Корпус примеров предваряет предисловие И.А. Пильщикова «Петрарка в России (Очерк истории восприятия)»¹² – разметка карты русского увлечения Петраркой, особенно подробная для XVIII–XIX вв. Вслед за Данченко, Пильщиковым, а также Н. Томашевским, автором предисловия к еще одной антологии русских переводов из Петрарки, в настоящем разделе будет представлена дальнейшая разработка модернистской зоны этой карты за счет пополнения корпуса, анализа и систематизации примеров. Систематизация будет состоять в обзоре шести различных каналов влияния Петрарки. Каждому из них будет посвящена отдельная глава.

¹² См. [Пильщиков 2006].

Глава 1
Первое приближение:
манифесты, переводы, вольные переложения, сонеты

1. Петрарка и Данте
в символистских теориях символа

Мода на Петрарку (точнее, Данте и Петрарку) поддерживалась авторитетом Вяч. Иванова и Гершензона, а также Дмитрия Мережковского, Валерия Брюсова, Юрия Верховского, Эллиса и других модернистов, преимущественно из символистского лагеря.

Для символистов «Божественная комедия», «Новая жизнь» и «Канцоньере» сделались авторитетнейшими текстами по программным вопросам: что есть символ, уводящий в нездешнее? и как сформулировать символистский метод, исходящий из такого понимания символа? Младшие символисты, образовавшие квазирелигиозное братство во имя своего основного символа, Вечной Женственности, или Софии, «угадали»: в Беатриче и Лауре – ее земные воплощения; в Деве Марии из финальной канцоны 366 «Канцоньере» – ее божественную ипостась; а в Данте и Петрарке – ее пророков¹. Отсылками к «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере», иногда прямыми, а иногда завуалированными, Александр Блок и его соратники достигали эффекта сакрализации образа возлюбленной и ситуации любви в целом.

Пример перекодировки канцоны 366, воспевающей Деву Марию (и знаменующей отречение Петрарки от Лауры), в образец для подражания русскому поэту-софиологу, имеется в эссе Андрея Белого «О теургии <отрывок>» (п. 1903). Перед тем как процитировать эту канцону по-русски в переводе Соловьева, Белый приводит современный образец стихотворения о Вечной Женственности. Оно принадлежит перу Блока и совмещает в себе музыкальное и теургическое начало. Затем история русской поэзии отлистывается назад, к Михаилу Лермонтову. Он подается Белым как несостоявшийся предтеча софиолога Соловьева, а Соловьев, в свою очередь, – как основоположник русского символизма. Налицо литературная генеалогия символизма, держащаяся на том, что в «Трех свиданиях» Соловьева явление герою Вечной Женственности проходит под знаком лермонтовской формулы *С очами, полными лазурного огня*. Другой ход, предпринятый Белым, – возведение поэтической софиологии Соловьева к «Канцоньере», – основан на том, что в 1883 г. Соловьев выполнил, а в 1886-м опубликовал

¹ См. об этом [Davidson 1989: 67–99 сл.] с литературой вопроса.

сокращенный перевод канцоны 366. Озаглавив его на свой лад, «Хвалами и молениями Пресвятой Деве», он растворил в нем свою излюбленную софийную мифологию²:

«Еще шаг... – Лермонтов узнал бы в легком дуновении ветерка заревой привет Той, Которую он искал всю жизнь... Той, о Которой говорится: “Она есть отблеск вечного света, и чистое зеркало действия Божия, и образ благодати Его. Она – одна, но может все и, пребывая в самой себе, все обновляя и переходя из рода в род в святые души, приготавливает друзей Божиих и пророков... Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом – Она выше...”³ Он прочел бы в душе имя Той, Которая выше херувимов и серафимов – идей – ангелов, – потому что Она – идея вселенной, Душа мира, Которую Вл. Соловьев называет Софией, Премудростью Божией и Которая воплощает Божественный Логос... К Ней обращены средневековые гимны: “*Mater Dei sine spina – retractorum medicina...*” [лат. Матерь Божия без шипов, исцеление грешников. – Л. П.]. – К ней и теперь обращены гимны:

И в пурпуре небесного блистанья
С очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...
Что есть, что было, что грядет вовеки,
Все обнял тут один недвижный взор...

.....

Все видел я, и все одно лишь было,
Один лишь образ женской красоты.
Безмерное в его размер входило...
О, лучезарная!..

(Соловьев)

Облако светлое, мглою вечерней
Божьим избранникам ярко блестящее,
Радуга, небо с землею мирящая,
Божьих заветов ковчег неизменный,
Манн небесной фиал драгоценный,
Весь неприступная, Бога носящая!
Дольний наш мир осени лучезарным покровом,
Свыше ты осененная,
Вся озаренная
Светом и словом!

(Петрарка)

² См. [Davidson 1989: 67–70].

³ Прем. 17: 17–20.

Но Лермонтов не воскликнул:

...Знайте же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет!
(Соловьев)

Личная неприготовленность к прогреваемым идеям погубила его... И в конце концов:

...А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка!»

[Литературные манифесты: 378–379]

Белый приравнял изображенную Петраркой-Соловьевым Деву Марию к Софии не только из-за непрекаемого авторитета Соловьева. Подталкивала его к этому и сама канцона 366. В ней Дева Мария описывается через тот набор характеристик – красоты, мудрости, чистоты, святости (ср.: *Vergine bella*, *Vergine saggia*, *Vergine pura*, *Vergine santa*... [Дева прекрасная, Дева мудрая, Дева чистая, Дева святая] и другие комбинации с *Vergine*, открывающие каждую строфу), – который традиционно применялся для изображения Софии. Попутно отмечу, что анафоры, придающие риторический блеск канцоне в целом, Соловьев в своем переводе смазал. У него словом *Дева* открывается лишь одна строфа из семи (5-я), в других пяти строфах она перемещается по первой строке вправо или даже перетекает во вторую, а в финальной строфе *Vergine* замещена *лилей*.

Новую попытку вовлечь Петрарку в теоретизирование о символе предпринял Вяч. Иванов в манифесте «О границах искусства» (1913). Открывается он длинной цитатой из главы 3 «Новой жизни», которая комментируется с точки зрения концепта восхождения-нисхождения, в основе платоновского, но не чуждого и другим философам и писателям⁴. Движимый любовью к Беатриче, Данте «восходит» в высшие сферы бытия, где переживает экстаз. Миссия художника, желающего донести свой уникальный опыт до людей, обрекает его на дальнейший спуск с высот, ибо, по Иванову, нет другого способа претворить эротический восторг в мистическую эпифанию. Свою теорию Иванов далее «обнаруживает» в сонете 302 “*Levòmmi il mio penser in parte ov’era...*” «Канцоньере»:

«Сравним теперь с изученным свидетельством Данта один сонет Петрарки, подобный Дантову по форме визионарного изложения лирической идеи, но... более аполлинийский по составу обусловившего его переживания...

Восхитила мой ум за грань вселенной
Тоска по той, что от земли взята;
И я вступил чрез райские врата
В круг третий душ. Сколь менее надменной

⁴ Ср. отсылку к Данте в еще одном эссе Вяч. Иванова, «Мысли о символизме» (п. 1912), приводимую в Разд. III, гл. 1, § 7.

Она предстала в красоте нетленной!
Мне руку дав, промолвила: “Я та,
Что страсть твою гнала. Но маета
Недолго длилась, и неизреченный

Мне дан покой. Тебя лишь возле нет, –
Но ты придешь, – и дольного покрова,
Что ты любил. Будь верен; я твой свет”.

Что ж руку отняла, и смолкло слово?
Ах, если б сладкий все звучал привет,
Земного дня я б не увидел снова!

...[С]ам Петрарка словами: “*levommi il mio pensier*” – указывает на возникновение образа в пределах мыслящего сознания... [В]полне ощутительно то... экстатическое состояние, которое предшествовало его аполлинийскому сну. Если тот экстаз не дал ему достаточно определенных форм, тем пластичнее и жизненнее предстало его духу аполлинийское видение, собирая в себе, как в прозрачном кристалле, лучи его высокого внутреннего опыта, поднявшего его в область созерцания чистейших откровений любви. Так прекрасно это обретенное им на высотах молитвенного действия аполлинийское сновидение, что его облечение в безупречно прекрасную плоть слова живо ощущается, как некоторое жертвенное совлечение чего-то уже невоплотимого по своей природе, уже неизрекаемого человеческим словом, но несомненно присущего тому виденному им образу нетленной красоты [т. е. символа. – Л. П.]. Сам поэт признанием, что он не проснулся бы во плоти, если бы не умолкла звучавшая ему гармония, свидетельствует о том, что сообщение пережитого земным словом воспринимается им как нисхождение... [Х]удожник нисходит для того, чтобы показать нам тропу восхождения». [ПРЛ, 2: 18–19]

Дальше в сходном духе “*a gealibus ad realiora*” разбираются стихи Микеланджело Буонаротти – кстати, один из примеров итальянского петраркизма.

Русские символисты имитировали любовные ситуации Данте и Петрарки и в своих житнетворческих сценариях. Тут можно вспомнить об ухаживаниях Блока за будущей женой – как и последующее почитание Вяч. Ивановым внебрачной возлюбленной (Маргариты Сабашниковой) и покойной супруги (Лидии Зиновьевой-Аннибал). Подробный разбор одного и другого случаев ждет нас в Разд. I, Гл. 2, § 2; Гл. 5, § 2.

Вовлеченность Данте и Петрарки в орбиту русских символистов следующим поколением писателей воспринималась достаточно остро. Для одних, например Осипа Мандельштама 1910–1920-х годов, соперничавшего с символистами, это вылилось в табуирование «чужих» кумиров или же соблюдение некоторой дистанции между собой и ими. Другие писатели охотно перенимали кумиров из рук предшественников. Так, Сергей Городецкий в письме к Блоку от 28.06.1906 приводил

истины, усвоенные на «башне» Вяч. Иванова, которые, правда, были им творчески переосмыслены:

«Я не знаю, что такое символизм, но что какой-то круг завершен, это ясно... В. Иванов говорит, что символ приводит к мифу... Миф – это наибольшая ложь. А вольная ложь – это... признак... *здоровой* поэзии, которой так теперь хочется. *Лги по правде* – вот формула, чтобы тебе поверили. Выдумывай, сочиняй... С точки зрения поэтического опыта эти мысли есть отрицание литературы в лирике, ...исполнение **завета Петрарки** всем лирикам: свое чувство скажи, чтобы оно стало всеобщим» [ПРЛ, 1: 223–224]

В постсимволистском поколении были даже более ревностные адепты культа Вечной Женственности, чем сами символисты. Особый интерес в связи с этим представляет суд Бориса Зайцева над Блоком, производимый в эссе «Побежденный (Блок)» (п. 1925). Эссе завершается виртуальным посланием покойному Блоку не откуда-нибудь, а из Прованса, где, как специально подчеркивает Зайцев, жил и творил Петрарка. В самом же тексте эссе Блок получает упрек за предательство софийной миссии. Рассуждая о том, как Блок скатился в антигерои Софии, Зайцев ставит ему в пример Данте, автора «Божественной комедии», и, конечно, Петрарку. Признание «софийной» миссии за Данте, Петраркой и Блоком как раз и делает Зайцева адептом того мышления о мире, которое стало приметой русского символизма. Ср.:

«Куда бы ни зашел Блок..., как бы жизнь свою ни... грязнил – в нем был[а]... та печать, что называется “избранничеством”. Хотелось бы, чтобы именно такой, которому дано не скупое... пришел к Истине, победил. А он не выдержал. Жизненный бой проиграл. И побежден. Что же из этого?.. И Данте находился *in una selva oscura*, и лишь любовь Беатриче, пославшая ему Вергилия, вывела из тьмы. Данте сам сильно любил. Ему и была дана помощь. В Блоке страстности, пылания никогда не было, и... за него не заступилась та Прекрасная Дама, которой он изменил...

* * *

Здесь, в Провансе, часто вспоминаю вас, Александр Александрович. Это край и тот пейзаж, где жил Петрарка, где старинные труверы пели, край Лауры. Все это вам близко – вам, автору “Розы и Креста”... Дать бы глазам вашим, замученным туманами, болотами, снегами, войнами и бойнями, – взглянуть в голубоватые дали Прованса, светом и благоуханием смолистым вам омыть бы душу, как омыл лицо росой Чистилища при выходе из Ада Данте, – и вы вспомнили бы о Прекрасной Даме, вырвали б, раз навсегда, слова кощунственные. Вы бы дышали Истиной, она бы оживила вас.

Но это все напрасные слова. Вас нет. Мы все – души Чистилища. Из светлого Прованса хочется послать вам ток благоволения, благожелания. На этом свете не пришлось нам сблизиться.

Пасха 1925 г.» [ПРЛ, 2: 97].

Для самого Зайцева, как можно будет увидеть ниже по более раннему эссе «Уединение», Петрарка тоже послужил ролевой моделью. Живя в пореволюционное время в Москве, он старался отрешиться от грозных будней путем погружения в мир «перчаточного» сонета «Канцоньере».

2. Переводы из Петрарки и Данте: кратко об известном

В результате эстетического и идеологического сближения с Данте и Петраркой у символистов в повестку дня вошла задача перевода их основоположных художественных текстов. В идеале такой перевод должен был продемонстрировать «кровное родство» «нас» с «ними». Взявшись за дело, в его осуществлении символисты продвинулись незначительно. Им удалось повысить престиж переводов из Данте и Петрарки. В дальнейшем эстафету у них перехватили Абрам Эфрос, переводчик и поэт, близкий к символистским кругам, а в своей переводческой технике – непосредственно к Вяч. Иванову; Михаил Лозинский, в свою раннюю пору – акмеист⁵; и Зайцев⁶. Не вдаваясь в подробности переводов Петрарки, отмечу лишь, что по-русски «Канцоньере» в полном составе до сих пор не существует.

Значительное количество писателей-модернистов владели итальянским языком, и это позволяло им читать «Канцоньере» в оригинале, без обращения к переводам. Мережковский, Брюсов, Вяч. Иванов, Бальмонт, Верховский, Эллис, Анненский, Кузмин, Мандельштам, Ахматова, Осоргин, Зайцев, Жаботинский, Константин Вагинов лучше или хуже освоили итальянский. Бунин владел итальянским слабо, а о том, как с ним обстояло дело у Владислава Ходасевича, свидетельств не сохранилось. Что касается Блока, Белого, Маяковского, Хлебникова, то для знакомства с «Канцоньере» они использовали переводы. Подспорьем для русских модернистов стали также двухтомная «История итальянской литературы» Адольфа Гаспари в переводе Бальмонта (п. 1895, 1897) и работы русских итальянистов, особенно же «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere* (1304–1904)» (п. 1905) Александра Веселовского, в которой «Канцоньере» и «Триумфы» соотносились с биографическим контекстом Петрарки, а некоторые сонеты и канцоны пересказывались и анализировались⁷.

⁵ Подробности о работе Лозинского над «Божественной комедией» см. в [Лозинский С. 1989].

⁶ Образцы перевода «Божественной комедии» Брюсовым, Вяч. Ивановым и Зайцевым см. в [Данте Алигьери pro et contra 2011: 831–854].

⁷ О Веселовском как исследователе Петрарки см. [Rabboni 2005]. Стоит отметить, что в статье «ПЕТРАРКА», помещенной в «Литературную энциклопедию» (1929–1939), помимо Веселовского, приводится следующая подборка работ о Петрарке на русском языке: «Корелин М. Петрарка как политик», «Русская мысль», 1888, кн. 5 и 8; *Он же*. Миросозерцание Ф. Петрарки, Москва, 1899; *Он же*. Ранний итальянский гуманизм, т. 2, Ф. Петрарка, его критики и биографы, изд. 2-е, СПб., 1914; *Гаспари А.* История итальянской

Из модернистов первого и второго ряда за перевод Петрарки брались Мережковский, Бунин, Брюсов, а третьего – Константин Льдов, Ольга Чюмина, Верховский и Эллис. Репутацию наиболее изысканных переводчиков «Канцоньере» по праву сыскали Вяч. Иванов и Мандельштам.

Для Вяч. Иванова, а по его стопам – и позднего Мандельштама была важна точная передача лишь избранных особенностей оригинала⁸. Тонкости содержания и его риторическое проведение относились к ним в самую последнюю очередь, если вообще относились. Как позволяют думать исследования И.М. Семенко, Томаса Венцловы, А.А. Илюшина, И.А. Пильщикова и других, Мандельштам, переводя сонеты 164, 301, 311 и 319, сделал ставку на передачу их звучания, фонетического и музыкального. С этой целью он силлабизировал 5-стопный ямб с женскими окончаниями, использовавшийся в русской традиции как ближайшее соответствие итальянского одиннадцатисложника, сохранил тот принцип рифмовки, который предполагал оригинал, а также выдержал женскую рифмовку – яркую примету итальянского и – уже – петрарковского сонета, чем русская переводческая традиция обычно пренебрегала. Еще он каждый раз добивался эффекта фонетической кальки с оригинала. В остальном Мандельштам приспособил содержание четырех сонетов для решения своих собственных насущных задач: эстетических, идеологических и любовных. Аналогичным образом для Иванова переводы из Петрарки были не самоцелью, но «полигоном» для итальянизации и одновременно архаизации русской поэтической речи в духе итальянофила Батюшкова.

О сопоставлении мандельштамовского перевода «соловьиного» сонета 311 «Канцоньере» с ивановским речь пойдет в Разд. III, гл. 3, а в Гл. 4 того же раздела будет разобрана поэтика сонета 164 в оригинале и в мандельштамовском переводе.

3. Вольные композиции из элементов «Канцоньере»

Своими переводами из «Канцоньере» такие поэты-модернисты, как Мережковский, Верховский, Вяч. Иванов и другие, заложили петраркистский репертуар, который дальше охотно подхватывали и тиражировали их современники. Пример тому – две сонетно-тематические «имитации» «Канцоньере», предпринятые Брюсовым в 1912 г., но напечатанные только после его смерти, в 1935 году. Одна, названная

литературы, т. 1. М., 1895, гл. XIII и XIV; *Гершензон М.* Петрарка, «Книга для чтения по истории средних веков», под ред. проф. Виноградова, выпуск IV, Москва, 1899; *Шепелевич Л.* По поводу шестисотлетнего юбилея Петрарки, «Вестник Европы», 1904, XI; *Он же.* Патриотизм Петрарки, в кн. «Историко-литературные этюды», СПб., 1905; ... *Некрасов А.И.* Любовная лирика Ф. Петрарки, Варшава, 1912; *Чарский Е.* Петрарка (Поэт-гуманист), издание «Трани», Берлин, 1923» [Мокульский 1934: 616].

⁸О переводах Вяч. Иванова из «Канцоньере» и – шире – о том, в чем лежало его сходство с Петраркой, см. [Nelson 1986].

«Сонетом в духе Петрарки», будет рассмотрена здесь, а другая, с *манерой* вместо *духа* в заглавии, – в Разд. I, Гл. 4, § 3.

Как подметил Р.И. Хлодовский⁹, «Сонет в духе Петрарки» на деле является переработкой дантовского сонета “Cavalcando l’altr’ier per un cammino...” из «Новой жизни» (гл. 9):

Вчера лесной я проезжал дорогой,
И было грустно мне в молчаньи бора,
Но вдруг, в одежде скромной и убогой,
Как странника, увидел я Амора.

Мне показалось, что прошел он много
И много ведал скорби и позора;
Задумчивый, смотрел он без укора,
Но в то же время сумрачно и строго.

Меня, узнав, по имени окликнул
И мне сказал: «Пришел я издалека, –
Где сердца твоего уединенье.

Его несу на новое служенье!»
Я задрожал, а он, в мгновенье ока,
Исчез – так непонятно, как возникнул.

[Брюсов 1973–1975, 2: 352]

Есть в нем что-то и от «Канцоньере». Начать с того, что эту книгу Петрарки с «Новой жизнью» объединяет мотив Амор’а – спутника лирического героя, медирующего между ним и его возлюбленной. Соответствующий комментарий содержится в статье Веселовского «Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere»:

Петрарка «знает имена главных провансальцев, владеет их риторикой, и его понимание любви – условное, провансальское.

...[В] его центре – Амур, как довлеющая себе сила, повинующаяся лишь своим законам, воспитывающая в духовной красоте, к высоким целям доблести и подвига. Это понимание скрадывало чувственную сторону любви, смягчало ее противоречия с заветами обрядовой и церковной нравственности и поднимало значение женщины как источника высоких, внушенных Амуром, влечений... [Д]альнейшая фаза поэтического и философского развития... завершилась на итальянской почве, приведя к новой попытке замирения... Заглянули в интимную сторону любви: поставлен был вопрос, всякое ли сердце способно воспринять ее блага. Не всякое, – отвечал... Гвидо Гвиничелли, – а лишь... gentile, влекомое к благу... Центр тяжести переместился: любовь зарождается в сердце; нет старой двойственности Амура и христианского священного чувства... поклон милой – блаженство, еще большее – ее славословить» [Веселовский 1939б: 156–157].

⁹ См. [ПРЛ, 1: 243].

Далее, если поэтика «Новой жизни» условна до схематизма, то в «Канцоньере» детализируются, пусть минимально, и образ возлюбленной, и обстоятельства, сопутствующие встречам с ней, и картина явления умершей возлюбленной лирическому герою. В частности, Петрарка был одним из первых европейцев, разглядевших природный пейзаж. По-видимому, брюсовские *лесная дорога* и особенно *бор*, у Данте немислимые¹⁰, восходят к петрарковскому сонету 176 “Per mezz’i boschi inhospiti et selvaggi...”, о путешествии по страшному Арденнскому лесу, причем не в оригинале, а в переводе Верховского (1903–1904):

*Сквозь дикий бор и мрачный, и дремучий, / Где ехать страшно и
с мечом в руках, / Я еду смело, мне внушает страх / Лишь солнца свет –
лучи любви могучей.* [ПРЛ, 1: 216]

Наконец, *молчанье* (бора) и мотив уединения, нарушаемого одним только Amor’ом, – это опять-таки узнаваемый почерк Петрарки, сделавшего одиночество своим жизненным *scdo*.

Называя свои сонеты *в духе* или *в манере Петрарки*, Брюсов тем самым указывает на свою принадлежность к европейскому петраркизму, а именно к линии парнасца Эредиа, автора любовного сонета “Suivant Pétrarque”, или, в переводе Эллиса, «В духе Петрарки» (сб. “Stigmata”, 1910 [ПРЛ, 1: 222]). Так Эредиа и Эллис предвосхитили аналогичное брюсовское заглавие, а вместе с ним – и установку на имитацию «Канцоньере».

К итальянской метрической схеме «Сонета в духе Петрарки», которая идеально соответствует итальянскому содержанию, мы обратимся в следующем разделе.

4. Сонетная традиция: Данте, Петрарка, Пушкин – и модернисты

Русские модернисты узаконили упоминание Петрарки в сонете, как наглядное, так и скрытое. Достаточно полное представление об этом дает специальная подборка «Венок Петрарке: Франческо Петрарка в сонетах русских поэтов», составленная Борисом Романовым для антологии «Франческо Петрарка. Сонеты»¹¹. Начну с «Сонета» (1903, п. 1904) Георгия Чулкова. Повторив пушкинские азы о сонете, он, пусть риторически и не очень умело, пытается определить свое отношение к этой твердой форме. Поскольку для Чулкова мистика является большей ценностью, чем любовь, то его метапоэтические рассуждения о сонете развиваются в следующем направлении. За то, что итальянские

¹⁰ Если, конечно, не считать хрестоматийного начала самой первой песни «Божественной комедии», где герой ‘посередине пути нашей жизни’ оказался в ‘темном лесу, потому что прямая дорога была потеряна’. Впрочем, Данте говорит аллегорическим языком, тогда как Брюсов под *лесной дорогой* имеет в виду именно лесную дорогу.

¹¹ См. [ФПС: 515–546].

поэты – очевидно, не только Петрарка, но и Данте – вложили в сонеты наряду с любовным содержанием и свои религиозные искания, он готов писать сонеты. Ср.:

Великий **Пушкин** дань любви отдал сонету,
Влюбленного Петрарки вспомнив сладкий **стих**...
Я их путем иду, служу я их завету;
Но не хочу в **сонет** вложить восторга миг.

Крылатый гимн заре, искание ответа,
Стыдливый блеск очей и трепет скрытых сил
Я не хочу стеснить оковами **сонета**!
В творениях других он сердце мне пленил.

Сонет – Италии роскошной пробужденье,
Желанье чувств продлить стесненное томленье,
Четырнадцать стихов – созвучия любви...

И в вас мистический закон почуял ныне:
Четырнадцатый век, средневековья дни!
Дитя веков мечты! Ты – чудный звон в пустыне.
[ФПС: 525]

Юрий Верховский в своем сонете 1905 г., озаглавленном «К*» (и опубликованном в затеянном им самим «Зеленом сборнике», 1905), тоже касается металитературной проблематики:

Когда мечты твои цветут, прозрачно-ярки,
Все – облачный чертог лазурной вышины,
Где в тайном трепете – стремящиеся арки,
И *звуки новые* как будто бы слышны;

Когда вокруг тебя то мертвенны, то **жарки**
Колеблющихся душ изменчивые сны, –
Лишь отклики любви – созвучия **Петрарки**
В порывах трепетных гармонии полны.

Прислушивайся к ним – и в блеске вдохновенья
Прозрачно-яркие нахлынут песнопенья –
И в них душа твоя дрожит – но вся ясна.

Тревожных, чутких струн они – аккорд певучий,
Все – зыбкая волна уверенных созвучий,
Всегда единая и – новая волна. [ФПС: 526]

Творчество Верховский представляет себе так: мечты и душевные движения выразимы лишь через гармонические созвучия, музыкальность. Этой тайной владел Петрарка. Судя по двум подтекстам, Верховский относил к познавшим эту тайну и Пушкина. Первый подтекст – пре-

дикативное прилагательное *жаркий*, кстати, поставленное в рифму с *Петраркой*, – дань пушкинскому «Сонету», а второй – *звуки новые* – черновой редакции «Памятника»: *Что звуки новые для песен я обрел*, звучащей, по наблюдению Гершензона несколько более позднего времени, в духе «чистого искусства» [Гершензон 1919: 64].

«Сонет» («Сияли облака оттенков роз и чая...»), написанный Елизаветой Дмитриевой в период между 1906 и 1910 гг., развивает мотив чтения в парке, воскрешающего облик поэтов, давно перешедших в мир иной:

*И пела нежные и тонкие слова / Мне каждая поблекшая страница,
/ В тумане вечера воссоздавая лица / Тех, чьих венков уж нет, но
чья любовь жива. // И для меня одной звучали в старом парке / Сонеты
строгие Ронсара и Петрарки.* [Черубина де Габриак 2001: 62; ПРЛ, 2: 45; ФПС: 527]

К нему мы еще вернемся в Разд. I, Гл. 6, § 1.

«Сонет XXX» (1919, сб. «Вербэна», 1920) Игоря Северянина – сонет о сонете – призван обнажить истоки сонетной традиции. Его начальная строка *Петрарка, и Шекспир, и Бутурлин*, – очевидная перифраза знаменитейшего пушкинского «Сонета» с пантеоном великих создателей сонета, включая Данте и Петрарку. Сказанное верно и для финального терцета:

*И от Петрарки вплоть до наших дней / Сонет писали тысячи
людей, – / Оригинал, ты потускнел от копий!..* [Северянин 1999: 217; ПРЛ, 2: 91; ФПС: 532].

Не менее яркий образец сонета о сонете – «С<оне>т» Вяч. Иванова, сохранившийся в его тетради 1915 г.:

Твой первенец и крестник мой, сонет, –
Не мальчуган, **Амур!** Не слишком крепок
Сложением, но стройненький. И слепок
Отца живой: он отродясь поэт.

А сметлив как! Чуть выскочил на свет,
Цикадою запел. На рифмы цепок.
Он смастерит тебе из лишних <?> щепок
Корабль Арго, Армидин арболет.

Привержен я классическому толку,
Мне дорого изящество манер.
Учи его! **Петрарку** ставь в пример.

Новейший вкус (признаюсь втихомолку)
Сомнителен – и сам я не педант.
Мне всех милей Ронсар, да ветхий **Дант.**
[Иванов Вяч. 1994: 7]

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны, –
Дум золотых о ней единый сплав!

...[П]одинный культ сонета утверждает в своем творчестве... русский парнасец П.Д. Бутурлин... Бутурлин набросал и ряд теоретических соображений о сущности жанра. «Я от всей души желаю, – писал он в 1891 г., – чтоб сонет сделался, наконец, одной из обыденных форм нашей поэзии...» Поэт задает вопрос: «Последует ли русская поэзия примеру Петрарки? Другими словами: настанет ли у нас пора сонета?..»¹³

[В] начале XX века, благодаря символистам... [р]усский сонет... определился, выявил свои особенности. Сравнительно с романской поэзией он часто являл большее стремление к свободным формам сонетного искусства, но в процессе своего развития выработал свой строгий канон. Согласно этой традиции сплошная женская рифмовка, обычная для итальянской поэзии, и, в частности, для Петрарки, чужда русскому сонету... Терцеты, вопреки новейшему канону, нередко пишутся на две рифмы. Ямб признан обязательным размером, обычно в своем пятистопном виде... Со времен символистов угадан и особый сонетный ритм... [М]ногие его опыты от пушкинской плеяды до новейших поэтов могут стать в ряд с лучшими образцами европейского сонета». [Гроссман 2000 [1923]: 308–309, 321, 323–324]

Эта статья подытожила и поэтические опыты самого Гроссмана. В его цикл «На полях Пушкина» (п. 1922) вошел сонет с образом итальянца-импровизатора из пушкинских «Египетских ночей» и по нему названный «Импровизатором». Он представляет собой вольные перепевы итальянских строк пушкинского «Сонета»:

*Везде он брел, преображая в звоны / Мгновенных строф и беглых
каватин / Надменный клетот Дантовских терцин / И томный плач
Петрарковой канцоны* [ПРЛ, 2: 44].

Схема рифмовки «Импровизатора», AbbA AbbA ccD eDe, – не итальянского типа, который бы гармонировал с его содержанием, но французского.

Из имеющегося на сегодняшний день корпуса русских сонетов Серебряного века, возвращающихся к своим итальянским прототипам, можно вывести еще одну любопытную закономерность, ранее не обсуждавшуюся. Высшим мастерством тут была постановка слова, четко опознаваемого как принадлежащее к петрарковскому (вариант – дан-

¹³ За свое искусство сонетописания Бутурлин удостоился от К.Р. сонета «Графу П.Д. Бутурлину в ответ на его “Двадцать сонетов”» (1892). Приведу оттуда секстет о поэтах – *избранниках небес*, которым нужно подражать: *Не изменяй же им! Верь в светлый идеал, / Что, как звезда, тебе путь жизни осиял, / Звезда, какой была Лаура для Петрарки! // Люби, как он любил, как он, пой до конца, / Чтоб звучный, словно гром, и словно молния, яркий, / Твой стих восторгами воспламенял сердца!* [Романов 1991: 57; ФПС: 523].

товскому) миру в первую или же последнюю рифму. Это могли быть имена собственные – *Петрарка* или *Лаура*, технические термины типа *сонета* (*канцоны*) и атрибуты типа *лавр*.

Рассматриваемый принцип, причем даже дважды, был применен задолго до Серебряного века в «Новой Лауре. Сонете» (1849, п. 1855) Якова Полонского. Здесь самая первая рифма – *Петрарки : подарки : чарки* : (пушкинское) *жарки*, а последняя – *карикатурой : фигурой : Лаурой*:

Прости **поэзия!** и вы, мечты **Петрарки!**
И ты, моя **Лаура!** В добрый час
От жениха глупца богатые подарки
Ты приняла!.. Уж обручили вас!..
Смешно!.. Как пьяница от лишней горькой **чарки**,
Я плачу – и готов на тысячу проказ!
Судя по влажности твоих лукавых глаз,
Воображаю, как должны быть **жарки**
Законные лобзания!.. Боже мой!
Не он ли был смешон тебе своей фигурой,
Своею важностью надутой и пустой?
Не ты ли назвала его карикатурой!
И что же наконец!.. но, впрочем, Бог с тобой!
Кажись ему его женой,
Как ты до сей поры казалась мне **Лаурой**.
[Полонский 1896: 176; ФПС: 522]

В многочисленных образцах Серебряного века также использовался пушкинский *жар* в виде прилагательного *жаркий*, ставший рифмой к *Петрарке*, и другие пушкинские словечки. Вот показательная подборка.

Рифменная пара (*венок*) *лавровый : суровый* завершает сонет Александра Ротштейна «В парке» (1902, п. 1902); кстати, от Пушкина в этом сонете не только эпитет *суровый*, причем применительно уже не к Данте, а к Петрарке, но и рифма *жаркий : Петрарке* во втором катрене; *парки : Петрарки* завершает «Сонет» Дмитриевой;

сонет : поэт открывает, а *педант : Дант* завершает «С<оне>т» Иванова; *Дант* здесь назван – совсем по-пушкински – *ветхим*;

*Петрарка я : ярко*ю открывает сонет Замтари (Александры Николаевны Маликовой) «Ты не Лаура, не Петрарка я!..» (п. 1922 [ФПС: 534]);

(*венком*) *лавровым : багровых* начинается сонет «Петрарка» (1922, п. 1922) Федора Томсона;

первая рифма «К венку Петрарки» (1924, п. 1926) Бенедикта Дукельского – *венок : строк*, а вторая – *ярких : Петрарка* [ФПС: 536]; наконец,

в «Сонете о сонете» Клавдии Лавровой первая рифма – *сонета : поэта*, а последняя – (пушкинское) *жарко : Петрарка* [ФПС: 537].

Глава 2

Работа с дизайном «Канцоньере»

1. Циклы Кузмина

«Канцоньере» своим дизайном – фрагментированной подачей истории любви в 317 сонетах, 29 канцонах, 9 секстинах, 7 балладах и 4 мадригалах – привлекла двух русских модернистов. Первенство принадлежало сонетным циклам Кузмина – его поэтическому дебюту 1905 г. в «Зеленом сборнике», еще незрелому, и другому, написанному более уверенной рукой, но публикации не удостоившегося.

Дебютные «Тринадцать сонетов» первоначально назывались “Il Canzoniere”. Они создавались в 1903 г., когда Кузмин пробовал себя в сочинении вокальной музыки, для которой писал слова. Петраркистское заглавие цикла, наряду с развернутыми в нем сценами из итальянского Возрождения, возникли в результате романической привязанности Кузмина к юноше Алексею Бехли. Они познакомились в Васильсурске¹, а дальше был обмен письмами, пресеченный скандализованными родителями Алексея. С отчаяния Кузмин «обратился к искусству», как рассказано в его мемуаре “Histoire édifiante de mes commencements”². По предположению Н.А. Богомолова и Дж. Малмстада, заглавие “Il Canzoniere” было заменено на нейтральное, по числу сонетов, дабы не оскорбить вкус составителя «Зеленого сборника» – итальянофила Верховского³.

Второй сонетный цикл был назван уже по-шекспировски: «Сонеты» (1904–1905). От «Канцоньере» в нем – жизнь и смерть объекта любви, видение умершего объекта, любовь и регистрация психологических переживаний лирического героя, а от Шекспира – гомоэротика. Ориентация на двух корифеев сонетной традиции ренессансной Европы прописана и прямо:

*Твое письмо!.. о светлые ключи! / Родник воды живой в пустыне
жаркой! / Где мне найти, не будучи **Петраркой**, / Блеск жгучих слов,
как острые мечи? // Ты, ревность жалкая, молчи, молчи... / Как сладко
в летний день, сухой и **яркий**, / Мечтать на форуме под старой **аркой**
(сонет 10 [Кузмин 2000: 610–611]);*

¹ См. об этом [Богомолов, Малмстад 2007: 124].

² Этот эпизод был описан в [Богомолов, Малмстад 2007: 123].

³ См. [Богомолов, Малмстад 2007: 125].

Шекспир влюбленным ярче не вдвойне ли? / А без любви нам горек
сладкий мед (сонет 11 [Кузмин 2000: 611])⁴,

и через отбор топики. В сонете 6 это, например, фиксация на глазах объекта любви, проходящая как через шекспировские «Сонеты», так и через «Канцоньере»:

*Приводят мне на мысль одно и то же: / Что светлый взор твой
мне всего дороже* [Кузмин 2000: 609].

Несколько слов — об иных, не столь приметных, параллелях между петрарковским «Канцоньере» и «Сонетами» Кузмина. И там и там в пятом по счету сонете поэты играют с именем объекта любви. У Петрарки это провансальское имя Лауры, *Laureta*, разбитое на три части, каждая из которых кодируется созвучными ему словами: *LAUdando/ LAUdare, REal/ REverire, TAcì*. (Ранее, в «Божественной комедии», Данте подал сходным образом имя *B(eatp)иче*, обыграв его начало и конец — *Be + ice*, как вгоняющие его в ступор⁵.) Кузмин, в свою очередь, вписывает в сонет имя своего возлюбленного Алексея Бехли его инициалами:

*Ах, я любви ленивый ученик! / Мне целой азбуки совсем не надо: /
Двух первых букв* довольно мне для склада, / И с ними я всю жизнь свою
проник [Кузмин 2000: 608],

и так далее вплоть до появления *А* и *Б* (а потом *А, Д, Б*).

А и *Б* появляются и в сонете 7. Происходит это после долгой интродукции — пересказа той сцены из «Венецианского купца» Шекспира, когда претенденты на руку и сердце Порции отгадывают, в какой из трех шкатулок хранится ее портрет:

Как Порции шкатулка золотая
Искателей любви ввела в обман
И счастья залог тому был дан,
Кем выбрана шкатулочка простая,
И как жидка каморка запертая
Хранит Челлини дивного стакан,
И с бирюзою тайный талисман,
И редкие диковины Китая.
Зерно кокоса в грубой спит коре,
Но мягче молока наш вкус ласкает.
И как алмазы кроются в горе,
Моя душа клад чудный сохраняет.
Открой мне грудь — и явится тебе,
Что в сердце у меня горят: А.Б.

[Кузмин 2000: 609]

⁴ На «Сонеты», возможно, повлияли также Данте и Микеланджело, ср.:
Не ждать письма, ни разу не вздохнуть / При мадригалах старых итальянцев!
(сонет 11 [Кузмин 2000: 611]).

⁵ «Рай», VII, 13–15.

Грудь лирического героя, хранящая тайную любовь своего господина, уподоблена сразу и трем шкатулкам Порции, одна из которых скрывает ее портрет; и каморке венецианского купца с запертыми в ней ценностями; и привносящему очевидные эротические аллюзии *кокосу*, чья *кора* облекает вкусное молоко. Возможно, в подражание Петrarке появление заключительной аббревиатуры *А.Б.* подготовлено фонетикой слов *Алмазы* и *теБЕ*. К репертуару «Канцоньере» восходит также мотив рассечения / открывания мужской груди, хранящей таинственную (и сакральную) любовь.

По «Как Порции...» хорошо видно, что во всем цикле Кузмин использовал английскую схему сонета – три катрена с перекрестной рифмовкой и двестише (здесь это *AbAb AbAb cDcD ee*).

Итальянофилии Кузмин не изменил и в свои зрелые годы, как было недавно показано М.В. Акимовой в работе об «Осенних озерах» (1912). В этом сборнике строфика, «изобретенн[ая] в средневековой Франции, Провансе и предвозрожденческой Италии» [Акимова 2014: 191], является проводником любовного содержания – наряду с более привычным репертуаром, почерпнутым из тех же традиций: действующими лицами стихотворений, цитатами из итальянской классической поэзии и поэзии трубадуров и, конечно, лексическими маркерами. Акимова предлагает любопытное объяснение и для композиции «Осенних озер». Если у критиков и литературоведов она оставила ощущение богохульства, то, согласно исследовательнице, она сориентирована на дизайн петрарковского сборника «Канцоньере», завершаемого, как мы помним, обращенной к Деве Марии молитвенной канцоней 366. В самом деле, «Осенние озера» начинаются на глубоко светской ноте – земной (часто плотской) любви, а заканчиваются двумя религиозными циклами: «Духовными стихами» и «Праздниками Пресвятой Богородицы» (о последнем см. Разд. II, гл. 2)⁶. По мнению Акимовой, наиболее итальянским из всех вошедших в «Осенние озера» циклов является 1-й, по которому он и был назван: «Здесь собраны три канцоны, канцонетта, сицилиана, секстина и сонет», которые «осваивались итальянскими поэтами еще с XIII в.» [Акимова 2014: 172].

2. Цикл Вяч. Иванова «Любовь и смерть»

В 1908 г. за сочинение итальянизированного – дантовского-петрарковского – цикла взялся Вяч. Иванов⁷. Его заглавие «Любовь и смерть. Канцоны и сонеты, посвященные имени Лидии Димитриевны Зиновьевой-Аннибал († 17 Октября 1907 г.)», как считается⁸, восходит к стихотворению Леопарди “Amore e morte”, смысл которого – в том,

⁶ См. [Акимова 2014: 190].

⁷ С этой точки зрения цикл был прокомментирован в [Davidson 1989: 190–206]. В мои задачи входит нахождение новых параллелей между стихотворениями «Любви и смерти» и Петrarкой.

⁸ См. комментарии в [Иванов Вяч. 1995, 2: 322].

что истинно любящие, если они милы небу, умирают молодыми, ибо Любовь и Смерть – сестры, ходящие друг за другом.

Печальным поводом к «Любви и смерти» послужила скоропостижная кончина второй жены Вяч. Иванова – событие, наверняка вызвавшее у него ассоциации со смертью Лауры, тоже преждевременной и тоже в результате заражения, только не скарлатиной, а чумой. Эта напрашивающаяся параллель в цикле не акцентирована, и вот почему. Иванов не просто избегал бытовых деталей, но создавал систему аллегорий à la Данте и Петрарка, которая бы придала истории его любви к Лидии характер сверхценной – ведущей “a realibus ad realiora”.

Судя по дневниковой записи Вяч. Иванова от 15.06.1908, он планировал подчинить «Любовь и смерть» личной нумерологии, ср.: «42 сонета и 12 канцон... по числу лет нашей жизни и лет жизни совместной»⁹, ибо аналогичным образом действовал Данте в «Новой жизни» и в «Божественной комедии». Написано Ивановым было 42 сонета (по другому исчислению – 43) и 3 канцоны (вместо 12-ти). Наряду с другими поэтическими текстами, вошедшими в «Любовь и смерть», они были рубрицированы так, чтобы вызвать ассоциации со структурой «Канцоньере». В «Любви и смерти» насчитываются 3 канцоны, 1 поэма в сонетах, 1 секстина, 1 венок сонетов, 1 цикл сонетов и 5 сонетных триптихов. В эпилог вынесена «Ладья любви» (кстати, с заглавием, анаграммирующим имя *Лидия*) – глосса, или твердая форма романской поэзии, строящаяся, в том числе, на повторении готового четверостишия¹⁰, кстати, в «Канцоньере» не представленная.

Есть у «Любви и смерти» еще одна структурная черта, вызывающая ассоциации с Петраркой. На принадлежавшем ему рукописном экземпляре сочинений Вергилия Петрарка сделал памятную запись латинской прозой о смерти Лауры. Приведу ее перевод, осуществленный в батюшковском эссе «Петрарка» (1815):

«Лаура... предстала в первый раз моим глазам в начале моего юношеского возраста, в 1327 году 6 апреля, в церкви св. Клары, в Авиньоне, в первом часу пополудни. И в том же самом городе, в том же месяце, 6 числа, в первом часу, 1348 года, сия небесная лампада потухла, когда я находился в Вероне... Ее чистейшее... тело было положено, в самый день ее смерти, в церкви кармелитов. Я уверен, что ее душа возвратилась на небо, откуда она пришла» [Батюшков 1977: 154; ПРЛ, 1: 92–93].

Подражая Петрарке, Вяч. Иванов обрамил стихи латынью: в зачине это гимн, а в заключении – проза, аналог только что приведенной записи Петрарки, ср.:

“AMOR BEATAM ME VOCAT NON PERPERAM DOLENS.
EAMNE NOS BEATITUDINEM UT SIMUS UNA OREMUS? AN UT
UNA DEO INSERVIAMUS? NUNC AMOR CAELI BEAT. DUM NE

⁹ [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 401].

¹⁰ См. [Гаспаров М. 1993: 190].

BEATITUDINEM TURBES DEI INSCITIA DONUMQUE ODORIS
EFFLUAT. ERGO BEATAM ME VOCET DOLOR PIUS.

EXIT LIBER DE AMORE ET MORTE” [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 445].

Ее самая последняя, метатекстуальная, фраза “*EXIT LIBER DE AMORE ET MORTE*”, об окончании книги о любви и смерти, отсылает к знаменитому началу «Новой жизни» – метафоре книги памяти, а также латинской фразе “*Incipit vita nova*” [Alighieri 2010: 33]. Идея соединительного прозаического текста по принципу «Новой жизни» Иванову была подсказана Кузминым, но этим советом он, как мы только что видели, распорядился по-своему.

Еще одно разъяснение относительно того, что цикл написан в петрарковском ключе, содержится в двух эпиграфах из «Канцоньере», о которых ниже.

На героиню «Любови и смерти» Вяч. Иванов спроецировал образы Лауры и Беатриче в ипостаси загробных вожатых Данте и Петрарки, сам же выступил в роли последних. Отсюда – характерный мотив: доживая в одиночестве земную жизнь и пребывая в постоянном ожидании небесного воссоединения с покойной возлюбленной, он пока что принимает от нее высшие откровения. У Иванова это происходит во время оккультных видений Лидии и снов о ней. В реальности видениями руководила Минцлова, а сам Иванов протоколировал их в дневнике. Все эти обстоятельства позволяют интерпретировать «Любовь и смерть» в плане житнетворческой реализации аналогичной топике «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере».

Было бы ошибкой думать, что Вяч. Иванов слепо копировал Петрарку. Развивал он и собственные мифологемы: как двое любящих стали одним; как его земной брак с Лидией перерастает в вечный союз, освящаемый Богом и Амог’ом; и как, несмотря на физическую разлуку, он и она не прерывают своего мистического контакта. В результате слияния петрарковского и личного планов «Любовь и смерть» превращается в глубоко символическое действо, рассчитанное на двух участников: его и ее. Своей мистической кульминации оно достигает в последнем куплете «Ладьи любви», во славу *Марии* (à la финальная канцона 366), *Спасителя* и санкционированного ими института брака:

<...> и **будут два – одно**: / Зане двоим, кто на одной постели /
Вкушали нег **Господнее** вино /<...> / Свершиться и воскреснуть сужде-
но, – / Коль не вотще **Мария** умолила / *Спасителя* прославить древний
брак! [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 444].

То, что в Евангелии было браком в Кане Галилейской, Иванов переносит на свое брачное ложе. Так матримониальная жизнь поэта приобретает сакральный характер.

Чтобы читатели неотступно следили за тем, как поверх «Канцоньере» выписывается новая история любви, Вяч. Иванов афиширует присутствие этой книги в своем цикле дважды: в начале и ближе к концу.

В начале это «Канцона I» с пассажем из канцоны 268 «Канцоньере» в качестве эпиграфа. Эпиграф на ту тему, что со смертью героини сердце лирического героя омертвело, служит камертоном для последующего текста. Там говорится: когда-то *мы шли вдвоем*, теперь же ты *родилась* для мира иного, а *я умер*, но, как зерно, упавшее в землю, еще воскресну [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 13–17]. Дополнительный петраркизм «Канцоны I» – отменение дат, прошедших с первой встречи с возлюбленной и ее смерти, ср.: *Провлекся год...* В русских переводах из «Канцоньере», включая ивановский, соответствующие места звучали так:

Одиннадцатый год уже идет с тех пор, / Как под его ярмо склонился я покорно (62, пер. Михаила Гербановского [ФПС: 385]); *Семнадцать лет отцвел душистый мирт с тех пор, / Как сердцем я томлюсь в огне неугасимом* (122, пер. Константина Льдова [ФПС: 379]) или *Лет трижды семь повинен был гореть я, / Амуров раб, ликуя на костре* (364, пер. Вяч. Иванова [ФПС: 441]).

Ближе к концу цикла появляется сонет, эпиграф которого – строка 31 канцоны 127 *et le stelle miglior' acquistan forza* [И лучшие звезды набирают силу] – определила его начало: *Мощь новую приемлют надомной / Благие звезды...* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 17]. В финале сонета фигурирует еще один петраркизм – приравнивание возлюбленной к солнцу. И канцона 127, и солнечный троп относятся к первому разделу «Канцоньере» «На жизнь мадонны Лауры», тогда как у Иванова изображается таинство вокруг покойной Лидии. Это осязаемое противоречие получает любопытное разрешение. Поскольку начальное звено обсуждаемого таинства – *Преисподняя*, а конечная – восклицание *Родился Бог*, то, значит, Лидия проходит через мистерию умирающего-воскресающего Бога (Адониса, Персефоны, Иисуса Христа). Себе в ней Иванов отводит роль наблюдателя, пораженного чудом. То, что было звездой Лидии (с ночными и загробными коннотациями), становится солнцем (символом жизни и истины):

Не в звездных письменах / Ищи звезды. Склонися над могилой: / Сквозит полнощным / Солнцем облик милой [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 17].

Таким образом, утверждается, что Лидия преодолела смерть, и для нее теперь открылась вечная жизнь.

Случаев неафишированного присутствия Петрарки в текстах «Любви и смерти» намного больше, чем афишированного.

В «Когда бы отрок смуглый и нагой...» Бог Любви (Эрот, Amor) перифрастически описан как нагой отрок с крыльями и колчаном стрел. Это и общая, и узкопетрарковская аллегория любви. Любопытно, что у Вяч. Иванова Бог Любви своих стрел в ход не пускает, а, напротив, берет под локоть лирического героя, который другой рукой повисает на локте любимой. Такой поступок Бога Любви вызывает недоумение: если у Петрарки Лаура и лирический герой при жизни Лауры не образуют пары, а тем самым нуждаются в медиаторе-Amor'e, то ива-

новские герои уже составили пару. Зачем же тогда Богу Любви при них дежурить? Ответ на этот вопрос подсказывает одна идеологема, которую наш поэт разделял с Серебряным веком. Под свое понимание символа Иванов подводит сакральный концепт троицы: он, она и Бог Любви вместе способны *Эфирный путь одной чертит дугой* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 427].

[С] *тетивы тугой слетает вдруг стрела* [Иванов Вяч. И. 1971–1987, 2: 437] в сонете «И ринула свой ключ кристальная стремнина...». И тут стрела не выполняет своего эротического предназначения. Вяч. Иванов строит очередной надуманный троп со стрелой, в котором слиты он и Лидия, ставшие единой сущностью. В «И ринула...» просматривается также топика второго раздела «Канцоньере», «На смерть мадонны Лауры», особенно сонетов 279, 285 и 302 о явлении Лауры лирическому герою из-за гроба со словами любви и утешения, как если бы она была супругой или матерью.

Любопытным образом в истории европейского петраркизма именно такие сонеты, как 279, 285 и 302, дали новые всходы, ибо наметили следующим поколениям писателей пути преодоления условной, схоластической средневековой поэтики. После «Канцоньере» начала писаться десакрализованная лирика, вроде шекспировской, позволяющая партнерам вступать в вербальный и физический контакт. Иное дело – Вяч. Иванов, проживший с Лидией 12 наполненных событиями лет. В «Любви и смерти» он отказывается признать «реальную» сторону своего брака с Лидией достойной воспевания, а, напротив, старательно уходит в «реальнейшее», переводя сюжет и повествование в архаизированно-средневековый план. Особая нагрузка при этом возлагается на схоластическую поэтику аллегорий и больших идей – в духе давнего обычая публикаторов «Канцоньере» печатать соответствующие существительные с заглавных букв.

Глава 3

Сигнатурные образы из мира Петрарки

1. Петрарка

В личности и литературном наследии Петрарки русских модернистов занимало прежде всего его поклонение Лауре и ее прославление; дальше – по убывающей – идут его нарциссизм и стремление к славе, и только потом его гуманизм (в смысле психологической раздвоенности) и преобразование итальянского языка.

Тривиальнейшим образом первая и вторая грани «русского Петрарки» отразились, например, у позднего Городецкого:

Мы нашли друг друга в буре.
Грозы стлали ложе нам.
Как Петрарка о Лауре,
О тебе я **пел** векам.

И когда-то, кто-то, где-то
В бесконечности людской
О тебе над **песней** этой
Загрустит моей тоской. [ПРЛ, 1: 224]

В «Мы нашли друг друга в буре...» (1945) все по-песенному обкатано, а потому клише типа 'Петрарка пел о Лауре' там самое место. Другое клише – слава Петрарки, которой взыскует и лирический герой. Он надеется, что пройдут века и его любовные стихи (точнее, *песни* – отсылка к названию «Канцоньере») вызовут тоску, очевидно, такую, какую вызывает «Канцоньере» сейчас. Не исключено, что *буря*, ведущая к *ложу*, – синекдоха секса – пришла в это стихотворение и из песни V «Ада», где Паоло и Франческа наказаны ею, и из основанных на дантовском вихре стихов Вяч. Иванова, о которых речь пойдет в Разд. II, Гл. 2, § 2.

«Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916, п. 1918) Маяковского – случай, когда разные аспекты творчества и личности Петрарки, пусть клишированные, не просто счастливо соединились, но подстроились под маскулинно-садистский мир поэта:

Если б быть мне косноязычным,
как Дант
или **Петрарка!**

Душу к одной зажечь!
 Стихами велеть истлеть ей!
 И слова
 и любовь моя –
 триумфальная **арка**:
 пышно,
 бесследно пройдут сквозь нее
любовницы всех столетий.

[Маяковский 1955–1961, 1: 126–127; ПРЛ, 2: 90]

Здесь налицо психологический «комплекс Петрарки» – ставка на то, что любовная лирика принесет своему создателю славу. Кстати, не отсылает ли *триумфальная арка* – отголосок античного Рима, благодаря которому такая архитектура для увековечения военных побед появилась и в других городах, – к римскому эпизоду биографии Петрарки, а именно награждению его лавровым венком? Недаром *арка* поставлена в рифму с *Петраркой*. Еще одна возможная аллюзия, навешиваемая триумфальной аркой, – петрарковские «Триумфы», особенно «Триумф Любви».

Впрочем, Маяковский как истинный футурист хочет большего, нежели слава. Он берется переписать историю, по крайней мере, в объеме любовных преданий. Через свою триумфальную арку он по-садистски мечтает «провести» всех великих возлюбленных – толпой, как свою добычу – чтобы дальше отправить их в неизвестность. Готовит он наказание – через истлевание – и своей любимой.

Еще один жест необузданной силы в «Себе, любимому...» – приписывание Данте и Петрарке косноязычия. Если им кто-то и обладал, то сам Маяковский, как можно судить по приведенному отрывку.

Модернисты любили подчеркивать особое место, принадлежащее Петрарке в мировом пантеоне. Показательно стихотворение Георгия Иванова «Италия! твои Амуры имя пишут...» (1913–1914, п. 1916):

*Италия! твои Амуры имя пишут / На вечном мраморе, концами
 нежных стрел / <...> // Увы, не созерцал я львов святого Марка, / <...> /
 Тех роцц, где о земной любви вздыхал Петрарка / <...> // Но, как от-
 верженный к потерянному раю, / Душой к тебе стремлюсь. <...> / <...>
 Забывшись, повторяю / Канцоны сладкие, златые имена. // И слышу
 рокот лир, и голоса влюбленных, / <...> / Великих призраки проходят
 чередой. [Иванов Г. 2010: 195–196; ПРЛ, 2: 89]*

Италия здесь понимается как страна любви, или Amor’a со стрелами, и любовной поэзии, или канцон, а Петрарка – как воплощение обоих начал. В стихотворении петраркизмами могут считаться не только приведенный набор деталей, но и вынесение слова *Италия* в самое начало, по образцу канцоны 128 «Канцоньере», тоже открывающейся обращением к Италии: *Italia mia* [616]. Иванов вступает в переключку с канцоней 128 и тем, что стоящее после *Italia* притяжательное местоимение 1-го числа *mia* [моя] переводит во 2-е, *твое*, звучащее сходно со своим итальянским аналогом *tuо*. Кстати, о фонетике. Как будто следуя

стилистическим заповедям и практическим рецептам итальянофила Батюшкова, Г. Иванов выбирает в качестве первых четырех слов такие, которые состоят из открытых слогов и не имеют «варварских» русских звуков, отсутствующих в итальянском. Среди них два – с латинским корнем. В результате *Италия! твое Амуры* имя льется, как итальянская речь, задавая фонетический камертон для всего стихотворения.

Илья Голенищев-Кутузов был тем поэтом, который попытался взглянуть на Петрарку свежим взглядом. Этому способствовал не только опыт эмиграции, но и профессиональные занятия романисткой. Голенищев-Кутузов делал академическую карьеру, которая в конце концов привела его из эмиграции в Москву, где он преподавал в МГУ, писал научные труды и активно публиковался. В 1923 г. им был написан «Петрарка» (1923, п. 1931; «Адриатический цикл») – сонет, продолживший поэтическую линию Вяч. Иванова, но в то же время посвященный сложности душевных переживаний, которых поэты русской традиции касались мало:

Е.В. Аничкову

Ни да, ни нет... Один на грани двух времен.
Уж посетила **смерть апрельскую** долину
И голос **Туллия** померкнул. К **Августину**
Склонился гордый дух, бессмертием смущен.

Лаура выпшня не внемлет паладину,
И **лавры** поразил стигийский древний сон.
Где **Капитолий, Рим**, восторг и плеск племен?
Все низвергается в беззвездную пучину.

Чрез сотни лет один на грани двух времен
Стою, охваченный сомненьями, как он.
О Боже, истина и красота – одно ли?

Ни да, ни нет... И я ль в **напевы** повторю
Стенанья скрытые? – Я жду в моей юдоли
Триумфа Вечности. Предчувствую зарю.

[Голенищев-Кутузов 2004: 301–302; ПРЛ, 2: 103]

В 1968 г. у «Петрарки» появилась новая, укороченная, редакция, и в результате он перестал быть сонетом:

Е.В. Аничкову

Ни да, ни нет... Один на грани двух времен...
Уж посетила **смерть апрельскую** долину
И голос **Туллия** померкнул. К **Августину**
Склонился гордый дух, бессмертием смущен.
Где **Капитолий, Рим**, восторг и плеск племен?
Все низвергается в беззвездную пучину.
Чрез сотни лет один на грани двух времен
Стою, охваченный сомненьями, как он.

О Боже, истина и красота – одно ли?
Ни да, ни нет...

[Голенищев-Кутузов 2004: 75]

Что сохранилось и даже стало более четко выписанным – это кольцевая риторическая конструкция с *ни да, ни нет*. Она потому так уместна в стихотворении о Петрарке, что восходит к «Канцоньере», а именно к сонету 168 о любви:

né sì né no nel cor mi sona intero [767]

ни «да», ни «нет» не звучат в моем сердце полностью,

а через него – и к дантовскому «Аду» (VIII: 111):

<...> *sí e no nel capo mi tenciona* [1: 83]

«да» и «нет» ведут состязание в моей голове.

Как неоднократно отмечали комментаторы стихотворения Голенищева-Кутузова, Туллий и Августин обозначают Цицерона и Августина Блаженного (последний – персонаж написанных Петраркой диалогов, упрекающий его в отходе от норм средневековой религиозности), а через них вводится идея психологической разорванности между античностью и христианством. Перед нами, в сущности, – *ни да, ни нет*; ни *истина*, ни *красота*; или, выражаясь словами Михаила Гершензона, болезнь внутреннего раздвоения, которую Петрарка открыл в человеке и которой с тех пор болеет культурное человечество.

Смерть, посетившая апрельскую долину, – это, по-видимому, отсылка к смерти Лауры. Во всяком случае, дальше появляется *вышняя Лаура*, оставляющая обращенные к ней стихи и мольбы паладина-Петрарки без ответа.

Наконец, *лавры* и следующие за ними *Капитолий*, *Рим*, *восторг* и *плеск племен* воспроизводят картину коронования Петрарки лавровым венком, причем, как подчеркивается, в подражание античным обычаям.

Так основные жизненные вехи Петрарки оказываются полностью охваченными – и, в духе Гершензона, спроецированными на современного человека, мучающегося теми же проблемами.

Проблематизацию Петрарки, а также Данте и Микеланджело как поэтов любви, уже знакомую нам по «Покойнице в доме» Кузмина, предпринял Бальмонт в статье «Великие итальянцы и Руставели» (п. 1917):

у Данте «[в]се... изящно, возвышенно... как самый итальянский язык, сладчайший, созданный им, певцом Беатриче... Да, не вскрики Любви и не вулканное ее красноречие, а сладостно-холодное удовольствие поэтической математики. Беатриче бескровна. Это высокая греза...

Другой утонченник итальянского поэтического слова, без устали играющий словами Лаура и лавр, Петрарка, строит призрачные словесные замки... и по садовым дорожкам здесь ласково бродить и мечтать... Являя... свою любимую, Петрарка с любующимся изяществом говорит,

что глаза ее... точно звезды... после ночного дождя. Белокурые локоны ее... и щеки, украшенные нежным огнем, кажутся ему белыми и красными розами... поставленными в золотой сосуд... Петрарка любит в стихах любовную систематику... Он не знает, смертная ли это женщина, или... богиня... Ее голова – чистое золото, ее лицо – теплый снег, ее брови – эбеновое дерево, ее глаза – две звезды... Где во всем этом Лаура как Лаура? Где здесь горячий воздух любимой женщины...? Все это эстетический список общих черт красивого лица. Никакой Лауры никогда Петрарка не любил... Его сладость... раздражает... Гораздо красноречивее в своих поэтических вздохах и... словесных достижениях... Микеланджело. За его словами чувствуется настоящая женщина, которая любима и которая достойна любви... И прав тот итальянец, который сказал: «Другие – говорят слова, Микеланджело говорит – вещи»¹.

В эссе «Мысли о творчестве. Эпоха Возрождения и заря новой жизни» (п. 1920) Бальмонт высказывает претензии к Петрарке за мизогинистскую трактовку Лауры, противоречащую идеальному во всех отношениях, включая партнерство мужчины и женщины, Возрождению:

«Боккачио и Петрарка – достаточно выразительные деятели Эпохи Возрождения, но... Боккачио был женоненавистник, как **женоненавистником был и Петрарка, хотя он создал чарующий лик Лауры**. А жившие за несколько столетий до них трубадуры и певец Руставели видят женщину всегда только в светлом лике, называя женщину – Красивое Зеркало, Магнит, лучше чем Владычица, Красивая Радость, Солнце, – и в утверждение полноправного равенства мужской и женской души говоря: – Уж когда в пещере львята, – львица, лев – вполне равны.

Такое понимание женского лика ближе к человеческому достоинству и более уместно в рамках такого высокого понятия, как Возрождение.

Быть может, для правильного рассуждения нужно прибегнуть к тому способу определения понятия Возрождения, которое мы находим в богословской литературе... Понятие Возрождения весьма близко к понятию благодати. Это завершительный шаг, сливающий воедино два нераздельные состояния, оправдание и освящение. Оправдание человека, невменение ему греха. Зло есть, и манит, и чарует, но оно скользит по внешней части круга, а не составляет его средоточия. А весь круг мчится туда, куда влечет его верховная Светлая Сила» [Бальмонт 1920: 53].

Антиподом Петрарки оказывается Данте, по Бальмонту, – подлинно ренессансная фигура:

«Мне говорят, что Данте поэт Средневековья. Я говорю: Нет. Ибо Средние века презирали женщину, считали ее союзницей Дьявола и утверждали, что только мужчина создан по образу Божию. А Данте

¹ Цит. по сайту «Константин Бальмонт» [Электронный ресурс] URL: <http://balmont.lit-info.ru/balmont/stihi/shota-rustaveli/vityaz-kommentarii.htm> (дата обращения: 11.11.2018).

в своей бессмертной книге “Vita Nuova” показал человеческому сердцу новую дорогу, научил его любить благородно, вознес женский лик, окружив Беатриче почти божескими почестями. И в “Божественной Комедии”, в исполинской поэме Ада, Чистилища и Рая, мужчина, Виргилий, водит Данте по Аду, а в Рай его ведет женщина, Беатриче. И если помнить, что люди Эпохи Возрождения являют многообразие творческой личности и введение в свои создания ярких элементов новизны и смелости, нельзя не видеть, что Данте есть воплощение величия личности. Человек трех миров, доступных в этой жизни лишь гению и провидцу, он их посетил. Высочайший поэт, он пожелал быть гражданином своей родины, действенным воином ее, простым солдатом, нищенствующим изгнанником. И хотя он обладал знаниями своего времени, – создавая свою поэму, он одел наивную мечту не в пышную Латынь, недоступную для народа, а избрал именно народный язык, бывший тогда еще неопытным наречием, скромным *volgare*, языком черни, и тем совершил чудо пресуществления, создал векам Итальянский язык, сладчайший из Европейских языков» [Бальмонт 1920: 52].

Основательное знакомство Бальмонта с итальянской культурой не подлежит сомнению – недаром Андрей Белый величал его не просто «гуманистом», но гуманистом «по **Петрарке**» [ПРЛ, 2: 142], – а потому надо думать, что его мысли о великих итальянцах были глубоко выношенными.

Если Бальмонт сопоставлял Петрарку с Руставели, причем в пользу Руставели, то Розанов попробовал сопоставить Петрарку, непререкаемую величину, с русско-украинским классиком, имеющим к Италии лишь то отношение, что он выбрал жить не в Малороссии и не в России, а в Риме. Речь идет об эссе Розанова «Гоголь и Петрарка» (1918). В отличие от бальмонтовских статей, хорошо аргументированных, положения этого эссе

«Революция... оправдала Гоголя», «Петрарка – пел Лауру», «[о]ба они тяжелым вздохом вздохнули по античному миру» [ПРЛ, 2: 195]

не составляют единой картины.

От Бальмонта – на сей раз как высказавшегося о прелести итальянского языка, искусно подчеркнутого Данте и Петраркой, – рукой подать до мандельштамовского четверостишия на ту же тему (1933, 1935):

Друг Ариоста, друг **Петрарки**, Тасса друг –
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг!
[ОМ, 1: 182]

Монографический разбор этого текста ждет нас в Разд. III, гл. 2, § 2.

Довольно неожиданный взгляд на Петрарку предложили эмигранты, увидевшие в нем наряду с Данте образцового писателя-

изгнанника. В случае Петрарки флорентийского гражданства был, правда, лишен его отец, однако Флоренция, осознав несправедливость, пыталась залучить обратно именно его. Оба поэта, несмотря на жизнь вне стен родного города, а Петрарка – долгое время и вне Италии, заложили основы итальянской литературы и литературного языка. Вдохновляясь примером Данте и Петрарки, Зайцев и Ходасевич заговорили о миссии русских эмигрантов – писать на высочайшем уровне. Тогда советская словесность могла бы, равняясь на них, выйти из-под диктата Коммунистической партии и преобразиться.

Зайцев посвятил закатным дням Петрарки в итальянском Аркуа туристический очерк «Конец Петрарки» (1954). Там же он кратко изложил основные биографические звенья биографии Петрарки, специально остановившись на борьбе между разными флорентийскими партиями (черными и белыми гвельфами, гибеллинами), в результате которой Данте и семья Петрарки заплатились правом проживания в родном городе. Эта борьба, в свою очередь, была им поставлена в параллель к Гражданской войне в России:

«Я был зачат в изгнании и родился в изгнании,» – сказал он о себе. Биограф добавляет: «Он и остался изгнанником».

Гражданские войны не с наших времен существуют. В век Данте и Петрарки были они чуть не общим правилом (в средней Италии). Одна половина граждан выгоняла другую, потом наоборот.

Собственно, настоящим изгнанником был отец Петрарки, нотариус мессер Петракко из Ареццо, принимавший участие в междоусобице. Из-за нее ребенок Франческо, будущий поэт, и лишился родины, попал в Авиньон, где основалась вся семья. Там и вырос, прославился, в Воклюзе близ Авиньона провел лучшие годы и лишь пятидесяти лет, уже знаменитым, увидел Италию.

Изгнание его было не такое, как у Данте. Никто ему не угрожал, опасности он не подвергался. Напротив, был даже увенчан в Риме на Капитолии.

Переписывался с папой, королями и кардиналами, слава его была необычайна. Верхи ценили в нем, может быть, более эрудита, знатока древностей, итальянские же его стихи доходили (без книгопечатания) и до простых людей. Что мог знать о нем, кроме канцон о Лауре, слепой из городка Понтремоли? А вот именно он и отправился в дальнейшее странствие только затем, чтобы «услышать голос Петрарки и дышать тем же воздухом, что и он». Или скромный ювелир – поклонник из Бергамо? У Петрарки было много почитателей.

Он любил славу, но глубоко чувствовал смерть и вечность, в зрелом возрасте вел жизнь полумонашескую, молился не только днем, но вставал и ночью – всегда каялся и даже поклонение Лауре считал слабостью.

После разных скитаний по Италии поселился, наконец, в этом Аркуа, на Евганейских холмах, с дочерью и ее семьей.

Передо мной фотография дома Петрарки» [Зайцев 1999–2001, 6: 222–223; ПРЛ, 2: 99] и т. д.

В совсем неожиданных – нумерологических – контекстах Петрарка фигурирует у кубофутуриста Хлебникова. Всю свою сознательную жизнь Хлебников пребывал в поисках сакрального числа, которое послужило бы мерой мира². В пору увлечения числом 317 он обратил внимание на соответствующее количество сонетов «Канцоньере». В результате в «Лунном свете» (1919) «Канцоньере» было поставлено в один ряд и с жизненно важными явлениями типа ритма ударов сердца, и с русским «нашим всем» – Пушкиным:

Син, сын сини,
Сей сонные сени и силы
На села и сад.
Чураясь дня, чаруй
Чарой голубого вина меня,
Землежителя, точно волна
Падающего одной ногой
Вслед другой. Мои шаги,
Шаги смертного – ряд волн.
Я купаю смертные волосы
Мои в голубой влаге твоего
Тихого водопада и вдруг восклицаю,
Разрушаю чары: площадь,
Описанная прямой, соединяющей
Солнце и Землю в 317 дней.
Равна площади прямоугольника,
Одна сторона которого – полупоперечник
Земли, а другая – путь, проходимый
Светом в год. И вот в моем
Разуме восходишь ты, священное
Число 317, среди облаков
Неверящих в него. Струна la
Делает 424 колебания в секунду.
Удар сердца – 80 раз в минуту,
В 317 раз крупнее.

**Петрарка написал 317 сонетов
В честь возлюбленной.**

По германскому закону 1912 года
В флоте должно быть 317 судов.
Поход Рождественского (Цусима)
Был через 317 лет после
Морского похода Медины –
Сидонии в 1588 году и
Японцы в 1905 году.
Германская империя в
1871 году основана через
317 × 6 после Римской империи
В 31 году до Р. Христова.

² Подробнее см. [Панова 2017б: 173–275].

Женитьба
Пушкина была через
317 дней после
Обручения.

[Хлебников 2000–2006, 2: 59–60]

При этом Хлебников ошибочно полагал, что все 317 сонетов посвящены Лауре, а это, в свою очередь, выдает его весьма поверхностное знакомство с «Канцоньере».

Представленные в «Лунном свете» вычисления были затем повторены в более позднем хлебниковском эссе «Наша основа»:

«Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счета. Если **Петрарка написал в честь Лауры 317 сонетов**, а число судов во флоте часто равно 318, то и тело человека содержит в себе 317×2 мышц = 634, (или) 317 пар. Костей в человеке $48 \times 5 = 240$, поверхность кровяного шарика равна поверхности земного шара, деленной на 365 в десятой степени» [Хлебников 2000–2006, 6(1): 180].

В рамках хлебниковской нумерологии, как она представлена сначала в «Медных досках» (1916)³, а потом в «Колесе рождений», Петрарка и Пиндар уравниваются на том основании, что они были увенчаны лавровым венком через промежуток, кратный 365, – еще одной потенциальной «мере мира», ср. «Колесо рождений»:

«Петрарка <+1304> и Пиндар <около –518>⁴, приблизительно за 365×5 , лауреаты». [Хлебников 2000–2006, 6 (1): 164]

Пиндар, впрочем, лауреатом не был – но охотно посвящал свои эпиники чемпионам Олимпийских и других игр, действительно увенчанных лавром.

2. Лаура

Среди сигнатурных образов «Канцоньере», перешедших в литературу русского модернизма, первое место по праву принадлежит Лауре. При этом некогда единый образ золотоволосой красавицы распался на две ипостаси: «литературную», т. е. платоническую любовь Петрарки, и «биографическую», т. е. женщину, прожившую свою, независимую от Петрарки, жизнь.

³ Ср. таблицу, в которой Пиндар равен Петрарке, в [Хлебников 2000–2006, 6 (1): 180].

⁴ Из какого источника были почерпнуты ошибочные сведения о короновании Пиндара лавровым венком, остается загадкой. Ни в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, ни в современных словарях по античной цивилизации таких сведений не содержится.

2.1. Лаура + Петрарка

Лаура как создание поэтического гения Петрарки появляется на страницах художественных (псевдо)биографий и стилизаций. Что касается биографий, то русские модернисты посвящали их совсем не Петрарке, а лицам других эпох, как итальянцам, так и русским. Дальше я покажу просматриваемые в этой области тенденции на примере Мережковского и Ходасевича.

2.1.1. Проза Мережковского: Петрарка и итальянское Возрождение. Мережковский в романе-биографии «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» (п. 1899, 1900) разнообразными отсылками к Петрарке и Лауре изображает куртуазный быт при дворе миланского покровителя Леонардо Лодовико (Сфорца) Моро (1452–1508):

«В те времена государи пользовались своими придворными поэтами, как музыкальными инструментами, чтобы петь серенады не только своим возлюбленным, но и своим именам, причем светская мода требовала, чтобы в этих стихах **предполагалась между мужем и женой такая же неземная любовь, как между Лаурою и Петраркою**» [Мережковский 1914, 1: 88].

Придворный поэт Бернардо Беллинчиони – сочинитель стихов красавицам от лица герцога – хранит любовные похождения своего господина в тайне. Благородная супруга герцога Б(еатр)иче д'Эсте, подозревая его в изменах, в поисках доказательств перед самыми родами посещает жилище Бернардо. Роясь в его бумагах, она узнает правду о забавах мужа на стороне. Почти тотчас она умирает: формально – в родовых муках, а в изображаемой Мережковским «действительности» – в приступе ревности. Овдовевший герцог находит утешение у двух своих постоянных любовниц. Одна из них, графиня Цецилия Бергамини, утонченная любительница искусств, всегда была сочувственно расположена к нему, другая же, Лукреция Кривелли, всегда его дичилась. Этих трех персонажей Мережковский сводит в сентиментальнейшей сцене. Цецилия посылает герцога в объятия Лукреции тем, что поет скорбный сонет 302 «Канцоньере», аккомпанируя себе на мандолине. И она сама, и Лодовико под оплакиваемой в сонете дамой подразумевают Биче д'Эсте:

«Цецилия взяла мандолину с круглого столика и, приняв то самое положение, в котором двенадцать лет назад изобразил ее Леонардо в знаменитом портрете новой Сафо, – запела песню Петрарки о небесном видении Лауры:

Levommi il mio pensier in parte ov'era
Quella ch'io cerco e non ritrovo in terra.

Я устремляю мои мысли к жилищу той,
Кого ищу и найти не могу на земле.

Среди блаженных, в третьем круге неба,
Я увидел ее вновь более прекрасной и менее гордой.
Взяв за руку меня, она сказала: “В этой сфере
Ты будешь вновь со мной уже навеки.
Я – та, что на земле с тобою враждовала
И раньше вечера окончила мой день”.

Герцог вынул платок и с мечтательною томностью закатил глаза. Несколько раз повторил он последнюю строчку, всхлипывая и простирая руки как бы к пролетавшему видению:

И раньше вечера окончила мой день!

– Голубка моя!.. Да, да, раньше вечера!.. Знаете ли, мадонны, мне кажется, она смотрит с небес и благословляет нас троих... О, Биче, Биче!..

Моро оглянулся, обнял Лукрецию сильным, почти грубым движением и посадил к себе на колени. Слезы о покойной жене еще не высохли на глазах его, и на тонких, извилистых губах уже бродила шаловливая, откровенная улыбка...

А издалека доносились томные вздохи мандолины и пение графини Чечилии [Цецилии]:

Ivi fra lor, che il terzo cerchio serra,
La rividi, più bella e meno altera.

Там, среди блаженных, в третьем круге неба,
Я увидел ее вновь более прекрасной и менее гордой.

И маленькие древние боги, слушая стихи Петрарки – песню новой небесной любви, – хохотали, как безумные» [Мережковский 1914, 2: 289–290].

От этого эпизода – рукой подать до любовной драмы Вяч. Иванова. Он, как мы помним, оказался в странном треугольнике женщин – покойной Лидии, Веры Шварсалон и Маргариты Сабашниковой. Как и Лодовико Моро в романе Мережковского, Иванов оправдывал свое поведение в любви ссылкой на волю Лидии. Выскажу еще одно предположение: в манифесте Иванова «О границах искусства» появление сонета 302 могло быть полемическим. Он изъясил этот сонет из игривого контекста, в который его поместил Мережковский, и переосмыслил в возвышенно-символическом ключе.

В романе Мережковского придворному петраркизму и – шире – идее любви между мужчиной и женщиной противостоит асексуальный (в действительности – гомосексуальный), деловитый Леонардо, поглощенный исключительно живописью и механикой. Согласно дневниковой записи его ученика Джиованни Бельтраффио [Джованни Бельтраффио],

«[Н]ад модною платоническою любовью смеется. Одному влюбленному юноше, который читал слезливый сонет во вкусе Петрарки, ответил тремя... стихами...

S'el Petrarcha amò si forte il lauro, –
E perchè gli è bon fralla salsiccia e tordo.
I'non posso di lor ciancie far tesauo.

“Ежели Петрарка так сильно любил лавр-Лауру, это, вероятно, потому, что лавровый лист хорошая приправа к сосискам и жареным дроздам. Я же не могу благоговеть перед такими глупостями”» [Мережковский 1914, 1: 190].

Так Мережковский нашел повод процитировать три пародийные строчки, приписываемые Леонардо. Имеется в романе и другой выпад против Петрарки. На сей раз он касается сонета 88, финал которого приведен с искажениями:

«В кружке молодых кутил... объяснял Макиавелли знаменитый сонет Петрарки:

Ferito in mezzo di core di Laura –

Пораженный Лаурою в самое сердце – открывая непристойное значение в каждом слове и доказывая, что Лаура заразила Петрарку французскою болезнью. Слушатели хохотали до упаду» [Мережковский 1914, 2: 142].

«Любовь сильнее смерти. *Итальянская новелла*» (п. 1896), предшествовавшая «Леонардо да Винчи», имеет с ним много общего. Начать с того, что в ней разыгрывается сюжет Ромео и Джульетты, но только с хеппи-эндом. Дело происходит в ренессансной Флоренции. Мережковский сталкивает готовые типажи: алчного купца, ученого мужа, художника нового образца à la Леонардо и, главное, девушку с красотой «Мадонны, написанной Филиппо Липпи для флорентийской Бадии» [Мережковский 1914, 19: 8] и ангелическим поведением, напоминающем Беатриче и Лауру:

«И хотя от нее веяло утренним холодом и свежестью монастырской лилии, вся она казалась непорочною, недолговечною... Когда по улицам Флоренции дочь мясника Альмьери шла в церковь, скромная, тихая, с опущенными глазами... веселые юноши... останавливали коней, лица делались важными, шутки и смех умолкали, и почтительными взорами долго провожали они прекрасную Джинеvру» [Мережковский 1914, 19: 8].

Во время эпидемии чумы – а это еще одна отсылка к биографии Лауры – Джинеvру против ее воли выдают замуж за ученого мужа голубых кровей и в летах. Он, кстати, носит то же имя, что и Петрарка: Франческо, но, судя

по всему, образован лучше Петрарки, будучи знатоком не одних только латинских, но и греческих манускриптов. Джиневра мечтала о другом женихе – художнике-бессребреннике, но отказать алчному дяде-купцу и матери было выше ее сил. Во время нежеланной свадьбы она падает бездыханной и несколько дней лежит без признаков жизни. Горожанам, собравшимся на ее похороны, приходит на память знаменитая строка из «нежного стиха Петрарки» (точнее, «Триумфа Смерти» из поэмы «Триумфы»): *Morte bella pareva nel suo bel viso* [смерть казалась прекрасной на ее прекрасном лице] [Мережковский 1914, 19: 14]. Уже в могильном склепе девушка восстает из мертвых. Никто из ее родных не готов принять ее из опасения, что к ним в гости пожаловал призрак. Только художник предоставляет ей кров – и окружает ее заботой и любовью.

2.1.2. *Творчество Ходасевича: Петрарка и русские поэты XVIII – начала XIX в.* После Мережковского, проследившего функционирование петрарковских моделей в зрелом Возрождении, Ходасевич предпринял более рискованный шаг: ввел Петрарку и его любовную лирику в антураж изображаемого им русского быта поэтов XVIII – начала XIX в. Тому были основания: именно в XVIII в. русские поэты оценили «Канцоньере» и стали его имитировать, и именно на вкусы этого времени (и в еще большей степени на вкусы Пушкина) ориентировался Ходасевич в своей собственной поэзии.

Начну с шутивого мадригального сонета «Шурочке по приятному случаю ее дня рождения. *Подражание Петрарку*» (1914), с аллегориями, включая Апог'а, характерными для поэтики как самого Петрарки, так и XVIII века, и с французской огласовкой фамилии *Петрарка*. Можно сказать и больше: его подзаголовок – дань одноименному стихотворению Дмитриева.

За мадригалом последовала биография «В.Ф. Державин» (п. 1929–1930). В ней переводы Державина из Петрарки предстали результатом внебрачной связи поэта с Колтовской:

«Колтовской было лет тридцать... Летом она приезжала гостить на Званку. Державин не смел перед нею явиться Анакреоном. **Он смотрел на нее снизу вверх и предлагал для нее сонеты Петрарки, те, в которых было наиболее меланхолии.** В конце концов, во время уединенных прогулок, его воздыхания были вознаграждены» [Ходасевич 1975: 265–266; ПРЛ, 1: 81–82].

Дальше – больше. Ходасевич сделал петраркизм фактом жизни русского писателя середины XVIII – начала XIX в. в романе-псевдобиографии «Жизнь Василия Травникова» (1935–1936). Выдав придуманного поэта за реально существовавшего, Ходасевич внес в его жизнь и творчество отголоски из Петрарки – наряду с отголосками из Данте:

«Травников учил Елену **итальянскому языку**... Они вместе читали Данта и **переводили сонеты Петрарки.**

...Елене было ровно столько же лет, сколько было матери Травникова, когда начался роман между нею и Григорием Ивановичем. В залог

будущего обручения Травников и Елена обменялись кольцами из своих волос... [В] 1919 г. они еще были целы...

Весной 1810 г. ... [п]од Москвой и в самой Москве открылась **эпидемия** оспы. Елена заболела и на десятый день умерла. Травников видел в гробу ее лицо, обезображенное иссиня-черными струпьями и застывшим гноем... Так кончился этот роман, в котором **с самого начала слишком многое напоминало о смерти и в котором вообще многое было слишком необыкновенно**. Такие истории никогда не служат вступлением к семейному благополучию.

Все эти годы он писал много, но... прямое упоминание об Елене имеется лишь в одном неоконченном стихотворении, в котором речь идет о первой части “Божественной комедии”:

Разлуки нашей **минул год четвертый**.

Без слез упав на камень гробовой,

Клянусь тебе словами книги той:

Amor condusse noi ad una morte».

[Ходасевич 1991: 162–165]

Если в процитированном пассаже дантовский слой весь на поверхности – чего стоит хотя бы строчка о любви, которая «привела нас к смерти», из прославленного монолога Франчески да Римини в песни V «Ада»⁵, – то петрарковский слой полуоткрыт сообщением о том, что Травников и его совсем юная возлюбленная вместе переводили Петрарку. Остальные «петраркизмы» не афишируются. В прозаической части приведенной цитаты к ним относится, прежде всего, ранняя смерть Елены в результате эпидемии оспы, весной и в отсутствии Травникова. Это – повторение кончины Лауры, умершей в Авиньоне тоже весной, тоже в эпидемию и тоже в отсутствии любящего ее поэта. Описание отвратительного тела Елены на смертном одре является негативом с того описания покойной Лауры, которое Петрарка занес на манускрипт Вергилия, ср. в переводе Гершензона:

«Тело ее **непорочное и прекрасное** было погребено в усыпальнице братьев Миноритов» [Петрарка 1915: 228]⁶.

⁵ Ср.: “Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e ’l modo ancor m’offende. // Amor, ch’a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sí forte, / che, come vedi, ancor non m’abbandona. / **Amor condusse noi ad una morte.** / Caina attende chi a vita ci spense” («Ад», V, 100–107 [1: 50–51]); в пер. Бориса Зайцева: «Любовь, легко воспламеняющая нежное сердце, / Овладела Паоло, который полюбил мою красу, / Отнятую у меня способом, оскорбляющим и поныне. / Любовь, никому любимому любви не прощающая, / Охватила и меня с такою силой, / Что, как видишь, и теперь не покидает. / Любовь и довела нас до единой смерти. / Кайна ожидает нашего убийцу» [Алигиери 1961a: 66].

⁶ Фамилии двух героев символически сочетаются как трава и земля (Гиллос – от *ῥίλη*, др.-гр. ‘земля’).

«Лаурность» Елены Гиллос усиливается еще больше за счет художественного репертуара, который Ходасевич почерпнул в «Канцоньере» для четверостишия Травникова. В нем есть и мотив проливания слез на жест(о)ком камне, схоронившем возлюбленную, из сонета 333; и мотив любви в связке со смертью, восходящий не только к разделу «Канцоньере» «На смерть мадонны Лауры», но и к Данте; и, наконец, формула *минул год четвертый*, воспроизводящая манеру Петрарки регистрировать даты, протекшие со смерти Лауры, ср. соответствующие пассажи в сонетах Петрарки из переводов, существовавших в эпоху Ходасевича:

*Осталось позади **шестнадцать лет** моих томлений...* (сонет 118, пер. Эфроса [ФПС: 474]);

***Семнадцать лет** отцвел душистый мирт с тех пор, / Как сердцем я томлюсь в огне неугасимом* (122, пер. К. Льдова [ФПС: 379]), ***Семнадцать лет** кружится небосвод / С тех пор, как я горю, не угасая* (122, пер. Эфроса [ФПС: 474]);

***В год тысячи трехсот двадцать седьмой, / В апреле, в первый час шестого дня,** / Вошел я в лабиринт, где нет исхода* (211, пер. Эфроса [ФПС: 483]);

*Так **двадцать лет** я (долгое томленье!) / Ни скорбь, ни боль не в силах превозмочь, / Под злой звездой был пойман на живца!* (212, пер. Эфроса [ФПС: 483]);

***Лет трижды семь** повинен был гореть я, / Амуров раб, ликуя на костре. / Она ушла – я дух вознес горé. / Продлится ль плач за грань десятилетия?* (364, пер. Вяч. Иванова [ФПС: 441]), *Меня Любовь томила **двадцать лет**, / Но я был бодр в огне и весел в боли; / Когда ж ушла мадонна из юдоли – / **Десятый год** душе покоя нет* (364, пер. Эфроса [ФПС: 337]).

В то же время четверостишие стилизовано под петраркистскую поэтику конца XVIII – начала XIX в. Так, выражение *гробовой камень*, в поэтическом мире «Канцоньере» отсутствующее, фигурирует зато в петраркистских текстах Ивана Дмитриева и Батюшкова⁷. В свою очередь, мотив падения на камень любящего, похоронившего свою милую, указывает на «Подражание Петрарку» (1797, п. 1797) Дмитриева:

*«Где Лора?» – ни она, никто не отвечает!.. / И страждущий Петрарк на камень **упадает** / Без памяти, без чувств, так холоден, как он, / Лишь эхо отдаст глухой и томный стон.* [Дмитриев И. 1986: 208; ПРД, 1: 70]

При этом у Ходасевича-Травникова лирический герой оплакивает мертвую возлюбленную, возлежа на ее надгробии, тогда как у Дмитриева Петрарка, отчаявшийся увидеть Лауру-Лору, возлежит просто на холодном камне.

Любопытно, что Ходасевич несколько осовременил петраркоманию XVIII – начала XIX в., придав ей те краски, которыми она

⁷ Подробнее см. [Pil'ščíkov 2010: 96]. Там же – литература вопроса.

заиграла в модернизме. Отношения Травникова с Еленой при ее жизни напоминают роман Блока и Любви Менделеевой, а после ее смерти – культ Лидии Зиновьевой-Аннибал, «учрежденный» Вяч. Ивановым в «Любви и смерти». Смерть невесты / новобрачной до начала супружеских отношений и во время эпидемии вторит коллизиям новеллы Мережковского «Любовь сильнее смерти». Отмечу еще появление в травниковском стихотворении итальянской цитаты, причем размером в целую строку. Таким приемом охотно пользовались модернисты, в частности Иванов.

2.2. Прототип Лауры: Лаура де Нов(ес)

Почитателей «Канцоньере» традиционно занимал вопрос о том, были ли у петрарковской Лауры прототип. В рассматриваемую эпоху общим местом стало представление о том, что Петрарка воспевал конкретную даму, а не воображаемый идеал. В изложении Гершензона интересующая нас реконструкция выглядит так:

«Она родилась около 1307 года в Авиньоне, в хорошей семье; ее родителей звали Одиберто и Эрмессенда ди Новес... 16-м января 1325 года помечена нотариальная запись о браке Лауры ди Новес с авиньонским gentiluomo Уго де Саде... 6-го апреля 1327 года... двадцатидвухлетний Петрарка впервые увидел Лауру у заутрени в одной из авиньонских церквей. Лаура родила своему мужу одиннадцать детей, что не помешало ему, после неожиданной смерти Лауры – от чумы, в чумный 1348-й год, – спустя семь месяцев жениться вторично. Петрарка воспевал Лауру при ее жизни 21 год, после ее смерти – 10 и больше. В его стихотворениях нет ни одного намека не только на взаимное чувство Лауры к нему, но даже сколько-нибудь близкое общение с нею» [Петрарка 1915: 229].

На тему исторической Лауры – Лауры де Нов(ес) – два русских модерниста оставили после себя небольшие рассказы.

Сигизмунд Кржижановский в лишь недавно опубликованном «Арго и Ergo» (ок. 1918) представил любовь Петрарки к Лауре как наследовавшую истории Данте и Беатриче, что, разумеется, было общим местом. В то же время вразрез с господствовавшей в начале XX в. традицией он отказался идеализировать отношения Петрарки и Лауры. Согласно любителю парадоксов Кржижановскому, Данте повезло с тем, что Беатриче умерла совсем молодой. Это вызвало у него мощнейший прилив творческой энергии, которую он направил на «Новую жизнь». Петрарка, напротив, проиграл оттого, что его Лаура «зажилась» на белом свете:

«Смерть медлила в помощи Франческо Петрарке. Мадонна Лаура долго не умирала: достаточно долго для того, чтобы разрушить очарование тайн, заставить себя узнать, сделать дальнейшее познание невозможным и абсурдным: строки канцон и сонетов Мессера Петрарки “In vita

Madonna Laura” были сделаны непрочно, – под тяжестью таких фактов, как продолжительное замужество Лауры, частые роды, куча детей, сплетни маленького Авиньона, они могли легко порваться и замолчать.

Чуя опасность, Петрарка идет на хитрость. В беседе с блаженным Августином (De contemptu mundi III) он слышит от Августина о том, что красота Лауры искажается “cerebris”... – и далее слово из одних согласных – “prbs” (вероятно, “partabus” – родами)... Из того же диалога:

<Петрарка> Я раньше ее вступил в жизнь. Раньше и уйду.

<Августин> А помнишь ли то время, когда ты боялся противного и когда, вдохновленный печалью, ты сложил погребальную песнь подруге, как если бы она уже была мертва?...

Но как ни хитрит Петрарка с самим собою, эта жизнь слишком навязчива: можно оторвать гласные от согласных в слове, но как оторвать следствия от причин в жизни, – лишь переход Лауры – de facto – из этого мира в “тот” дает новый толчок утомленному вдохновению (см. запись на обороте томика Вергилия): рождается подлинно-бессмертное (сонеты *In morte Madonna Laura*) (V)». [Кржижановский 2007б]

Бунин в «Прекраснейшей солнца» (1932) ни в чем важном не отступил от канона: он изложил историю жизни, смерти и погребения Лауры по той канве, которая предлагалась в историях итальянской литературы. Но что же тогда делает «Прекраснейшую солнца» типично бунинским рассказом?

По наблюдению И.С. Жемчужного, любовь Петрарки к Лауре была подана Буниным с прицелом на собственное увлечение Галиной Кузнецовой, молодой замужней дамой. Отсюда – допущенная в рассказе ошибка: Петрарка встретил Лауру не после, но до того, как она стала «юной супругой синьора Уго»; замужней дамой была как раз Галина [Жемчужный 1998: 32].

Далее, в рассказе стереоскопически наложены три разных взгляда на Лауру: нейтральный, как в историях литературы, интимно-лирический и туристический. Вот несколько соображений по поводу второго и третьего планов.

Интимно-лирический план выполнен за счет предоставления слова самому Петрарке – цитирования его записи о смерти Лауры на манускрипте Вергилия и переложения его сонетов прозой с сохранением 1-го лица (видимо, свои и чужие переводы из «Канцоньере» Бунин счел неудачными). Так, в выдержках из «Прекраснейшей солнца», приводимых ниже, предпоследний абзац включает в себя 2 мотива «Канцоньере»: живя на земле, Лаура была для Петрарки путеводной звездой (сонет 272 и др.), а умерев и перенесясь на небо, стала являться ему со словами любви и утешения (сонеты 250, 279, 285, 302 и др.).

Туристический угол зрения понадобился Бунину для проведения своих инвариантов: силы любви и способности женщины подчинить себе волю мужчины. Потому-то современный рассказчик, оказавшийся в Авиньоне, не мыслит своего пребывания там без того, чтобы разыскать дом Лауры и место ее последнего упокоения. Ср.:

«— В лето Господне тысяча триста двадцать седьмое синьор Франческо прибыл в город Авиньон... Через год же после того случилось, что он встретил на пути своей юной жизни донну Лауру и полюбил Ее великой любовью, приобщившей Ее к лику Беатриче и славнейших женщин мира. В тот год, в шестой день месяца апреля, в пятницу Страстной недели, слушал он утреннюю службу в церкви Сэн-Клэр, в Авиньоне; и вот, когда, отстояв службу, вышел из церкви на площадь... то увидел донну Лауру, дочь рыцаря Одибера, юную супругу синьора Уго...

Та весна была в его жизни двадцать третьей, в Ее — двадцатой. И если обладал он всей красотой, присущей юным летам, пылкому сердцу и благородству крови, то Ее юная прелесть могла почитаться небесной. Блаженны видевшие Ее при жизни! Она шла, опустив свои черные, как эбен, ресницы; когда же подняла их, солнечный взор Ее поразил его навеки...

Двадцать один год он славил земной образ Лауры; еще четверть века — ее образ загробный...

Черная чума 1348 года... поразила и ее... Ночью же душа ее, наконец обретшая свободу для своей любви “К Иному”, поспешила к нему на первое свиданье...

— Ночь, последовавшая за этим зловещим днем, когда угасла звезда, сиявшая мне в жизни, или, точнее сказать, вновь засияла в небе, ночь эта начинала уступать место Авроре, когда некая Красота, столь же дивная, как и Ее земная коронованная драгоценнейшими алмазами Востока, встала предо мной. И, нежно вздыхая, подала мне руку, столь долго желанную мною; узнай, сказала Она, узнай ту, что навсегда преградила тебе путь в первый же день ее встречи с тобою; узнай, что смерть для души высокой есть лишь исход из темницы...

Где жила когда-то, в этом столь глухом теперь... Авиньоне Лаура? Будто бы... в улочке Доре. Погребена она была в церкви Братьев Меноритов, в одной из капелл... Церковь эта разрушена... известно, однако, что в ней было две капеллы... В которой из них была ее гробница? Полагают, что в последней, так как она была сооружена ее свекром, синьором де Саде. В 1533 году король Франциск Первый... приказал вскрыть полуразрушенную гробницу, находящуюся в этой капелле... В гробнице оказались кости. Но чьи? Точно ли Лауры? Имени, написанного на гробнице, прочесть было уже невозможно» (Авиньон, апрель, 1932). [Бунин 1993–2000, 6: 518–521; ПРЛ 1: 189–192]

Еще одно отличие «Прекраснейшей солнца» от дискурса, характерного для биографии или истории литературы, — стилистически «подстаренное» повествование. Оно наследует принятым условностям русских переводов поэзии — чего стоит хотя бы длинное цитирование судьбоносных для петрарковской любви дат! У Бунина имелись и другие стилистические ориентиры — Вяч. Иванов, автор архаизированного письма, Мережковский, автор рассказа «Любовь сильнее смерти», и архаический и одновременно повышенно-метафорический слог русских переводов «Песни песней».

На стилизаторскую волну читателя настраивает уже название рассказа. Сфокусировано оно на невероятной красоте Лауры (занимав-

шей, кстати, Бунина в ранней молодости, когда из всего «Канцоньере» он выбрал для перевода сонет 13, как раз на эту тему). Непосредственно троп, соединяющий глаза и солнце, является отсылкой к сонету 19 «Канцоньере». В нем лирический герой приравнивает ослепленность своих глаз лучистой красотой Лауры к воздействию солнца на животных и людей. Топика этого сонета, кстати, влилась во 2-й абзац приведенной выше цитаты из «Прекраснейшей солнца». Чтобы понять, что именно сказано в заглавии бунинского рассказа, необходимо обратиться к канцоне 119 «Канцоньере». Там о Славе, пришедшей к Петрарке, когда он был коронован лавровым венком, говорится как о даме, более прекрасной, чем солнце: *Una donna più bella assai che 'l sole* [547]. Эта солнечная аналогия опирается на Вульгату, а именно на Книгу Премудрости Соломона: [о Премудрости] “est enim haec speciosior sole” (7: 29; ц.-слав.: «Есть бо сия благолепнее солнца»). Творчески копируя лат. *speciosior sole* (прил. в сравнительной степени + сущ. в Творительном сравнения), Бунин создает архаичную, плохо прочитываемую, ибо аграмматичную, конструкцию с прилагательным *прекрасный*, уже содержащим качество красоты в превосходной степени, но тем не менее поставленным в превосходную степень, и *солнцем* в Родительном падеже, уместном при сравнительной, а не превосходной степени прилагательного. Смысл ее – в том, что Лаура своей красотой превосходит образцовую красоту солнца⁸.

⁸ Пара Петрарка–Лаура привлекала также начинающих поэтов и поэтов-эпигонов. Позволю себе только один пример – Николай Зубов (21 год), в сонете «Петрарка», написанном в 1919 г. во время службы в действующей армии, вообразил себе отношения Петрарки и Лауры по-простому, по-юношески – как свидания без прикосновений:

В древнем Авиньоне, в церкви Санта-Клары
С юной Лорой Новес повстречался ты.
С той поры навеки милой девы чары
Разом полюбили все твои мечты.

Радость вдохновенья, сладость звуков нежных,
Песнь любви и счастья посвящал лишь ей,
Воспевал в сонетах всей любви безбрежной
Бури и восторги, до последних дней.

Часто из Воклюза, мучившись разлукой,
В Авиньон спешил ты, в старый папский парк,
Чтоб побыть еще раз с милою подругой,
Чтоб вкусить еще раз эту милость *чар*.
Но не ведал с нею, точно в странной сказке,
Ни лобзаний рая, ни блаженства ласки.

[ФПС: 533]

2.3. Лаура: неканонические трактовки

В истории русской литературы канонические интерпретации Лауры чередовались с неканоническими. В XVIII–XIX вв. было принято воспевать Лауру как ангелическую красавицу, и уже предмодернист Константин Случевский увидел необходимость отказаться от этого, по его мнению, ложного идеала. В «Не Иудифь и не Далила...» он поставил грудь рожавшей и кормившей женщины – *скромную, но сокровенную*, – выше прелестей девственницы: *Девичья грудь – она надменна, / Горда! ее заносчив взгляд!* [Случевский 2004: 503]. В свете своих идеологических предпочтений Случевский позволил себе отойти от образа чистейшей Лауры, заместив его образом Лауры биографической, матери 11 детей. Сделал он это со ссылкой на Петрарку, вообще-то создавшего противоположный образ Лауры – гордой, надменной и чистейшей дамы: *Предупредил меня Петрарка: / Лаура девой не была* [Случевский 2004: 503]. Поскольку стихотворение Случевского было опубликовано лишь в 1962 г., оно не переломило традиции. Символисты продолжали воспевать Лауру как ангела, на короткий срок подаренного Небом человечеству. Более того, они усилили сакральность этого образа, приобщив Лауру к сонму земных воплощений Вечной Женственности. К 1910-м годам сказалось пресыщение такой трактовкой. Так, в наброске Ходасевича «Давно пора сказать тебе открыто...» (1918) находим полемику по поводу того, не стоит ли видеть в Лауре (и Беатриче) демоническую *femme fatale*:

Давно пора сказать тебе открыто: / Не продана Лаура в дом свидания / И Дантом Беатриче не убита. [Ходасевич 2009–..., 1: 287]

Извращенно-декадентскую, как бы дьявольскую, парадигму для Лауры позже использовал Поплавский. Он был франкофилом, а потому неудивительно, что в двух своих произведениях, о которых пойдет речь дальше, он подхватывает эстетику бодлеровского сборника «Цветы зла», особенно же стихотворения “La Béatrice”. Там изображается экзистенциальный кризис лирического героя – нового Данте, попавшего пусть не в сумрачный лес, но в пустыню. Когда он обращает свой взгляд на небо, очевидно, за божественной помощью, то видит сначала облако с демоническими существами, а затем – свой идеал, Беатриче. Будучи цветком зла, она изменяет своей ангелической природе, принимаясь расточать свои ласки демонам, ср. оригинал и перевод Эллиса:

Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil!
La reine de mon cœur au regard nonpareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse.
[Baudelaire 1964: 138]

Но срам чудовищный мой узрели взоры...
(И солнца светлая не дрогнула стезя!)
Мою владычицу меж них увидел я:

Она насмешливо моим слезам внимала
И каждого из них развратно обнимала.
[Бодлер 1993: 263]⁹

Свою принадлежность к французскому декадансу Поплавский маркировал, назвав оба стихотворения с Лаурой по-французски. Одно – “Art poétique” (1926, п. 2009), с явной отсылкой к Верлену и другим французским поэтам, рассуждавшим об искусстве поэзии в стихах, второе – “Diabolique” (1928, п. 1930, сб. «Флаги»). “Diabolique” и названием, и до какой-то степени тематикой перекликается с книгой Барбе д’Оревильи “Les Diaboliques”, которую составили 7 повестей о женщинах, чья любовь переходит рамки приличий, законов и морали.

В “Art poétique” акцент сделан на вырождении любви в современном мире. Изображаемые Поплавским любящие – сплошь дегенераты, причем выписанные в традициях знаменитого шекспировского сонета 66, в котором перед внутренним взором лирического героя также проходит парад отвратительных персонажей. Ср.:

Моя любовь подобна всем другим
Нелюбящих конечно сто процентов
Я добродушен нем и невредим
Как смерть врача пред старым пациентом
Любить любить кричит молодой холуй
Любить любить вздыхает лысый турок
Но никому не **сладок** поцелуй
И чистит зубы сумрачно **Лаура**
Течет дискуссия как ерундовый сон
Вот вылез лев и с жертвою до дому
Но красен горький пьяница лицом
Толстяк доказывает пальцами худому
Шикарный враль верчу бесшерстый ямб
Он падает как лотерея денег
Шуршит как молодых кальсон мадаполам
Торчит как галстук сыплется как вейник
И хочется беспомощно галдеть
Валять не замечая дождик смеха
Но я сию лукавящий халдей
Под половинкой грецкого ореха
Халтуры спирохет сверлит косяк
И вот в стихах подергиванье звука
Слегка взревел бесполоый холостяк
И пал свалился на паркет без стука
И быстро разлагаясь поползли
Прочь от ствола уродливые руки

⁹ На русской почве эта традиция получила продолжение у Николая Гумилева, ср. 1-е стихотворение цикла «Беатриче» (1910), «Музы, рыдать перестаньте...»: *Знаете ль вы, что недавно / Бросила рай Беатриче* [Гумилев 1998: 147].

Что отжимали черный ком земли
 И им освободили Вас от скуки
 Как пред кафе безнравственные суки
 Иль молния над улицей вдали.
 [Поплавский 2009: 68–69]

В полном согласии с не располагающим к любви мирозданием, но также и с бодлеровской «Беатриче» образ Лауры деплатонизирован. Ее целуют в губы, и она, испытывая отвращение, бросается чистить зубы. Делает она это *сумрачно*, вразрез со своей лучезарной натурой, которую Петрарка всячески подчеркивает в «Канцоньере». В контексте Лауры *бесполой холостяк*, возможно, намекает на Петрарку – каноника и платонического воздыхателя Лауры.

В “Diabolique” мир и любовь осмысляются столь же по-декадентски кощунственно. В мареве жары и обстановке разврата одна за другой проходят картины прошлого – Фауст, Елена Прекрасная (*Королева ужасов Елена. // А за ней Аполлоны Трои*), включая Лауру и ее *певца в кальсонах*. Судя по тому, что *кальсоны* фигурировали в “Art poétique”, причем как нижнее белье из *мадаполама*, здесь *кальсоны* певца прочитываются как намек на ночь, проведенную *Лаурой* с Петраркой. Дальше героини *выходят* – совсем по-бодлеровски – на небо:

И в лиловой ауре ауре, / Навсегда прелестна и ужасна/ Вышла в небо Лаура Лаура / И за ней певец в кальсонах красных. [Поплавский 1999: 51]

Параллели между рассматриваемыми стихотворениями Поплавского не ограничиваются картиной падения Лауры и Петрарки, в которой мужские кальсоны служат синекдохой секса. Объединяют их и лексические повторы. В “Art poétique” это **Любить любить кричит молодой холуй / Любить любить вздыхает лысый турок**, а в “Diabolique” более причудливо устроенное, ибо предполагающее разные ударения одного слова, *ауре ауре* и *Лаура Лаура*. Поплавский явно играет на том, что в итальянском *Laura* имеет ударение на 1-м слоге, а в русском – на 2-м. Так на глазах читателя героиня Петрарки переживает «обрусение». Будучи вынесенными в конец строки и повторенные с варьированием, *ауре ауре* (*aura* – ‘воздух’ – при повторном произнесении переживает сдвиг ударения с первого слога на второй, по аналогии с русской акцентуацией *Лауры*) и *Лауре Лауре* составляют редкую, ибо глубокую, на два слова и два ударения, рифму.

Постановкой в связь *Лауры* и экзотической на русский слух *ауры* Поплавский был обязан «Канцоньере». Дело в том, что традиция любовной лирики, идущая от трубадуров через новый сладостный стиль Данте к Петрарке, предписывала хранить имя возлюбленной в тайне. Для ее обозначения зато существовал особый риторический прием: *senhal*, или специальный код, например перифраза типа «сладостная врагиня». В «Канцоньере» Петрарка позволяет себе именовать Лауру по имени лишь изредка, а в остальном прибегает к *senhal*-приему, который в то же время задействовал паронимические ресурсы итальянско-

го языка. Лауре поставлены в соответствие лавр-*lauro* и воздух-*l'aura*. Так вот, Поплавский играет со вторым из этих двух «заместителей» Лауры, словом *aura*, правда, лишая его артикля.

Подсказкой Поплавскому, деплатонизировавшему Лауру, мог послужить не только Бодлер, но и пушкинский «Каменный гость». Там – в расхождение с дон-жуанской традицией – действует женский двойник Дон Жуана, актриса, сама выбирающая себе любовников. Имя ее – *Лаура*, и в ее любовных речах проходит слово *лавр* (<...> *ночь лимоном / И лавром пахнет* <...> [Пушкин 1937–1959, 7: 148]), т. е. *senhal* петрарковской Лауры. За этими деталями просматривается игра с «Канцоньере»: Пушкин как будто позволяет своему Дон Гуану овладеть петрарковской Лаурой-недотрогой, которая, впрочем, в «Каменном госте» выступает не в роли ангелической дамы, а в противоположной роли *милого Демона* [Пушкин 1937–1959, 7: 148].

3. Лавр

С лавром у Петрарки соединилась целая гамма смыслов. Он служит и *senhal*-анаграммой Лауры, и аллегорией собственной славы поэта.

Что касается славы, то Петрарка мечтал быть увенчанным лавровым венком за свои литературные труды, как это делалось в античности. Для организации желанной церемонии он приложил немало дипломатических усилий. В конечном итоге по его выбору она состоялась в Риме, на Капитолийском холме, в 1341 г.

На этих и других обстоятельствах сосредотачивается Вяч. Иванов в упоминавшемся выше исследовании «Лавр в поэзии Петрарки»:

«Мы сможем гораздо ближе узнать поэта, если окажется плодотворным... изучение его излюбленного... поэтического образа... [Ц]ентральный образ Петрарки-лирика – образ лавра, который подобно повторяющейся музыкальной теме, преображающейся в серии вариаций, возникает не менее полусотни раз в стихах “на Жизнь и на Смерть Мадонны Лауры” и в “Триумфах”, аллегорически связываясь с Лаурой, а, кроме того, в качестве эмблемы славы нередко встречается в тех же “Триумфах”, в “Стихах на разные темы”, в начале первой песни поэмы “Африка”. Два мотива – восхваление Лауры и превознесение славы – нередко переплетаются и спутываются; сам поэт дает этому объяснение в “Моей тайне”, заставив блаженного Августина произнести... “Ты так страстно желал лавров в Риме, потому что это имя носила твоя донна”. Но близкая связь воскресшей Дафны и Лавра как сущности и силы Аполлона, союз, постигнутый поэтом почти мистически, в который сам он принят как третий элемент триединства, вовсе не отнимает у почитаемого им символа ни его автономной универсальной ценности, ни особого очарования... Исходное психологическое содержание, сосредоточенное на идее лавра как на ее единственно адекватном выражении, затем под лучами платонической любви расцветает безграничным аполлинийским созерцанием. Вот почему можно сказать, что Аполлон, а не Амур, насадил в нем свою священную ветвь, хотя боготворящий свою возлюбленную

поэт не хочет этого признать: “Если б могли вы, – говорит он Лауре, – уйти когда-нибудь из груди, где к бывшему лавру Амур привил новые ветви...” (сонет XLI <согласно современной нумерации – 64. – Л. П.>), а в другом сонете еще яснее: “Амур десницею разъял мне слева грудь и посадил внутрь, в самое сердце, зеленый лавр” (сонет CCXXII <228>). Или вот еще, в другом месте, описывая в манере Овидия свои метаморфозы (канцона IV <23>, иначе 1: “В сладкое время моих ранних лет...”), он говорит, что Амур и Лаура сделали его таким, как он есть, превратив живого человека в зеленый лавр; однако он признает, что и сам раньше стремился быть достойным лавра, хотя и не желал ему уподобиться:

Qual mi fec'io quando primier m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona

Каким я стал, когда впервые заметил, / как преобразился мой
облик, / и увидел, что волосы сделались листьями, / из которых
я желал себе когда-то венок [23].

Типично ностальгическим можно считать образ лавра в лирике Петрарки: иначе говоря, это нечто вроде идеального автопортрета, проекции собственного “Я”, жаждущего достигнуть цельного самосознания в мечтах об абсолюте и блаженстве». [ПРЛ, 2: 29–31]

Итак, Иванов переосмысляет аллегорический лавр Петрарки в символ, а под символ подводит свое любимое противопоставление дионисийства vs. аполлонизма (оно же – восхождение vs. нисхождение), а также идею триединства. Все это лишний раз должно было подчеркнуть: Петрарка – один из «нас», т. е. символист *avant la lettre*.

Задолго до «Лавра в поэзии Петрарки» Вяч. Иванов ввел заглавный образ этой статьи в свою «Сестину» (ц. «Любовь и смерть»). Она устроена так, что *лавр* наряду с *плющем* и *терном* проходит лейтмотивом в каждой из ее 7 частей, причем во всем разнообразии восходящих к Петрарке контекстов, от творчества и славы до любви и смерти:

*И вещи чело венчали лавры;
Любовь и Смерть, созвучных вздохов гимны, / Как пьяный плющ
над бездной Океана / И лютый терн!.. Святые, встаньте, лавры!*
Так прорицали, зыблясь нежно, лавры. [Иванов Вяч. 1971–1987:
408–409]

Лавр в семантическом объеме, заповеданном Петраркой, проник и в стихотворение Ходасевича «К Музе» (1910): *Венок твой лавровый, залог любви и славы, / Я, безрассудный, снял с главы своей* [Ходасевич 2009–..., 1: 66].

В заключение остановимся на откровенно слабых стихах двух малоизвестных поэтов-модернистов. Для нас они будут интересны тем, что в них соединились сигнатурные мотивы русского петраркизма

Серебряного века: лавровый венок, любовь (нового) Петрарки к Лауре и (сонетное) творчество Петрарки.

Сонет «Петрарка» нижегородского поэта Федора Томсона вошел в его сборник под культурологическим названием «Кружево эпох: Средневековье; Ренессанс; Новое время» (1922), какие любил Брюсов:

Поэт, увенчанный **венком лавровым**,
За ту любовь к античной красоте,
Что в нем, как лилия в утонченном горшке,
Жила, и после солнечных, **пылающе-багровых**,

Закатных дней его не перестала жить!..
Любовь, которую поэт умел **любить**;
Любовь античных муз, столь близких к Возрождению,
Дарящая восторг, зовущая к забвенью!..

Поэт, увенчанный **венком лавровым**,
На вечно-девственном и мраморном челе,
Ее носил всегда, тая в себе,

Боясь, чтобы друзья **ее** не увидали
И с кровью солнечной, пылающе-багровой,
Из сердца вырвав, не украли!..

[Томсон 1922: 26; ПРЛ, 2: 102–103]

Здесь наряду с патетичным, приподнятым описанием судьбы Петрарки есть и одно дантовское место. Это – *figura etymologica* **Любовь**, которую поэт умел **любить**, восходящая к песни V «Ада» с ее знаменитейшей строкой 103, в которой корень *люб*- повторен трижды – за счет глагола *amare* и существительного *amore*: **Amor, ch'a nullo amato amar perdona** (103 [1: 50]) [Любовь, которая никакому любящему не разрешает не любить].

В целом же Петрарка изображен фигурой, переходной от Средневековья к Возрождению, и – в качестве ренессансного поэта – воскресителем античной любви. (Последняя особенность – дань концепту воскресших богов, введенному в серебряновечный оборот Мережковским.) Выполнен такой портрет Петрарки не очень умелыми, но красочными мазками, скорее уводящими от сути феномена Петрарки, чем приближающими к нему.

Второе стихотворение – «Рисует белые узоры...» (сб. «Посещение. Стихи 1929–1936», 1936) – принадлежало Эмилиии Чегринцевой, эмигрантке, входившей в пражскую группу «Скит»:

Рисует белые узоры
на окнах тонкая игла,
и стынут стекла, как озера,
и, как озера, зеркала.
А электрические звезды
в витринах искрятся, как лед,

и брошен прямо в синий воздух
твоих **сонетов** перевод.
Из тьмы пустого магазина
обложки пламенная вязь
зовет, как голос муэдзина,
сквозь копоть улицы и грязь.
Но смотрит ночь темно и **хмуро**
и, каблучками простучав,
уйдет с другим **твоя Лаура**,
и вот – оплывшая свеча –
твоя бессмертная надежда
погаснет медленно у глаз,
между страницами и между
листами, людям напоказ.
И будут снова стыть в витринах
сухие лавры на висках
и, как широкая равнина,
заиндевшая тоска.

[«Скит» 2006: 409–410]

Оно довольно сбивчиво, но все же можно заключить, что Чегринцева пишет об экзистенциальном состоянии поэта своего времени – творящего, любящего драматической любовью и тоскующего. Этот опыт, в свою очередь, подсвечен петрарковскими мотивами, ср.: *сонет, Лаура* и *сухие лавры*.

4. Amor(e)

Сигнатурой Петрарки, как до него – Данте, стал *Amor(e)*, аллегория куртуазной, целомудренной, возвышенной, почти что святой и уж точно мистической любви. Русские поэты отдали ей дань в полной мере. Правда, говорить о том, что латинское / итальянское слово *Амор* в литературе Серебряного века прижилось, едва ли возможно. Гораздо чаще писатели этой эпохи прибегали к его синонимам – *Амуру, Эроту, Любви*. Заметим также, что русские контексты, в которых появляются такого рода аллегории, совсем не обязательно отмечены средневековыми приметами – куртуазностью или мистицизмом – и совсем не обязательно подразумевают платоническое увлечение.

Один пример использования дантовско-петрарковской аллегории подробно обсуждался при разборе «Сонета в духе Петрарки» Брюсова в Разд. I, Гл. 1, § 3. Другой находим в цикле «Жемчуг прилива» из сборника Игоря Северянина «Вербэна» (1918–1919, п. 1920), ср.:

«Интродукцию»: *Вербэна*¹⁰, *устрицы и море*, / *Порабощенный песней Демон* – / *Вот книги настоящей тема*, / *Чаруйной книги о святом Аморе* [Северянин 1999: 213]; и

¹⁰ *Вербэна* – это европеизированная передача названия хорошо известного растения *вербены*.

«Ликер из вервэны»: *Ликер из вервэны – грезерки ликер, / Каких не бывает на свете, / Расставил тончайшие сети, / В которые ловит эстетов – Амор / Искусно. // <...> / И тот, кто ликером аморим, / Тому орхидейное нежит драже / Рот вкусно* [Северянин 1999: 213].

Третий – «С<оне>т» Вяч. Иванова, в котором – напомним – устанавливается изоморфизм между средневековым стройненьким Амуром Данте и Петрарки, с одной стороны, и совершенным сонетом – с другой. Наконец, четвертый нам встретился в зачине приведенного выше стихотворения Георгия Иванова во славу Италии:

Италия! твоё Амуры имя пишут / На вечном мраморе, концами нежных стрел, / К тебе летят сердца, тобою музы дышат, / Великих вдохновлять счастливый твой удел.

Закономерен вопрос: кто из поэтов Серебряного века заложил традицию итальянизированной передачи аллегорической Любви как Amor'a / Амора? По данным собранного в данной монографии корпуса, это был Бальмонт, который специально для русского издания «Истории итальянской литературы» Адольфа Гаспари (1895) выполнил стихотворный перевод самого первого сонета «Новой жизни» – “A ciascun'alma presa e gentil core...” (гл. 3). В нем как раз было сохранено итальянское слово *Amore*:

Всем, чья душа в плену, чье сердце благородно,
Кто эту песнь прочтет и даст мне свой ответ,
Всем, чье суждение ко мне придет свободно,
Во имя их царя, **Amore**, шлю привет.
Уж треть прошла тех лет, ничем не возмущенных,
Когда светлей всего сиянье звезд горит,
Как вдруг явился мне веселый бог влюбленных,
Лишь вспомню я о нем – и в страхе ум дрожит.
Он сердце нес мое, – и, скрытую покровом,
Мадонну спящую в объятиях держал,
И, разбудив ее каким-то нежным словом,
От сердца пылкого он ей отвратить дал.
И только что она вкусила, содрогаясь,
Amore прочь ушел, слезами обливаясь.

[Гаспари 1895: 193]

Глава 4

Сигнатурные любовные ситуации

В настоящем разделе собраны как случаи с очевидными отсылками к «Канцоньере», так и случаи скрытого – образного, мотивного и структурного – цитирования Петрарки из лирики Блока, Ходасевича и Брюсова. Выбор пал на этих поэтов потому, что каждый из них нашел свой способ взаимодействия с сигнатурными ситуациями «Канцоньере». Еще стихотворения Блока отличаются от стихотворений Ходасевича, а стихотворения Ходасевича – от стихотворений Брюсова своей соотнесенностью с канонической для русского модернизма трактовкой «Канцоньере». В 1900-е она только складывалась и Блок участвовал в ее формировании; в 1910-е, когда она устоялась, Ходасевич противопоставил ей свое прочтение Петрарки; что же касается Брюсова, то он перенял из нее готовую манеру.

1. Блок: Лаура как Вечная Женственность

«Стихи о Прекрасной Даме» отмечены обращением к «Канцоньере» как к претексту, поддерживающему их автора в его жизнетворческой миссии: платонического почитания божества в земной возлюбленной. На период создания этой книги пришлось ухаживания Блока за Любовью Менделеевой. События, то соединявшие, то разъединявшие будущих супругов, разворачивались в подмосковных имениях, принадлежавших их семьям, а также в Петербурге. По воспоминаниям М.А. Бекетовой, тети поэта, ставшей и его первым биографом, в имении Блоков Шахматово

«висел почему-то большой **портрет Петрарки** в красках в коричневом платье со складками и в лавровом венке на голове. Других... картин не было» [ПРЛ, 2: 141].

Проецируя на свои реальные романические обстоятельства сигнатурные ситуации «Канцоньере», наряду с поэтологическим арсеналом Соловьева и предшествующей Соловьеву традицией вечно-женственного письма Блок узаконил Любовь Менделееву в качестве земной реинкарнации Вечной Женственности, или Софии, а себя – в роли поэта-мистика, причастившегося святыне. Наложением литературных мифов и оккультной теософии на жизнь Блок также встроил свой платонический роман в ритм «вечного возвращения», и он стал выглядеть

повторением любви Петрарки к Лауре, Данте к Беатриче, Новалиса к Софии и Соловьева к еще двум Софиям. Андрей Белый в «Начале века» (1933) вспоминал об общей с Блоком поре «Прекрасной дамы» так:

«[В] январе 1901 года заложена опасная в нас “мистическая” петарда, породившая столькие кривотолки о “Прекрасной Даме”... Боря Бугаев и Сережа Соловьев, влюбленные в светскую львицу и... гимназистку, плюс Саша Блок, влюбленный в дочь Менделеева, записали “мистические” стихи и почувствовали интерес к любовной поэзии Гёте, Лермонтова, **Петрарки, Данте**; историко-литературный жаргон – покров стыдливости». [ПРЛ, 2: 142]

Приведу еще одно воспоминание – Иоганнеса фон Гюнтера, немецкого поэта и мемуариста, относящееся к его поездке в Петербург в 1906 г.:

«Поэзией, которую я тогда ценил превыше всего, была “Vita Nuova” Данте, описывающая его встречу с Беатриче. Я сказал Блоку, что нахожу в его “Стихах о Прекрасной Даме” такое же описание его бессмертной любви, с той только разницей, что он все описывает стихами, а Данте многое прозой, в которую вплетает свои сонеты. На это Блок, задумавшись, ответил, что для него такая форма, как у Данте, была бы, возможно, более подходящей. И вдруг стал пылко меня благодарить за подсказку, назвал меня лучшим знатоком Несказанного, таящегося в нем самом. Позже я узнал о том, что он долгое время носился с планом переработки цикла о Прекрасной Даме в некую “Vita Nuova”. Что бы это была за книга! Идея относится к целому ряду параллельных мыслей и переживаний в нашей с Блоком жизни». [Гюнтер 2010: 119]

Два петраркизированных стихотворения из «Стихов о Прекрасной Даме» в блоковедении обсуждались. С них я и начну, сделав ряд существенных добавлений, чтобы потом перейти к третьему стихотворению со скрыто-петраркистским сюжетом, пока что не распознанным.

«Мне битва сердце веселит...» (1901) выдает свою ориентацию на «Канцоньере» эпитафией – строками сонета 76 в переводе Мережковского («Лукавый бог любви, я вновь в твоей темнице...», 1893 [Мережковский 2000: 601; ПРЛ, 1: 169–170]). В этом стихотворении видят и отголосок начала сонета 134, в переводе, по-видимому, того же Мережковского («Ни битва, ни покой. Страх душу леденит...», п. 1891 [ПРЛ, 1: 170])¹. Ср.:

Все двери заперты, и отданы ключи
Тюремщиком твоей безжалостной царице
Петрарка

Мне битва сердце веселит,
Я чую свежесть ратной неги,
Но жаром вражеских ланит
Повержен в запоздалом беге.

¹ Отмечено в комментариях к изд. [Блок 1997–..., 1: 503–504].

А всё милее новый плен.
Смотрю я в сумрак непробудный,
Но в долгий холод здешних стен
Порою страж нисходит чудный.

Он окрылит и унесет,
И озарит, и отуманит,
И сладко речь его течет,
Но каждым звуком – сердце ранит.

В нем – тайна юности лежит,
И медленным и сладким ядом
Он тихо узника поит,
Заворожив бездонным взглядом.
[Блок 1997–..., 1: 83]

На скрещении топики тюрьмы одного петрарковского сонета и топики любовной войны другого в блоковском стихотворении возникает следующий аллегорический сюжет: платоническая возлюбленная в роли *dolce nemica* [сладостной врагини] и бегущий любви – а тем самым тоже петраркизированный – лирический герой вступают в поединок, приводящий к капитуляции героя и его тюремному заточению.

Эротическая подоплека поединка подчеркнута выражениями *ратная нега* и *жар* ее *ланит*. Попутно отмечу, что *жар* – отсылка к формуле *жар любви* из пушкинского «Сонета», в том числе о вкладе Петрарки в сонетную традицию. Побеждая противника *жаром ланит*, Прекрасная дама берет его в *плен*. Кстати, *плен* – еще одна двусмысленность из терминологии любовного поединка. Неслучайно в блоковском стихотворении на лирического героя, находящегося в разлуке с милой, от тюремных *стен* веет *холодом*.

Заметим, что холод и жар – две взаимоисключающие характеристики. В «Канцоньере» их сочетание призвано отразить психологическую раздвоенность лирического героя. Он испытывает настолько интенсивное чувство к Лауре, что его бросает то в жар, то в холод. Оксюморон – любимая риторическая фигура Петрарки – в данном случае у Блока отсутствует, ибо в жару пребывает героиня, а холодом веет на героя. Вообще, его повествование плавно перетекает из мира «Канцоньере» в мир Пушкина, у которого Онегин и Ленский *сошлись* как *лед и пламень*, причем с дуэльным исходом. Пушкинский ореол имеет и *жар ланит* – выражение, встречающееся, например, в «Кавказском пленнике» и «Евгении Онегине» (а также в около- и после-пушкинской традициях).

Более точное воспроизведение поэтического мира Петрарки – образ третьего героя стихотворения, Амог'а, или, у Блока, *чуждого стража*, медирующего между героем и героиней. Он как раз строго выдержан в поэтике оксюморона. В самом деле, блоковский Амог способен одновременно *озарить* и *отуманить*; его *речь* хотя и *сладкая*, но тем не менее *ранит* сердце лирического «я»; и он поит своего *узника* очевидно смертоносным, но все равно *сладким ядом*. Традиционно в блоковедении

обращается внимание на лексический петраркизм – эпитет *сладкий*, аналог *dolce*, наиболее частой в «Канцоньере» характеристики Лауры.

По сравнению с «Канцоньере» сюжет нашего стихотворения перенасыщен перипетиями, а повествование – разнокалиберной тропикой. Интертекстуальные элементы, перенятые из «Канцоньере» (и у других авторитетов, особенно Овидия, задолго до Петрарки разработавшего концепт любви-войны), пригнаны друг к другу не полностью. Так, благодаря яду и чарующему взгляду описание Amor'a начинает напоминать характеристики опасной змеи. Отсутствует у Блока и разработка сюжета средствами риторики – сигнатурная черта «Канцоньере».

«Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» (1901) – менее петраркизированное стихотворение Блока. В нем в сторону «Канцоньере», а вместе с ним и поэтики Данте смотрят и сонетная форма, и мотивы²:

Не ты ль в моих мечтах, певучая, **прошла**
Над берегом Невы и за чертой столицы?
Не ты ли тайный **страх сердечный** совлекла
С отвагою мужей и **с нежностью** девицы?

Ты **песнью** без конца растаяла в **снегах**
И раннюю весну созвучно повторила.
Ты **шла** звездой мне, но **шла** в дневных лучах
И камни площадей и улиц освятила.

Тебя пою, о, да! Но **просиял** твой свет
И вдруг исчез – в далекие туманы.
Я направляю взор в таинственные страны, –

Тебя не вижу я, и долго Бога нет.
Но верю, ты взойдешь, и вспыхнет сумрак алый,
Смыкая тайный круг, в движении запоздалый.

[Блок 1997–..., 1: 67]

Что касается схемы этого сонета, аBaB cDcD eFFe GG, то это не итальянский, но самый простой, шекспировский, тип: 3 катрена на 6 рифм и двестишие на 7-ю. Еще любопытнее другое отступление от сонетного канона. В русской традиции итальянский силлабический 11-сложник принято передавать 5-стопным ямбом, как правило, с чередованием женских и мужских клаузул, о чем шла речь в Разд. I, Гл. 1, § 4. То, что «Не ты ль...» выдержано в 6-стопном ямбе, естественно связать с ориентацией его автора на переводы Мережковского из «Канцоньере», 2 упомянутых выше и 3-й, «О красоте твоей молчать стыжусь, Мадонна...» (1893 [Мережковский 2000: 601; ПРЛ, 1: 169], перевод сонета 20), все – в 6-стопном ямбе на 6 рифм, мужских и женских. Известно, что Блок занес их в тетрадь выписок 1898 г., причем составив из них цикл³.

² См. [Блок 1997–..., 1: 483].

³ См. комментарии в [Блок 1997–..., 1: 503–504].

Итальянская топка стихотворения, широко представленная в «Новой жизни» Данте, немного в «Канцоньере», а также в последующей традиции вплоть до новеллы Мережковского из жизни ренессансной Флоренции «Любовь сильнее смерти» (о которой см. Разд. I, Гл. 3, § 2.1.1), сводится к тому, что на глазах лирического героя его милая шествует по городу – по его улицам и площадям. К сонету 20 в переводе Мережковского и ряду других текстов «Канцоньере» восходит мотив воспевания возлюбленной в стихах. Блок «подогнал» к нему такую характеристику героини, как *певучая* и *песня*, т. е. *canzona*, входящая в название *canzoniere* [книга песен]. Дань «Канцоньере» – это и поэтика оксюморона. Как и Лаура, героиня «Не ты ль...» сочетает в себе несочетаемое: девичьи черты с мужскими, а именно *нежность* с *отвагой*; *таянье* в – очевидно – зимних *снегах* и проявление в *весеннем* пейзаже; причастность *звезде*, но и *дневным лучам*; способность *просиять*, т. е. явить себя миру, а затем *исчезнуть в тумане*.

Петраркистские обертоны имеются и у снега – постоянной образной характеристики Лауры в «Канцоньере»; весны (в апреле произошла роковая встреча Петрарки с Лаурой и в апреле Лаура ушла из жизни⁴); и метафоры ‘возлюбленная как путеводная звезда’. Последняя проходит через финал сонета 272 о жизненной катастрофе в результате смерти Лауры, поданной как кораблекрушение из-за *lumi bei... spenti* [1110; погасших прекрасных светочей, т. е. глаз Лауры]. В переводе А.Т. «Проходит жизнь моя, за днями дни мелькают...» (п. 1889) этот смысл выражен в близком к Блоку духе: *И вдруг погасла путеводная звезда моя!* [ФПС: 373].

Третье петраркистское стихотворение создавалось в 1902 г.:

Я и молод, и свеж, и влюблен,
Я в тревоге, в тоске и в мольбе,
Зеленею, таинственный клен,
Неизменно склоненный к тебе.
Теплый ветер пройдет по листьям –
Задрожат от молитвы стволы,
На лице, обращенном к звездам, –
Ароматные слезы хвалы.
Ты придешь под широкий шатер
В эти бледные сонные дни
Заглядеться на милый убор,
Размечтаться в зеленой тени.
Ты одна, влюблена и со мной,
Нашепчу я таинственный сон.
И до ночи – с тоскою, с тобой,
Я с тобой, зеленеющий клен.

[Блок 1997–..., 1: 114–115]

Его ближайшим претекстом справедливо называют «Качку в бурю» (1850, п. 1850) Якова Полонского со строками *Снится мне: я свеж и*

⁴ Кроме того, у Петрарки есть сонет 310 о приходе весны.

молод, / Я влюблен, мечты кипят... [Полонский 1935: 67]⁵. Если Полонский повлиял на его словесный ряд, то Петрарка – на концептуальный каркас: платоническую взаимность лирического героя и его дамы. Взаимность подчеркнута Блоком через аллегорическую метаморфозу героя в зеленеющее дерево и – тоже аллегорическое – помещение под это дерево героини. Итак, в стихотворении все вроде бы подготовлено для эротической ласки, однако лирический герой не рискует оскорбить Вечную Женственность в лице возлюбленной физическим действием. Разрешает он себе только мистическое общение с ней – через молитву.

Лирический сюжет, соединивший его, ее и их дерево, задолго до Блока был разработан в «Канцоньере». Речь идет о петрарковской мифологии лавра, которая, как мы видели в Гл. 3 (§ 3), занимала Вяч. Иванова. Лавр в «Я и молод...» замещен кленом – типичным представителем флоры России, окружавшей Блока и Любовь Менделееву, а также воспетым в одном стихотворении Фета. Фетовское «Только в мире и есть, что тенистый...» (1883, п. 1883) предвещает «Я и молод...» не только своим *тенистым кленом*, но также: *шатром*, зарифмованным с *убором*; мотивом любования возлюбленной, которая, очевидно, явилась под клен на свидание; изображением возлюбленной в отрыве от себя; дремой (синонимом *сна*); эпитетом *душистый* (синонимом эпитета *ароматный* [Фет 1959: 195]).

Так как же «кленовый» сценарий Блока наследует «лавровой» мифологии Петрарки?

В канцоне 23 за то, что лирический герой в сладостное время первого периода жизни – *Nel dolce tempo de la prima etade* [96] – бежал любви, он соединенными усилиями Лауры и Amor'a наказан превращением в лавр. Этот эпизод дан на фоне аналогичного превращения Дафны, спасающейся бегством от домогательств Аполлона, в лавр (в согласии с «Метаморфозами» Овидия). Петрарка, настаивая на своем сходстве с Дафной, останавливается и на одном разительном несходстве. Она, став лавром, тем самым убереглась любви, он же оказался скованным – поработченным – любовью. Его члены перестали управляться его душой. Ср.:

e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.

Qual mi fec'io quando primer m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un piú altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia! [97]

⁵ См. [Блок 1997–..., 1: 541].

И эти двое преобразили <меня> в того, кто я есть, / сделав из живого человека зеленый лавр, / который в холодное время года не теряет листву.

Каков я сделался, когда впервые заметил / себя преображенным / и волосы увидел ставшими той листвою, / из которой еще ранее мечтал иметь венок; / а ноги, на которых я стоял, которыми двигался и бежал / и которые отвечают, как любой другой член, душе, / – превратившимися в два корня над волной, / но не Пеня, а более горделивой реки; / а обе руки – ставшими двумя ветвями!

Блоковскому «я», превратившемуся в зеленеющей клен, передались такие свойства петрарковского лавра, как молодость, влюбленность и двуприродность (ср. *шатер* vs. *лицо*; *ароматные* vs. *слезы*).

Из секстины 30 в «Я и молод...» перешел мотив возлюбленной под деревом:

Giovene donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sì ch'ì l'ò dinanzi agli occhi,
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.

<...> seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo più ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo dì chiuda quest'occhi. [167]

Молодую даму под зеленым лавром, / увидел я, <и она была> белее и холоднее снега, / которого не касалось солнце много-много лет; / и ее речь, и прекрасное лицо, и волосы / мне понравились так, что все это стоит у меня перед глазами / и будет стоять, где бы я ни был, на склоне или на берегу.

...я буду следовать за тенью этого сладостного лавра / по самому жаркому солнцу и по снегу, / пока последний день не закроет эти глаза.

Общее у Петрарки и Блока – зелень дерева, слезы лирического героя и его сладостный настрой от увиденной картины. Кроме того, лирический герой Блока переживает гамму чувств, включая *тоску*, близкую к той, что свойственна лирическому герою Петрарки обоих разделов «Канцоньере», на жизнь и на смерть Лауры; имеется тоска и в секстине 30.

В «Я и молод...» можно распознать и другие детали, подсказанные «Канцоньере», а также последующей петраркистской традицией.

Строка *Теплый ветер пройдет по листьям* указывает на «Канцоньере» тем, что *ветер* в ней воспроизводит *senhal*-пароним Лауры, *l'aura* [легкий ветерок / дуновение]. В сонетах 197 и 246 эта игра словами дополняется еще одной аналогичной образно-фонетической кодировкой: *lauro*-лавром, колеблемым этим самым ветерком.

Далее, мотив обращенности блоковского лирического героя – клена к небу и издавание им звуков (молитвы, шепота) аукается с сонетом 318, где в параллель к смерти Лауры поставлены: в начале – упавшее дерево, а затем – аллегорический лавр, ср. о последнем:

Quel vivo lauro ove solean far nido
li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti,
che de' bei rami mai non mossen fronda,

al ciel traslato, in quel suo albergo fido
lasciò radici, onde con gravi accenti
è anchor chi chiami, et non è chi responda [1225]

Тот живой лавр, где обычно вили гнездо / высокие помыслы, и мои пыльные вздохи, / что никогда не шевелили прекрасные ветви листвы,

будучи перенесенным на небо, в своем надежном жилище
[= в сердце лирического героя] / пустил корни, откуда скорбными звуками / кто-то [= лирический герой] еще зовет, но нет того [= Лауры], кто бы ответил.

Наконец, в стихотворении Блока итальянская классика вступает в переключку с русской. С итальянской стороны в нем слышится прославленная канцона 323, из второго раздела «Канцоньере» – «На смерть мадонны Лауры», ср. строки о Лауре как сладостном лавре, поверженном небесной молнией:

In un boschetto novo, i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
ch'un delli arbor' pareva di paradiso;
et di sua ombra uscian sì dolci canti
di vari augelli, et tant'altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso;
et mirandol io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista
folgorando 'l percosse, et da radice
quella pianta felice
subito svelse: onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista [1242–1243]

В молодом лесочке святые ветви / цвели у лавра молоденького и стройного, / который единственный из деревьев казался райским; / и из его тени лились такие сладостные песни / разных птиц и исходила такая отрада, / что я полностью отделился от мира; / и пока я вглядывался в него [= лавр], / поменялось небо вокруг него, и потемнев, / блеснув молнией, в него ударило и с корнем / это счастливое дерево / сразу вырвало: отчего жизнь моя печальна, / ибо подобная тень никогда более не обретется.

А с русской – близкая к Петrarке – топка лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» (1841), ср. его финал:

*Но не тем холодным **сном** могилы... / Я б желал навеки так **заснуть**, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь; // Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про **любовь** мне сладкий голос пел, / **Надо мной** чтоб, вечно **зеленя**, / Темный дуб склонялся и шумел* [Лермонтов 1953–1959, 2: 208–209].

Вопрос о том, по каким источникам Блок, не знавший итальянского, воспринял авторский миф Петрарки о Лауре и лавре, нуждается в специальном исследовании.

«Стихи о Прекрасной Даме» стали событием русской петраркомании. К их жизнетворческой рецептуре позже обратился Вяч. Иванов. Тонкий знаток Петрарки, но без блоковского поэтического таланта, он воспроизвел «Канцоньере» намного ближе к оригиналу, но в то же время в схоластической, чересчур умственной, манере.

2. Ходасевич: против течения

В «Досаде» (нач. 1911), как и в других стихотворениях сборника «Счастливый домик», выведена красавица Евгения Муратова, в кругу Ходасевича прозванная *Царевной*:

Что сердце? Лань. А ты стрелок, царевна.
Но мне не пасть от полудетских рук,
И, промахнувшись, горестно и гневно
Ты опускаешь неискusstный лук.

И целый день обиженная бродишь
Над озером, где ветер и камыш,
И резвых игр, как прежде, не заводишь,
И песнями подруг не веселишь.

А день бежит, и доцветают розы
В вечерний, лунный, в безысходный час, –
И, может быть, рассерженные слезы
Готовы хлынуть из огромных глаз.

[Ходасевич 2009–..., 1: 76]

«Досада» комментировалась в плане дружбы и творческого соперничества Ходасевича с Муни (Самуилом Киссиным). Согласно разысканиям Инны Андреевой, женатый Муни начиная с 1907 г. и в течение следующих 7 лет вплоть до самоубийства был тайно и безответно влюблен в Евгению. Показательна в этом отношении его пьеса-капустник «В полосе огня». В местности наподобие той, что изображена в «Досаде», действуют: Евгения, или Маргарита Венейцева, она же – “*immaculata meretrix*”; Ходасевич, или поэт Сергей Берсеньев; Муни, или Алексей Петрович Брутиков; еще множество поклонников Венейцевой. В статье Андреевой «Свидание “у звезды”» сообщается, что

«по ходу пьесы Берсенев предлагает собравшимся прочесть свои стихи – Ходасевич собственноручно вписывает в рукопись друга стихотворение “Досада”». [Киссин 1999: 304]

По другому наблюдению Андреевой, Ходасевич, увидев, что у Муни его страсть к Евгении в стихах вызвала образ роковой мифологической героини типа Омфалы, чья *рука* <...> *тяжела для лука* («У Омфалы»), в «Досаде» отказался от такой ее подачи⁶.

Для выявления петрарковского слоя «Досады» стоит обратиться к «итальянским» биографическим фактам из жизни Евгении и Ходасевича. В девичестве Евгения носила фамилию *Пагануцци*, доставшуюся ей от прадеда – перебравшегося в Россию итальянского архитектора. Через своего мужа, Павла Муратова, автора «Образов Италии», а также прозы на итальянские темы, она была вхожа в круг российских итальянофилов, подолгу живших в Италии. Сами Муратовы в молодости тоже много путешествовали по Италии⁷. К середине 1911 г. Евгения расходилась с мужем, что, однако, не мешало их дружескому общению: так, в переписке они охотно делились друг с другом новостями из своей любовной жизни.

Считается, что летом 1911 г. взаимная симпатия между Ходасевичем и Евгенией переросла в недолгий роман. Находясь в европейском турне со студией танцовщиц-босоножек, Евгения навестила Ходасевича, лечившегося тогда в Италии от туберкулеза и получавшего помощь со стороны ее мужа, жившего там же. Побыв при нем недолгое время, она затем воссоединилась с танцовщицами-босоножками в России, откуда наставляла Ходасевича оставаться в прекрасной Италии, потому что Россия невыносима.

После такой преамбулы уже не покажется удивительным, что в «Досаде» Ходасевич запортретировал Евгению с применением петрарковского репертуара. Изображена она нетривиально: как не выдержавшая взятую на себя роли Лауры.

В нежелании Ходасевича признать Евгению роковой красавицей сказала не только полемика с Муни. Он намеренно избегал житнетворческих клише своих предшественников-символистов, которые, как мы видели на примере Блока и Вяч. Иванова, тиражировали образы Петрарки и Лауры, проецируя их на себя и своих подруг. В «Досаде» Ходасевич сознательно совершает спуск из заоблачных высот, с поэтами-небожителями и их властительницами, вниз, на землю, где действуют просто поэты, не-петрарки, и просто красавицы, не-лауры.

Показательна в связи с этим взятая Ходасевичем разговорная интонация. В «Досаде» звучит мужская речь, обращенная к хорошенькой женщине с полудетскими руками, которая еще не вышла из игр с подругами (не намек ли это на танцовщиц-босоножек?) и то и дело выпадает из образа Лауры. Лирический герой мягко подтрунивает над ней, но тон его в целом заботливый и трогательный.

⁶ См. [Андреева 2000: 32–35].

⁷ Подробности см. в [Андреева 2000].

В «Досаде» самая первая и, как и все прочие петраркизмы, скрытая отсылка к «Канцоньере» – та, где лирический герой сравнивает свое сердце с *ланью*, в напоминание об олене (*cervo*) канцоны 23. Там одна из шести метаморфоз à la Овидий, происходящих с лирическим героем по вине его возлюбленной и Amor'a, – превращение в оленя, обитателя лесов и тем самым потенциальной добычи охотничьих собак. Свой человеческий облик он теряет по мановению лауриной руки:

l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' sentì' trarmi de la propria imago,
et in un **cervo** solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo. [100]

она [= *Лаура*] руками плеснула мне водой в лицо. / Скажу правду (возможно, она покажется ложью), / я почувствовал, что у меня отнялся мой собственный облик / и что я в оленя, одинокого и бродящего / из одного леса в другой быстро превращаюсь: / и я все еще бегу от стаи моих собак [= *угрызенный совестью*].

У Ходасевича на мужское сердце – аллегорическую *лань* – ведется любовная охота. Аллегорической терминологией, почерпнутой из «Канцоньере», передается и она. Стрелу Amor'a царевна – в подражание Лауре (или Amor'u и Лауре) – целит прямо в сердце лирического героя. Как до него Петрарка, Ходасевич выстраивает, правда не столь заметно, корреляцию между выстрелом в сердце лирического героя и прекрасными глазами стреляющей. Не исключено, что, сочиняя «Досаду», Ходасевич опирался на сонет 87, содержащий почти всю образную и риторическую арматуру его стихотворения, от обращенного к женщине признания *ты стрелок до глаз*:

Sì tosto come aven che l'**arco** scocchi,
buon **sagittario** di lontan discerne
qual colpo è da sprezzare, et qual d'averne
fede ch'al destinato segno tocchi:

similmente il colpo de' vostr'**occhi**,
donna, sentiste a le mie parti interne
dritto passare, onde conven ch'eterno
lagrime per la piaga il **cor** trabocchi.

Et certo son che voi diceste allora:
Misero amante, a che **vaghezza** il mena?
Ecco lo strale onde Amor vòl che mora.

Ora veggendo come 'l **duol** m'affrena,
quel che mi fanno i miei nemici anchora
non è per morte, ma per più mia **pena**. [435]

Как только из лука выпущена стрела, / хороший стрелок издали различает, / какой выстрел достоин презрения, а какой вызывает / веру в то, что поразит избранную цель:

так и выстрел Ваших глаз, / Донна: Вы почувствовали, что он в самое нутро / мне проникнет, где сердцу надлежит / переполняться вечными слезами от этой раны,

и я уверен, что Вы тогда сказали: / «Бедный любящий! Куда ведет его желание? / Вот стрела, которой Амог желает его смерти». //

Глядя теперь на то, как меня томит боль / и что теперь делают со мной мои враги [= *Лаура и Амор*], / <я понимаю, что они это делают> не ради моей смерти, но ради увеличения моего страдания.

Глаза Лауры и стрела любви также имеются, причем в еще более смелых сочетаниях, в сонетах 144 и 174:

l' vidi Amor che' begli occhi volgea / soave sì, ch'ogni altra vista oscura / da indi in qua m'incominciò apparere. // Segnuccio, i' l' vidi, et l'arco che tene-dea, / tal che mia vita poi non fu sicura, / et è sì vaga ancor del rivedere. [701]

Я видел, как Амог исполнил прекрасные глаза <Лауры> / такой нежности, что любой другой образ / с той поры и поныне мне стал казаться темным.

Сеннуччо, я видел его, как и лук, который он натягивал, / таковым, что после этого моя жизнь более не была безопасной, / и все же она [= *жизнь*] / столь жаждет увидеть <его> вновь;

et fera donna, che con gli occhi suoi, / et con l'arco a cui sol per segno piacqui, / fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui, / che con quell'arme risal-dar la pòi. [784]

и жестока дама, которая своими глазами / и луком, для которого я был хорош только как мишень, / нанесла рану, которую, Амог, я от тебя не утаил, / так что ты можешь залечить ее тем же оружием.

Вернемся к сонету 87. Согласно Джозуэ Кардуччи, поэту XIX в. и комментатору Петрарки, в сонете 87 Лаура холодно и жестоко флиртует со страстью Петрарки. Сходным образом Ходасевич тоже держит в фокусе женское заигрывание, которое претендует на жестокое и роковое обращение с мужчиной, но на деле промахивается мимо цели. Царевна пользуется предоставленным ей орудием любви по-детски, неумело, кстати, явно в память о стрелке начала сонета 87, который может и *промахнуться*. Лирический герой подзадоривает ее словами *мне не пасть от полудетских рук*. Руки, как мы видели, тоже важны при портретировании опасной и жестокой Лауры.

Мотив женских глаз у Ходасевича решен вразрез с «Канцоньере» и дальнейшей традицией. В принципе мотив внушения любви через женский взгляд, по силе сравнимый со стрелой, пущенной искусным стрелком в намеченную цель, каковая приравнена к мужскому сердцу, мог бы принять в «Досаде» свой канонический вид, но тогда возник

бы риск впасть в пошлое клише *стрелять глазами*. Видимо, по этой причине в «Досаде» *лук* не образует с *огромными глазами* единое целое.

По сравнению с Петраркой у Ходасевича лирический герой и его милая меняются некоторыми своими ролями. Досада, боль, слезы, отчаяние от своего несовершенства – словом, то, что переживает лирический герой «Канцоньере», – в «Досаде» отходит к героине. А равнодушие, в первом разделе «Канцоньере» «На жизнь мадонны Лауры» выказываемое героиней, – к герою.

Сцену с героиней, одиноко бродящей у озера, можно возвести к сонету 190, где у слияния двух рек близ Воклюза, на траве в тени лавра пасется чудесная, чистейшая лань (*candida cerva*). Как отмечалось во вступительной части настоящего раздела, этот образ использовал Вяч. Иванов в сонете «Венчанная крестом лучистым лань...» (п. 1907) – дифирамбе Маргарите Сабашниковой:

Венчанная крестом лучистым лань, – / Подобие тех солнечных оленей, / Что в дебрях возывал восторг молений, – / Глядится так сквозь утреннюю ткань // В озерный сон, где зарева рань / Купает жемчуг первых осветлений [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 387] и т. д.

Тем больше оснований было у Ходасевича дать водный пейзаж без лани. Вообще в «Досаде» образность оленя/ лани соотнесена только с героем, не с героиней, во всяком случае, напрямую.

Итак, Ходасевич испытывает одновременно притяжение к «Канцоньере» и отталкивание от него. Отталкивание связано с тем, что поэт пытается переломить символистскую традицию, состоящую: в следовании возвышенному Петрарке при изображении любви; в признаниях в любви конкретным женщинам путем написания для них куртуазной лирики à la «Канцоньере»; наконец, в возвышенном – тоне, топике, повествовании. Еще раз подчеркну, что его царевна – не Лаура, но маленькая девочка, которая легко расстраивается, а лирический герой – не Петрарка, коленопреклоненный и чтящий в своей милой святыню, но современный человек с широким дискурсивным репертуаром, где есть и шутка, и нежность, и забота, и готовые поэтизмы. Такого рода игровые жесты до Ходасевича предпринимал, например, Пушкин (*Она прелестная Лаура, / Да я в Петрарки не гождусь* («Приятелю», п. 1826 [Пушкин 1937–1959, 2(1): 227]) и особенно Альфред де Мюссе. Лирический герой сонета “Lorsque j’ai lu Pétrarque, étant encore enfant...” (из новеллы «Сын Тициана», 1838), признаваясь, что Петрарка был читан им с детства, в то же время просит симпатизирующую ему корреспондентку не ждать от него стихотворений в ее честь, потому что у него есть только сердце, но не поэтический гений Петрарки. В своем переводе Николай Минский усилил неотождествление женщины с героиней Петрарки, в частности, введением имени Лауры, чем предварил соответствующий речевой жест в «Досаде», ср. «Из Альфреда де Мюссе. II» (п. 1908):

Когда я в юности читал стихи **Петрарки**,
Я славу равную молил себе в удел;

Он, как поэт, любил, он, как влюбленный, пел.
Бессмертна песнь его – над ней бессильны **Парки**.

Он любящей души мгновенный трепет **жаркий**
Подслушать и облечь в язык богов сумел;
Улыбки луч поймав, ее запечатлел
Иглою золотой в кристалл алмаза **яркий**.

О, ты, чей ласковый привет, на миг рожденный,
Мой скрасил грустный день, к забвенью осужденный,
Себя в приемницы Лауры не готовь.

Во мне Петрарки страсть, но не Петрарки гений,
И я могу платить, по прихоти мгновений,
Лишь дружбой за привет, лишь жизнью за любовь.

[Минский, Добролюбов 2005: 298]

Петрарковский след имеется в еще одном любовном стихотворении Ходасевича, «Странник прошел, опираясь на посох...» (1922), эмигрантского периода. Развивая тему любовного наваждения, оно по-новому интерпретирует сигнатурный мотив «Канцоньере» – воображаемое присутствие отсутствующей любимой во всем, что лирический герой видит перед собой:

Странник прошел, опираясь на посох, –
Мне почему-то припомнилась ты.
Едет пролетка на красных колесах –
Мне почему-то припомнилась ты.
Вечером лампу зажгут в коридоре –
Мне непременно припомнишься ты.
Что б ни случилось, на суше, на море
Или на небе, – мне вспомнишься ты.

[Ходасевич 2009–..., 1: 144]

Комментарием к нему может послужить «Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere» Веселовского:

«В тишину воклюзской долины являлась и Лаура; или это было видение Петрарки, когда она представилась ему сидящей, в смиренной красоте, под деревом, осыпанная цветами? ...

[В “Secretum” б]егство Петрарки описывается риторическими формулами... Подразумеваются две его поездки 1333 и 1336–[133]7 годов... Никто не поверит, что он тогда перенес; кормчий так не боится в ночную пору скалы, как он трепетал “ее” лица и обаятельных речей, ее златовласой головки... Оставалось бежать в третий раз и в уединении Воклюза оплакивать свои жизненные крушения. Но и тут “она”... чудится ему среди бела дня, гневно тревожит его сон... Он леденеет, кровь приливает к его сердцу... [О]н один бродит по лесу, оглядываясь, не идет ли она за ним, чтобы преградить ему путь, и – о! ужас! видит ее образ в кусте, или она покажется из дубового ствола, вынырнет из источника, блеснет в облаках... Так-то ловила его любовь...

<о сонете 176> В 1333 году... в глуши Арденнского леса деревья принимали образ Лауры, слышался ее голос в лепете ручья, птичьих песнях, и, очарованный, забыв печальные признания, он поспешал к своему солнцу. Теперь образы Лауры вырастают перед ним из кустарника, ручья, облака» [Веселовский 1939б: 183–186];

[Из Италии] «в 1345 году он отвечал кардиналу Джьованни Колонна, приглашавшему его вернуться: и его влечет туда дружба и любовь, Колонна и зеленый лавр... Такова тема [канцоны 129]... Лаура видится ему и в водах и на зеленой траве, на пне бука и в светлом облаке, такая прекрасная, что затмила бы дочь Леды, как звезду затемняет солнечный свет». [Веселовский 1939б: 225]

Разобравшись благодаря Веселовскому с возможным влиянием на «Странник прошел...» канцоны 129, особенно же ее строк 27–52, где образ Лауры проступает многократно через великое множество деталей живой природы, обратимся к сонету 176 о путешествии Петрарки по Арденнскому лесу, лежавшему на пути в Прованс, также приводимым Веселовским. Он был любим русскими поэтами. Ходасевич мог его знать в переводе Верховского, ср. «Сквозь дикий бор, и мрачный и дремучий...» (1903–1904):

*Я еду с песней (мысли – бред кипучий) – / О ней одной. Нет власти
в небесах / Ее сокрыть; и с ней в моих глазах / Девицы, дамы... нет – то
бук плакучий. // Ее я слышу в шорохе ветвей, / В рыданье птиц, в волнах,
когда ручей, / Журча в траве, лужайкою стремится* [Верховский 2008: 74; ФПС: 406–407].

Наверняка Ходасевич был знаком и с откликом на сонет 176 – «Подражанием Петрарку» (1797) Дмитриева:

*<...> Всегда, во всех местах / Я слышу милую и вижу пред собою;
/ Она глядит из вод, она лежит в цветах, / Она мне говорит из
дуба под корою, / Она и облачко поутру золотит, / Она в природе
все и красит и живет* [Дмитриев И. 1986: 208; ПРЛ, 1: 70].

По сравнению с Петраркой и русскими петраркистами Ходасевич осовременивает те детали пейзажа, в которых его лирическому герою мерещится милая. В то же время от *странника, пролетки, зажигаемой лампы*, т. е. деталей быта, он совершает переход к триаде *суша, море и небо*. Это – венец Божественного творения, для лирического героя также пронизанный образом любимой. В недетализированности природного пейзажа, скорее всего, сказалось опасение Ходасевича впасть в символистское клише, о Вечной Женственности в ипостаси Души мира, обнаруживающей себя в ветре, трепетании листвы и т. д.⁸

Знаком скрытой петраркизированной «Странник прошел...» можно считать образ странника, по-видимому, в летах, вынесенном в

⁸ О конститутивных чертах топоса Вечной Женственности см. [Панова 2006, 2: 223].

любовный контекст. Это – возможный рефлекс сонета 16, существовавшего в переводе Дмитрия Мина:

Movesi il vecchierel canuto et bianco / del dolce loco / <...> // et viene a Roma, seguendo 'l desio, / per mirar la sembianza di Colui / ch'ancor lassu nel ciel vedere spera: // così, lasso, talor vo cerchand'io, / donna, quanto e possibile, in altrui / la disiata vostra forma vera [68].

Покинул старец ветхий и убогий / Свой отчий дом / <...> // И входит в Рим, желанием сгорая / Увидеть чудный лик Того, Его же / Надеется узреть в стране нетленной: // Так я, усталый, по свету блуждая, / Ищу лица, которое похоже / На ваш, о донна, образ несравненный [Петрарка 1898: 7].

Кстати, странником по существу является и лирический герой Ходасевича: он не только меняет сушу на море, а море на небо, но и видит перед собой транспортное средство: *пролетку*.

Ни в оригинале сонета 16, ни в переводе Мина старик-паломник не опирается на посох. Эта деталь фигурирует зато в батюшковской элегии «Вечер. Подражание Петрарке» (1810), правда в связи не со странником, а со старой пастушкой, ср.: *Склонясь на **посох** свой дрожащею рукою, / Пастушка, дряхлая от бремени годов* [ПРЛ, 1: 86]. «Вечер» мог прийти Ходасевичу на память и потому, что в его заключительной части, после перебора разных ситуаций вечернего отдыха перед отходом ко сну у представителей разных профессий, лирический герой просит Музу, чтобы та над холмами и рощами показала ему отсутствующую Лауру:

*О лира, возбуди бряцаньем струн золотых / И холмы спящие, и кипарисны рощи, / Где я, печали сын, среди глубокой ночи, / Объятый трепетом, склонился на гранит... / И надо мною тень **Лауры** пролетит!* [Батюшков 1977: 341; ПРЛ, 1: 87].

На только что рассмотренном фоне «Странник прошел...» выделяется уникальной иконикой. Во-первых, при незарифмованности его нечетных строк, четные, оканчивающиеся местоимением *ты*, поставлены в следующие соответствия: рифма охватывает *ты* плюс предшествующее слово, каковыми были *припомнилась* (2 раза), *припомнишься* и *вспомнишься*. Незарифмованность нечетных строк выражена разъединенность *я* и *ты*, а почти тавтологической рифмовкой – то, что для лирического героя всё вызывает видение его отсутствующей милой. Кроме того, тем, что 2 из этих 4-х предикатов стоят в прошедшем времени, а 2 другие – в будущем, прочерчивается движение времени из прошлого в будущее, или смысл ‘всегда’.

3. Брюсов: «в манере Петрарки»

«Сонет в манере Петрарки», как и анализировавшийся в Разд. I, Гл. 1, § 3 «Сонет в духе Петрарки», оба 1912 г., из имитации любовного содержания «Канцоньере» то и дело скатывается в иные культуры. Здесь это античная мифология. В античности в отличие от «Канцоньере» Брюсов чувствовал себя как дома. Но зачем тогда ему вообще было браться за воспроизведение манеры и духа Петрарки? Тому есть два объяснения.

Во-первых, будучи московским вождем символистов, Брюсов старался не утратить занятые им передовые позиции, для чего откликался на все модные темы.

Во-вторых, читая «Канцоньере», он опознавал в нем античные прецеденты⁹. Напомню, что Петрарка был филологом, специализировавшимся на древнеримской литературе. В стихах он широко использовал подмеченные риторические, сюжетные и образные особенности античных авторов. К тому же на рубеже XIX и XX вв. выходили издания «Канцоньере» с основательным интертекстуальным комментарием, которыми пользовались русские поэты-модернисты. Так или иначе, в брюсовском «Сонете...» совершается противолод по отношению к поэтике «Канцоньере». Перенимая оттуда мотивы и выкладывая из них новую сюжетную мозаику, Брюсов обнажает их античные прецеденты:

Как всякий, кто Любви застенков ведал,
Где Страсть пытается, ласковый палач, –
Освобожден, я дух бесстрастью предал,
И смех стал чуждым мне, безвестным – плач.

Но в лабиринте тусклых снов, как Дёдал,
Предстала ты, тоски волшебный врач,
Взманила к крыльям... Я ответа не дал,
Отвыкший верить Гению удач.

И вновь влача по миру цепь бессилья,
Вновь одинок, как скорбный Филоктет,
Я грустно помню радужные крылья

И страсти новой за тобой просвет.
Мне горько жаль, что, с юношеским жаром,
Я не взлетел, чтоб в море пасть Икаром.

[Брюсов 1973–1975, 2: 392; ПРЛ, 1: 188–189]

Перед нами проходят четыре с половиной акта любовной драмы повзросления юноши, который никак не может справиться со своим чувством к роковой даме. Эти акты – (1) любовь лирического «я»;

⁹ Ср. в его письме 1895 г.: «Петрарка – думаю я – знал Гомера много лучше любого современного филолога» [ПРЛ, 1: 187]. На самом деле Петрарка превосходно знал латынь, а древнегреческим не овладел из-за нехватки вокруг него специалистов, которые могли бы передать ему навыки чтения Гомера и другой древнегреческой классики.

(2) временное освобождение от нее и бесстрашие; (3) явление ему его любимой во сне; (4) как следствие, новая увлеченность ею, и, наконец, (5) горькие сожаления, что его юношеская страсть не приобрела характера суицидального падения. Из них к петрарковскому репертуару относятся 1-й, 3-й и 4-й.

Подхватывает Брюсов и сигнатурную метафорику Петрарки. Так, «Сонет...» открывается ветвящимся трехсоставным тропом, приравнивающим: любовь лирического героя к заточению; Amor'a, переименованного сначала в *Любовь*, потом в *Страсть*, – к тюремщику; а временное ослабевание любви – к бегству из *застенков*.

Выбор Брюсова пал на тюремную, а не какую-то другую образность «Канцоньере» вследствие ее востребованности русскими символами. Как отмечалось выше, в § 1, сперва Мережковский перевел соответствующие сонеты, а затем Блок принялся разрабатывать эту образность в «Стихах о Прекрасной Даме». Дальше в петраркистском цикле Иванова «Любовь и смерть» (1908) появился сонет «Был Ога – Sempre тайный наш обет...»:

Мы сплывали из Вечности и Мига / Златые звенья неразрывных лет. // Под землю цепь ушла, и силы нет / В тебе, Любовь, лелеемого ига / Тюремщица и узница, – для сдвига / Глубоких глыб, где твой подспудный свет [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 424].

Образная составляющая тюремной топики «Канцоньере» и «Был Ога – Sempre...» – *цепь*: она не отпускает лирического героя из любовного рабства. Брюсов распорядился ею не совсем по-петраркистски. У него *цепью* аллегорически выражена не столько прикованность любящего мужчины к его даме, сколько *бессилье*: недаром страсть не удерживает лирического героя в тюремных стенах, но *влачится* за ним *по миру*.

В «Сонете...» ощутим и такой сигнатурный мотив «Канцоньере», как психологическая раздвоенность лирического «я», измеряющего свое чувство к Лауре серией взаимно уничтожающих противопоставлений. Начать с того, что у Петрарки любовь его лирического героя хороша и дурна; сладка и горька; упоительна и болезненна; свята, но неугодна Богу и Деве Марии (ибо эротизирована). Брюсов наследует этот принцип, но не столько для лирического «я», сколько для Amor'a, т. е. Любви-Страсти, – *ласкового палача*, а возможно, и для любимой – *врача тоски*, ею же, очевидно, и внушенной. У лирического героя «Сонета...» противоположные состояния – страсти и бесстрастия, взлета и падения – присутствуют, но он испытывает их одновременно. Соответственно в оксюморон, как мы помним, одну из любимых риторических фигур Петрарки, они не складываются. Оксюморон вроде бы намечается для пары *смех и плач*, но и тут на петрарковской волне Брюсов не удерживается: его лирическому герою они *чужды и неизвестны*.

Упомянутый выше *врач* применительно к возлюбленной – дань сонету 164, в котором рука Лаура одновременно наносит раны и их врачует. И он пользовался повышенной популярностью в русской традиции, о чем см. Разд. I, Гл. 5, § 1.

Такой петрарковский мотив, как крылья души любящего, Брюсов, думается, ввел в «Сонет...» в силу платоновского генезиса последнего. В диалоге «Федр», любимом русскими модернистами, включая Кузмина, назвавшего по нему роман воспитания «Крылья» (п. 1906), вокруг крыльев развернут следующий сюжет: душа полюбившего обретает крылья, и они поднимают ее вверх, для лицезрения Бога и наслаждения всем самым прекрасным. Брюсов в своем сонете, впрочем, следует не путями Платона, но «Канцоньере».

В канцоне 23 одна из метаморфоз связана с мотивом взлета вверх и последующего падения:

Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava: <...>
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno. [97]

И все еще мне леденит <душу> то, / что я покрылся белым оперением, / когда пораженная молнией и умерщвленная упала/ моя надежда, потому что взлетела слишком высоко... / и никогда с тех пор мой язык не молчал, / пока я мог говорить о ее злосчастном падении: / и с лебединым пением я перенял его [= *лебедя*] цвет.

Веселовский в работе «Петрарка в поэтической исповеди “Canzoniere”» заметил, что приведенный пассаж насквозь пронизан Овидием:

«Подробно описана метаморфоза, знакомая из Овидиева рассказа... надежда поэта взлетела слишком высоко и пала, сверженная молнией, а он ищет ее днем и ночью по берегам и волнам и поет о своем горе; сам он – лебедь, не только голосом... Сравнение певчего лебедя с поэтом знакомо Горацию (Od. II, 20)... весь эпизод выработан из Овидиевых превращений (II, 371), где Цикн, дядя Фаэтона, вознесшегося на самодельных крыльях и сверженного в Рону, ищет его в слезах по берегу реки и обращен в лебедя». [Веселовский 1939б: 160–161]

Набор из крыльев, взлета и падения в контексте любовных переживаний имеется и в сонете 307. В нем эта топика получает металитературное преломление – по той логике, что крылья поставляют перья (*penne*), а взлеты и падения – неотъемлемая часть творческого процесса:

I' pensava assai destro esser su l'ale,
non per lor forza, ma di chi le spiega,
per gir cantando a quel bel nodo eguale
onde Morte m'assolve, Amor mi lega.

Trovaimi a l'opra via più lento et frale
d'un picciol ramo cui gran fascio piega,

et dissi: – A **cader** va chi troppo sale,
né si fa ben per huom quel che 'l ciel nega. [1196]

Я думал, что достаточно умело владею крыльями / (не благодаря их силе, но тому, кто их расправляет [= *Amor'y*]), / чтобы достойно воспеть тот прекрасный узел [= *любви к покойной Лауре*], / который Смерть развяжет, а Любовь – связывает.

Но на деле я оказался куда медленнее и слабее, / чем маленькая ветка, которую сгибает большая ноша, / и сказал: «Упасть обречен тот, кто поднялся слишком высоко, / и не может человек делать хорошо то, в чем небо ему отказывает».

Брюсов наверняка опознал в приведенных канцоне и сонете рефлекс мифа, изложенного Овидием в «Метаморфозах», о Дедале, выстроившем царю Крита дворец Лабиринт, и его сыне Икаре. На сделанных Дедалом крыльях он сам и его сын покинули Крит, где их насильно удерживал царь. Икар слишком увлекся высотой, и когда от солнца воск его крыльев растаял, упал в море. В свой «Сонет...» Брюсов втягивает метафорику этого мифа вплоть до упоминания построенного Дедалом лабиринта: возлюбленная является лирическому герою в лабиринте снов, подбивает его воспользоваться крыльями, но он отказывается взлетать вверх, дабы не пасть, а потом жалеет, что не повторил судьбы Икара. Тем самым внимание читателя отвлекается как от топики «Канцоньере», так и от «манеры Петрарки».

Философема взлета-падения резонирует с мыслями Иванова о символе. Между двумя поэтами возникает переключка и по линии *Дедала*. В петраркизированном цикле Иванова «Любовь и смерть» есть сонет, открывающийся строками *Пустынных крипт и многостолпных скиний / Я обходил невиданный дедал* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 426], где *дедал* в значении 'лабиринт' отражает особенности поэтического словоупотребления Золотого века, который, в свою очередь, опирался на французскую традицию. В «Сонете...» Брюсов возвращает *Дедалу* его исконное – греческое – звучание тем, что переносит ударение на 1-й слог. В то же время по стопам Иванова он дает имя *Дедала* в связке с *лабиринтом*.

В «Сонете...» фигурирует еще один герой древнегреческих преданий, *Филоктет*, проведший в одиночестве на острове Лемнос 10 лет. Это – аллегория одинокой жизни, которую вел и Петрарка в Воклюзе и после, и которая составила одну из содержательных констант «Канцоньере».

В сторону «Канцоньере» в «Сонете...» «смотрит» также графика: концептуальные понятия – *Любовь*, *Страсть*, *Гений* – пишутся с прописной буквы, как передающие «большие» идеи.

И последнее о петраркизированности «Сонета...» и одновременно культурных инстанциях, посторонних «Канцоньере». Упоминанием *юношеского жара* Брюсов «кивает» на пушкинский «Сонет» (1830), приравнявший вклад Петрарки в сонетную традицию к *жару любви*.

Глава 5

Риторические ходы

Петрарка как автор «Канцоньере» заслужил репутацию блестящего ратора, а потому неудивительно, что в лирике русских модернистов, вне зависимости от их отношения к красноречию, отразилась и эта сторона его поэтического дара. В Гл. 2, § 1 нам уже встретился один такой пример – «Петрарка» Голенищева-Кутузова, в обеих редакциях с формулой *né si né no*, перенятой из петрарковского сонета 168 в качестве рамочной конструкции. В настоящей главе переключки с Петраркой по линии риторики будут продемонстрированы на примере Ходасевича, Вяч. Иванова и Мандельштама.

1. Сонет 164

В «Мы все изнываем от жизненной боли...» (1905) Ходасевича лирический герой переживает богооставленность. Его экзистенциальный кризис передан формулой *Я тысячи раз умирал против воли – / И тысячи раз воскресал подневолью* [Ходасевич 2009–..., 1: 252]. Это – не что иное, как калька с предпоследней строки сонета 164 «Канцоньере» о муках любви невероятной интенсивности, сопоставимой с такими экзистенциальными переходами человеческого бытия, как жизнь и смерть, ср.: *mille volte il dì moro e mille nasco* [755; тысячу раз в день умираю и тысячу рождаюсь]. О том, что из себя представляет сонет 164 в целом и как он переводился на русский язык, речь пойдет в Разд. III, Гл. 3.

Отдельный вопрос – читал ли Ходасевич сонет 164 в оригинале или же в переводах, в частности русских. До «Мы все изнываем...» их насчитывалось 2, а после поэты-модернисты, включая Мандельштама, выполнили еще 3¹. Своей популярностью сонет 164 был обязан предпоследней строке – одновременно афоризму, гиперболе и оксюмору, а также не менее парадоксальному образу: рука Лауры и ранит, и врачует душу лирического героя. В «Вольном переводе с Италианского из Петрарка» (1801) Михаила Кайсарова финальный терцет с интересующей нас строкой, разворачивающей метафору смерти-рождения, звучит как **Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю** [ПРЛ, 1: 71], а в «Теперь, как все молчит, на всем земном просторе...» Дмитрия Мина (п. 1898) –

¹ См. [ФПС: 346, 366, 449, 452, 479].

как *Сто раз во дню я мру и столько ж возрождаюсь* [ФПС: 367]. Оба переводчика следуют оригиналу в плане краткости: петрарковский афоризм «уложен» в одну строку, для чего гипербола *mille*, которой соответствует более длинное русское числительное *тысяча*, сокращается до *ста*. Ходасевич избрал другой путь – растянул восходящий к сонету 164 афоризм на две строки, а *mille* увеличил до *тысяч*.

2. Сонет 61

«Воспоминание» (1907) Ходасевича о любовном переживании лирического героя в 1-м четверостишии «подогнано» под риторическую схему, пожалуй, самого знаменитого любовного сонета «Канцоньере» – 61-го. Ср.:

Все помню: **день**, и **час**, и **миг**,
И хрупкой чаши звон хрустальный,
И темный сад, и лунный лик,
И в нашем доме топот бальный.
[Ходасевич 2009—..., 1: 43]

и

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi, che legato m'anno;

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco, e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte. [313]

Будь благословен тот день, и месяц, и год, / и время года, и время <дня>, и час, и мгновение, / и прекрасная страна, и место [= *заутрени 6 апреля 1327 года; Франция, Авиньон, церковь св. Клары*], где я был настигнут / парой прекрасных глаз, которые привязали меня <к себе>;

и <будь> благословенна первая сладкая мука, / которую я испытывал, когда оказался связан с Амуром, / и тот лук, и стрелы, которыми я был пронзен, / и раны, что доходят до самого сердца.

Благословенны возгласы, которые я, / называя имя моей дамы, расточал, / и вздохи, и слезы, и желание;

и <да будут> благословенны все страницы [вар.: писания], / которыми я ей стяжаю славу, и моя мысль, / которая только о ней, так что никакая другая <женщина> к ним не причастна².

По аналогии с *Benedetto sia* [да будет благословен] Ходасевич выносит вперед предикат *помню*, чтобы грамматически нанизать на него перечень обстоятельств роковой встречи лирического «я» с любимой. У Ходасевича, правда, этих обстоятельств существенно меньше, чем у Петрарки, зато они суммируются словом *всё*. В порядке следования сонету 61 он локализует судьбоносную встречу во времени и пространстве, а кроме того, повторяет элементы из перечня предшественника: *день, час, миг* – аналоги *giorno, ora* и *punto* (идущих в сопровождении определенного арктикля). Наконец, в сонете 61 и «Воспоминании» использованы перечислительные конструкции, с *e* (Петрарка) и *и* (Ходасевич), которыми разные параметры времени и пространства уравниваются и связаны между собой.

В принципе, Ходасевич, большой почитатель Пушкина, рисковал перейти из петрарковского любовного дискурса в пушкинский, а именно в риторику стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», где есть и *помню*, и вызывающая любовь женщина, и пейзаж, и мгновение, и даже немного чуда³. На такой шаг его настраивал Мин – переводчик сонета 61. В самом деле, в первом катрене миновского «Благословляю

²Перевод Иванова «Благословен день, месяц, лето, час...», выполненный позже «Воспоминания», см. в Разд. I, Гл. 1, § 4. А вот еще более поздний перевод Брюсова – «Сонет» (1920, п. 1955):

Благословен тот вечер, месяц, год,
То время, место, та страна благая,
Тот край земной, тот светлый миг, когда я
Двух милых глаз стал пленник в свой черед.

Благословенна ты, боль роковая,
Что бог любви нам беспощадно шлет,
И лук его, и стрел его полет,
Разящих сердце, язвы растравляя.

Благословенны речи все, где я
Ее назвал, печали не тая,
Желанья все, все жалобы, все стоны!

Благословенны вы, мои канцоны,
Ей спетые, все мысли, что с тоской
Лишь к ней неслись, к ней, только к ней одной.

[Брюсов 1961: 571; ПРЛ, 1: 188–189]

³К пушкинскому интертекстуальному слою относятся также *темный сад*, из «Деревни», и *лунный лик*, из «Зимней дороги». Эти два стихотворения тематически коррелируют с «Я помню...», рассказывая о жизни поэта в сельском уединении / изгнании, а также о любовных переживаниях.

день и месяц, и годину...» поэта Пушкина, а именно использование романтических клише в рамках «школы гармонической точности» (восходящей в том числе к Петрарке), и тоже довольно абстрактный набор клише сонета 61, смыкаются, прежде всего, в обстоятельстве времени *чудное мгновенье*:

*Благословляю день и месяц, и годину, / И час божественный, и
чудное мгновенье, / И тот волшебный край, где зрел я, как виденье, /
Прекрасные глаза, всех мук моих причину* [Петрарка 1898: 9].

У Ходасевича ничего подобного не происходит. Вообще он пошел не в сторону гармонического схематизма Петрарки–Мина–Пушкина, а в сторону воспроизведения усадебного романа Пушкина с Анной Керн.

В дальнейшем свою вариацию на тему сонета 61 предложил Иванов в цикле «Любовь и смерть», который, напомним, по-петрарковски утверждает связь между поэтом и его почившей женой:

Благословен твой сонм, собор светил,
Невидимых за серебром полдненным!
В **годину** слез, на торжестве плачевном
Мне Бог Любви твой свет благовестил.

Благословен Вожатый, кто мостил
Твой путь огнем нежгучим и безгневным!
Он телом тень твою одел душевным
И ног твоих подошвы озлатил.

Я видел сны; я ведал откровенья;
Я в злате роз идущей зрел тебя:
Твои шаги – молитв златые звенья,

Ты движешься, пылая и любя...
Сойди ж в мой лес из недоступных далей
На золотых лугах твоих сандалий!
[Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 441]

Ранее дантовско-петрарковский слой этого сонета был рассмотрен Памелой Дэвидсон. Помимо сонета 61, она указала на ряд глав «Новой жизни» (34, 29, 41), в которых речь идет о годовщине со дня смерти Беатриче и о видениях, в которых умершая Беатриче предстала Данте, а также на тот пассаж из песни II «Ада», где Беатриче с горящими, как звезды, глазами из Рая спустилась в Лимб, чтобы попросить Вергилия немедленно отправиться на спасение попавшего в беду Данте⁴. В мои задачи входит детальное прослеживание того, как устроена риторическая конструкция благословения, отвечающая за упорядочивание этой топики. Она восходит, как будет показано дальше, не только к Петрарке, но и к Данте.

⁴ См. [Davidson 1989: 204–206].

От петрарковского сонета 61 сонет Иванова перенял его узнаваемые зачины. В то же время в “Benedetto sia...” принцип анафоры проведен более последовательно и, значит, риторически выигрышно: благословениями открываются все катрены и терцеты, тогда как у Иванова – только катрены. Еще в «Благословен твой сонм...» отсутствует вводимый *Benedetto* перечень – риторическая жемчужина сонета 61. Иванов ограничивается каждый раз всего одним объектом при предикате *Благословен*, и это – не имеющий отношение к сонету 61 *сонм светил* и имеющий слабое отношение к петрарковскому *Amor’у Вожатый*, оба – аллегории высшей силы, управляющей ходом человеческой жизни. Попутно отмечу, что полный аналог *Amor’a*, *Бог Любви*, а также неточный аналог *l’anno*, *година* (здесь – ‘годовщина’, но не будем забывать, что Мин перевел этим словом *l’anno*), встречаются у Иванова не в конструкции с *благословен*, а вне ее – и, более того, в связке друг с другом.

Недопетраркизированность сонета Иванова уравнивается его сориентированностью на две песни «Чистилища». Там тоже отпускаются благословения, причем как раз одному объекту. В песни XXIX рассказывается об ожидании Беатриче, а в песни XXX – о ее прибытии, и все это – под исполнение гимна («осанны») процессией. 2 гимна – 2 благословения, что коррелирует с 2-мя благословениями в сонете Иванова.

В песни XXIX в основу «осанны» положены приветствия деве Марии “benedicta tu in mulieribus”, произносимые архангелом Гавриилом и Елизаветой (Лк. 1: 28, 42). Кому в точности адресован гимн, исполняемый дантовской процессией, не оговорено – затем, чтобы создалась амбивалентная ситуация, при которой вторым кандидатом на благословение оказалась бы Беатриче:

Tutti cantavan: “**Benedicta** tue
ne le figlie d’Adamo, e **benedette**
sieno in eterno le bellezze tue!”.
Poscia che i fiori e l’altre fresche erbette
a rimpetto di me da l’altra sponda
libere fuor da quelle genti elette <...>
(85–90 [2: 471]) и т. д.

Все пели: «Благословенна ты / между дочерьми Адама, и благословенна будет / в вечности твоя красота».

После того, как цветы и другие свежие травки / напротив меня с другого берега / были освобождены от этих избранных.

В песни XXX Беатриче сходит с колесницы и направляется в сторону Данте, а процессия декламирует:

Tutti dicean: ‘**Benedictus** qui *venis!*’,
e fior gittando e di sopra e dintorno,
‘*Manibus, oh, date lilia plenis!*’
(19–21 [2: 483])

Все говорили: «Благословен идущий», / и, рассыпая цветы сверху и вокруг, / «дайте лилий полными горстями!»

Итак, *Благословен* в сонете Вяч. Иванова было апелляцией к мистическому опыту общения Петрарки с Лаурой и Данте с перешедшей в мир иной Беатриче, что лишний раз подтверждает его жизнотворческие установки на подражание великим историям любви и связанным с ними стилистическим образцам. Перейдем теперь к итальянизмам, также почерпнутым из Данте и Петрарки, которые уже не имеют отношение к риторике благословения.

Из той композиции цветов, которыми сопровождается явление Беатриче, Иванов позаимствовал розы для Лидии. Имеется связь между живым огнем (*fiamma viva* XXX, 33) – одеянием Беатриче – и предикатом *пылать* для Лидии.

Творчески подойдя к созданию двойного портрета себя и Лидии, Иванов вовлекает в него начало «Божественной комедии» – песни I и II «Ада», где речь идет о ситуации ‘заблудился в сумрачном лесу’ (*selva oscura* I, 2) и двух вожатых-спасителей. Напомню: Данте попадает в лес, он же – гора, по которой можно совершить восхождение в благие потусторонние области. Когда путь туда ему преграждают три кровожадных хищника, то на помощь ему приходит Вергилий. В свою очередь, Вергилий был прислан к нему благодаря посредничеству Беатриче (II, 70), забеспокоившейся о судьбе своего поклонника. Всю дорогу по Аду и Чистилищу Данте предвкушает встречу с возлюбленной, каковая состоится, для сохранения параллелизма с началом «Божественной комедии», в большом лесу (*la gran foresta*, «Чистилище», XXIX, 17) на святом поле / луге (*la campagna santa*, «Чистилище», XXVIII, 118), символизирующем Эдем, или Земной рай. Так вот, Иванов, намеками создавая ситуацию *леса*, в подтексте – сумрачного и страшного, т. е. аллегорию запутанной и запущенной жизни, – молит свою покойную супругу сойти к нему из своих *недоступных далей*, они же – прекрасный, очевидно эдемский, *луг*.

В эту мистическую картину вплетены *сны* и *откровения* из дантовско-петрарковского репертуара. Отмечу еще метатекстуальные петраркизмы, *годину слез* и *торжество плачевное*: в «Канцоньере» этим оборотам соответствует особый формат сонета – отмечание годовщины со дня первой встречи с Лаурой, а затем и со дня ее смерти.

3. Сонет 299

Мандельштам увлекся «Канцоньере» в начале 1930-х годов, когда эта книга в России потеряла свою актуальность. В 1933–1935 гг. он перевел четыре ее сонета. Оставила она свой неизгладимый отпечаток и на его оригинальном творчестве, преимущественно эпитафиях. Пока что рассмотрю одну – на смерть Андрея Белого (1934):

Меня преследуют две-три случайных фразы, / Весь день твержу:
печаль моя жирна... / <...> // **Где** первородство? **Где** счастливая повад-
ка? / **Где** плавкий ястребок на самом дне **очей**? / **Где** **вежество**? **Где**
горькая укладка? / **Где** ясный стан? **Где** **прямызна речей**, // *Запутан-*
ных, как честные зигзаги / У конькобежца в пламень голубой / <...>? //

Он дирижировал кавказскими горами, / И, машучи, **ступал на тесных Альп тропы**/ <...> // Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венок (по списку Е. Хазина [ОМ. 1: 192]).

В металитературный зачин «Меня преследуют...» поэт вынес слова о *двух-трех случайных фразах*, которые его *преследуют*. В мандельштамоведении были опознаны 3 произведения, не отпускавших его от себя. Появляющаяся по ходу стихотворения цитатная фраза *печаль моя жирна* указывает на «Слово о полку Игореве»; строки *Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венок* – на песнь XXVII «Чистилица»; наконец, как бегло подметила Анна Бонола, риторическая конструкция с повторяющимся *где* дает выход на сонет 299 «Канцоньере»⁵:

Ov'è la fronte, che con picciol cenno
volgea il mio core in questa parte e 'n quella?
Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra **stella**
ch'al corso del mio viver lume denno?

Ov'è 'l valor, **la conoscenza e 'l senno**?
L'accorta, **honestà**, humil, dolce **favella**?
Ove son le bellezze accolte in ella,
che gran tempo di me lor voglia fenno?

Ov'è l'ombra gentil del viso humano
ch'òra et riposo dava a l'alma stanca,
et là '**ve** i miei pensier' scritti eran tutti?

Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo, et quanto manca
agli occhi miei che mai non fien asciutti! [1175]

Где <тот> лоб, который малым знаком [= *движением*] / поворачивал мое сердце в ту или иную сторону? / Где прекрасная бровь и одна и другая звезда, / которые направлению моей жизни свет давали?

Где мужество, познание и разум? / Разумная, честная, скромная, сладкая речь? / Где красоты, собранные в ней, / которые столь долгое время надо мной свою волю творили?

Где благородная тень [= *очерк*] человеческого лица, / которая прохладу и отдых давала усталой душе, / где все мои мысли были записаны?

Где та, которая мою жизнь держала в руке? / Насколько же несчастному миру <ее не хватает>, и насколько ее не хватает / моим глазам, которые никогда не будут осушены!

Сопоставление сонета 299 и «Меня преследуют...» можно продолжить.

Прежде всего, раз Данте и Петрарка для Мандельштама ассоциировались с русскими символистами (а об этом заходила речь в Разд. I,

⁵См. [Bonola 2003: 29–73].

Гл. 1, § 1), то вплетение итальянской топики и риторики в эпитафию одному из них было как нельзя кстати.

Переходя непосредственно к петрарковской матрице «Меня преследуют...», замечу, что в сонете 299 анафорическим *ove* – вопросительным наречием *где?* – в комбинации с глаголом-связкой (*è, sono*) – открываются шесть строк: 1-я и 3-я в каждом катрене и 1-я в каждом терцете. В строке 11 появляется еще одно *ove*, не анафорическое и не в наречной функции, но в функции союза. Так вводится особый перечень – свойств Лауры, которых лирический герой лишился с ее смертью. (Кстати, сонет 299 с его перечислительной конструкцией, разбирающей Лауру «по частям», – перевертыш сонета 61, который, как мы видели в Разд. I, Гл. 5, § 2, повлиял на Ходасевича и Вяч. Иванова.) Благодаря своей грамматической, но в то же время риторической мнемонике сонет 299 вполне мог *преследовать* лирического героя Мандельштама. Позаимствовав конструкцию сонета 299 для 2-го четверостишия, Мандельштам в трех строках из четырех прибавил к начальным *где* еще и срединное *где*, добившись эффекта грамматической кальки: 7 повторов у Петrarки – 7 повторов у него.

Дополнительной опорой для мандельштамовской *где*-риторики мог быть Вийон с его петраркистской «Балладой о дамах былых времен». В ней, по образцу сонета 299, имена дам былых времен, а также прошлогодний снег, символизирующий протекшее с их исчезновения время, вводятся вопросительным (а иногда и относительным) *ou* [где]. Таких слов всего 11 – по 3 на 3 восьмистишия и 2 в финальном четверостишии. Вместе с ними в балладу проникает близкий к сонету 299, но все-таки не тождественный ему, ибо лишь слегка анафорический, ритм повторов⁶.

В петрарковскую конструкцию на место оплакиваемой Лауры подставлен Белый, а потому неудивительно, что к нему отошли и некоторые ее характеристики. Описание глаз Лауры как звезд, дающих путнику-Петрарке направление движения, *l'una et l'altra stella / ch'al corso del mio viver lume denno*, могли подстегнуть воображение Мандельштама к созданию другой глазной метафоры, *плавкий ястребок на самом дне очей*. Аналогом двойной характеристики ума Лауры *la conoscenza e 'l senno* [познание и разум] может считаться неологизм *вежество* с древнерусским колоритом (хорошо согласующимся с цитатой из «Слова о полку Игореве»), производный, видимо, от существительного *не-вежество*. В выражении *горькая укрادка* эпитет может восходить к постоянному эпитету Лауры (не представленному в сонете 299) из антитетического сочетания двух эпитетов *dolce et amaro* [сладкий и горький]. Характерно и то, что *стан* – скорее, женский атрибут, чем мужской. Наконец, в мандельштамовской *прямизне речей*, которые *запутаны*, как *честные зигзаги*, отразилась присущая Лауре манера разговора: *l'accorta, honesta, humil, dolce favella* [прозорливая, честная, скромная, сладкая речь].

⁶ О том, что мандельштамовский *где*-синтаксис восходит к Пушкину, Батюшкову и – шире – эпитафии Золотого века, см. [Чумаков 2008: 127].

Имеется в «Меня преследует...» и такая улика петрарковского влияния, как *Альп тропы*. Мандельштам явно выделил в жизни Белого альпийский эпизод по созвучию с аналогичными эпизодами из биографии Петрарки. 26 апреля 1336 г. Петрарка в компании брата совершил восхождение на горную вершину Ванту (в Провансе), о чем поведал в письме к Диониджи из Борго Сан Сеполькро, монаху ордена Святого Августина. Из письма следует, что брат поднимался вверх хорошо и ловко, а сам Петрарка – кое-как. За путешествием последовали стихи, из которых на Мандельштама могла повлиять знаменитая канцона 129 с ее альпинистской лексикой, кстати, ранее привлечшей Иванова (см. вступление к этому разделу). Она открывается строками о том, что *Amor* ведет лирического героя от мысли к мысли и с горы на гору, и каждую преодоленную тропу он находит противоположной спокойной жизни (*Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor, ch'ogni segnato calle / provo contrario a la tranquilla vita*; 1–3). Ее финалом стало метатекстуальное пожелание, чтобы эта канцона увидела сердце лирического героя перенесшимся через Альпы (*oltra quell'alpe*; 66) туда, где воздух, лавр и Лаура, т. е. в Воклюз, ибо «здесь» (т. е. в Италии) живет лишь его призрак. Новое путешествие через Альпы Петрарка предпринял в 1353 г., когда переселялся из Воклюза в Италию. Приблизившись к границам своей исторической родины, он сочинил латинские стихи – признание ей в любви.

Глава 6

Мотив «за чтением Петрарки»

Последний канал влияния «Канцоньере» на русских модернистов – металитературный. Речь идет о текстах, в которых читают Петрарку, изучают его наследие, переводят его стихи и обмениваются мнением о нем, типа рассмотренной в предыдущих главах и введении «Покойницы в доме» Кузмина, «Жизни Василия Травникова» Ходасевича и «Сонета» Елизаветы Дмитриевой. В первом произведении брат и сестра над томиком Данте рассуждают о том, актуален ли Петрарка для влюбленных. Во втором – Василий Травников, придуманный Ходасевичем поэт XVIII в., и его невеста Елена Гилюс вместе переводят Петрарку на русский язык. Это обстоятельство отбрасывает трагедийную тень на их отношения: перед свадьбой начинается эпидемия, и Елена умирает – повторяя кончину Лауры. Наконец, в «Сонете» Дмитриевой чтение Петрарки в парке приводит к тому, что лирическое «я» воскрешает для себя его облик – но не как прославленного поэта-лауреата, а как автора *строгих сонетов*. Впрочем, к этому случаю мы еще вернемся.

Литературный мотив «чтение Петрарки» стал новым словом в русской традиции. В XIX в. имел хождение родственный мотив – чтение «Божественной комедии». Он представлен и в пушкинском «Зорю бьют... из рук моих...» (1829, п. 1855):

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих

[Пушкин 1937–1959, 3(1): 170],

и в стихотворении Степана Шевырева «Чтение Данте» (1830, п. 1831), кстати, написанном в Риме по следам изучения Данте под руководством итальянского учителя:

Что в **море** купаться, то **Данта** читать:
Стихи его тверды и полны,
Как **моря** упругие волны!
Как сладко их смелым умом разбивать!
Как дивно над речью глубокой
Всплываешь ты мыслью высокой:

Что в **море** купаться, то **Данта** читать.

[Поэты 1820–1830-х годов, 2: 194;

Поэты Тютчевской плеяды: 300]

Как мы увидим дальше, мотивы чтения Данте и изучения Петрарки интересным образом соединились в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь». Два итальянских классика сформировали как интеллектуальную повестку Тептелкина, так и вечно-женственный вектор в его отношениях с Марьей Петровной Далматовой.

1. В лирике

В принципе, для лирики Серебряного века отсчет интересующей нас топики можно вести с 1900-х годов. В 1902 г., находясь во Флоренции, Александр Ротштейн написал сонет «В парке Медичи» (п. 1902; заголовков в дальнейшем был урезан до «В парке»). Вот эта зарисовка с натуры, вроде бы идущая в сторону дантовского «в тот день мы больше не читали», но затем неожиданно резко разворачивающаяся в сторону видения теней великих поэтов:

Я знаю уголок в тенистом старом парке.
Там – вечно ни души; там – вечно тишина;
Там неба глубина синее, чуть видна,
Сквозь сеть густых ветвей, переплетенных в арки.

Пойдем в полдневный час, томительный и **жаркий**,
Там, в чаще у воды, прохлада быть должна.
Я книгу захвачу... И стройный **стих Петрарки**,
Чаруя, зазвучит, как медная струна.

Быть может, вызвана созвучьями **сонета**,
В одежде пурпурной, скользящей по земле,
Пройдет пред нами **тень** великого **поэта**.

Печален будет взгляд недвижный и **суровый**;
И будет на его задумчивом челе
Невянущей красой темнеть **венки лавровый**. [ФПС: 524]

У Ротштейна обращает на себя внимание лексика пушкинского «Сонета», переложенная в рифмы **жаркий** : **Петрарка** и **суровый** : **лавровый**. Несколько позже Дмитриева написала свой «Сонет» (п. 1909) на, в сущности, ту же тему – воскрешение теней великих поэтов в процессе чтения их книг:

Графу А. Н. Толстому

Сияли облака оттенка роз и чая,
Спустилась мягко шаль с усталого плеча
На влажный шелк травы, склонившись у ключа,
Всю нить моей мечты до боли истончая,

Читала я одна, часов не замечая.
А солнце пламенем последнего луча

Огнисто-яркий сноп рубинов расточа,
Спустилось, заревом осенний день венчая.

И пела нежные и тонкие слова
Мне снова каждая поблекшая страница,
В тумане вечера воссоздавая лица
Тех, чьих **венков** уж нет, но чья **любовь** жива...

И для меня одной звучали и старом **парке**
Сонеты строгие Ронсара и **Петрарки**.
[Черубина де Габриа 2001: 62]

В те же годы Валерий Брюсов создал стихотворение «Я и кот» (1909, п. 1974) – игривое (на то и кот как второе действующее лицо), но с дантовским рефреном вполне серьезного содержания:

*Звуки нежного анданте / За стеной слышны. / Я вникаю в **стро-**
фы Данте, / В тайны старины.* [Брюсов 1973–1975, 3: 301]

В отличие от стихотворения Ротштейна стихотворения Дмитриевой и Брюсова при жизни своих авторов не увидели свет – и соответственно не повлияли на развитие русского петраркизма.

В дальнейшем Эллис посвятил чтению любовной поэзии Петрарки триптих, что характерно – сонетный. Его название «Любовь и смерть» (сб. “Stigmata”, 1910), составленное из двух тематических доминант «Канцоньере», совпало с заглавием более известного ивановского цикла. Эллис использовал две сонетные схемы, на 4 и 5 рифм, aBbA aBbA cDcDcD и aBbA aBbA cDDc EE, которые отступают от петрарковских схем с чисто женскими окончаниями тем, что женские окончания чередуют с мужскими. Содержательно «Любовь и смерть» представляет собой легкое прикосновение к поэтическому миру Петрарки.

В 1-м сонете лирический герой в торжественной обстановке читает Петрарку. Итальянский поэт в его распыленном мистикой и любовью воображении приобретает свойства холодного мрамора плит, начертанных на этих плитах строк, а там и безгрешно-стройных букв. Чтение настраивает его на слезы, притом *жаркие* (от уже знакомой нам пушкинской формулы *жар любви*, о Петрарке), и он погружается в видение своей отсутствующей милой. Этот восходящий к Петрарке мотив (о чем см. Разд. I, Гл. 4, § 2) «упакован» в образность «Снежной королевы» Андерсена: милая глядит на лирического героя из заснеженного окна, словно Снежная королева на мальчика Кая. Ср.:

Под строгим куполом, обнявшись, облака
легли задумчивой, готической **аркой**,
как красный взгляд лампад, застенчиво-**неяркий**
дрожит вечерний луч, лиясь издалека.

Тогда в священные вступаю я века;
как мрамор строгих плит, кропя слезою **жаркой**

страницы белые, я плачу над Петраркой,
и в целом мире мне лишь ты одна близка!

Как гордо высятся божественные строки,
где буква каждая безгрешна и стройна.
Пронесется в душе блаженно-одинокой

два белых Ангела: Любовь и Тишина,
и милый образ твой, и близкий и далекий,
мне улыбается с узорного окна.

[Эллис 2000 а: 49; ПРЛ, 1: 223]

Во 2-м сонете *ступени строгих строк* – метафорика, подхватывающая из 1-го сонета мотив мраморного Петрарки, – уносят лирического героя подальше от *жизни шума, бессмысленного, глухого, разноголосного*, туда, *где спят веков священные гробницы, / еще плывет и тает фимиам, / и шелестят безгрешные страницы* [Эллис 2000 а: 49].

Начатое во 2-м сонете сражение за душу лирического героя, происходящее между поэзией Петрарки и реальным миром, в 3-м разрешается в пользу петрарковских ценностей, Любви и Смерти, а также Мадонны (судя по общемариологическому контексту сб. “Stigmata” – Девы Марии):

Как цепкий плющ церковную ограду,
моя душа, обвив мечту свою,
не отдает ее небытию,
хоть рвется тщетно превозмочь преграду.

Нельзя продлить небесную отраду,
прильнуть насильно к райскому ручью...
мятежный дух я смерти предаю,
вторгаясь в Рай, я стану ближе к Аду!

Вот из-под ног уходит мрамор плит,
и за колонной рушится колонна,
и свод разъят... Лишь образ Твой, Мадонна,

немеркнущим сиянием залит,
лишь перед Ним сквозь мрак и клубы дыма
Любовь и Смерть горят неугасимо!

[Эллис 2000а: 50]

В двух терцетах этого сонета можно опознать скрытые отсылки к «Канцоньере». Мотив обрушения колонны – из сонета 269 “*Rotta è l’alta colonna e ’l verde lauro...*”, кстати, полюбившегося русским поэтам Золотого века: Батюшков вольно переложил его в виде стихотворения «На смерть Лауры», а Иван Козлов – в «Тоске». Петрарка в нем оплакал смерть кардинала Джованни Колонна, своего покровителя, чья аллегория – *колонна*, очевидно, поддерживающая церковное здание,

и смерть Лауры, чей *senhal* – лавр. Возможно, картина поверженной колонны и лавра навяли начало сонета Эллиса, а именно плющ, обвинивший церковную ограду. Что касается *Мадонны* – Девы Марии, – то она, по-видимому, пришла сюда из канцоны 366 – финала «Канцоньере», ставшей престижной среди русских модернистов благодаря переводу Соловьева (подробнее см. Разд. I, Гл. 1, § 1).

В триптихе Эллиса петраркизировано даже и графическое оформление аллегорий: *Любовь, Тишина, Смерть* пишутся с заглавных букв.

2. В автобиографической прозе

Мотив чтения Петрарки, вплоть до имитации петрарковских психологических состояний, из поэзии переходит в автобиографическую прозу Зайцева с описаниями его дореволюционных поездок, пореволюционного опыта в России и последующей эмиграции. В «Конце Петрарки» (1954) проживший значительное время вдали от советской России Зайцев вспоминает, как во время своего дореволюционного путешествия по Италии он заехал во Флоренцию и там на площади у Сан Лоренцо приобрел томик Петрарки – «нехитрое издание, но в переплете с корешком ослиной светлой кожи» [ПРЛ, 2: 102]. О том, что флорентийский томик Петрарки содержал по крайней мере «Канцоньере», позволительно судить, например, по более раннему «Уединению» (1921), где рассказывается, как посреди тягот, а иногда и ужасов, московского пореволюционного быта Зайцев читает «перчаточные» сонеты «Канцоньере» (199, 200, 201). Несмотря на то что в этих сонетах изображается поразительное зрелище руки Лауры без перчатки, Зайцев переносит фокус на перчатку – произведение искусства. Ср.:

«Кровь, голод... Речи, собрания. Шум разговоров. Вдруг человек остановится, прочтает стихи. Лишь сонет прочтет. Задумается. И захочет на минуту быть один. Тут же, у стола, в час ночной, в смутном громе событий и пустяков, вот уже основал малый скит на базаре, в проходной комнате... Прозвенит в нем к заутрене, бледно-серебряным стихом Петрарка. И рука Лауры проплывет, в шелковой перчатке, шитой золотом.

Это уединение. Час стояния тихого – и ответа... Не думай, что такой уж подвиг – замечаться над стихом. В ином подвиг. Тебе – далёко! Очень далеко тебе до подвига. Но побудь в своей кинонии придорожной» [ПРЛ, 2: 92].

Чтение сонетов вызывает у Зайцева особый настрой, по-петрарковски названный *уединением*. Полумонашеское, ибо не исключаяющее присутствия жены, прогулок по улицам и наблюдений за всем происходящим, существование писателя имитирует одинокую жизнь Петрарки в Воклюзе. Зайцев настаивает на этой параллели и тем, что отсылает читателя к воклюзской странице из жизни Петрарки, ср.:

«Уединение Воклюза, Сорга, жизнь Петрарки. Отдаленные прогулки по холмам в Провансе... И светлый воздух, светлые стихи. Все – сон. Все – нежность, стон любви, томление смерти» [ПРЛ, 2: 94],

и тем, что цитирует сонет 293 – о молчаливом и усталом состоянии духа после смерти Лауры.

Если итальянскому поэту его уединение позволяло постоянно лелеять в душе любовь к Лауре и научиться принимать неизбежное, то зайцевское уединение – типичное бегство от неприглядной действительности в пусть и трагический, но все-таки идеальный мир «Канцоньере», похожее на то, что происходит в «Любви и смерти» Эллиса.

Из «Уединения» слова про **«бледно-сиреневый стих»** на правах автоцитаты перешли в «Конец Петрарки», возможно, как коррелирующие с цветовой гаммой того самого томика Петрарки, «родом» из Флоренции и «с корешком ослиной **светлой** кожи». «Конец Петрарки» завершается еще одним туристическим впечатлением – на сей раз воображаемым. Зайцев мечтает приехать в итальянский городок Аркуа, где Петрарка провел заключительный этап своей жизни и где был похоронен, чтобы приветствовать его как один писатель-эмигрант – другого:

«Некогда в Равенне земно поклонился я праху Данте, не подозревая тогда, что кланяюсь ему не только как поэту, но и как покровителю изгнанников. В Аркуа почтил бы так же и Петрарку» [ПРЛ, 2: 102].

Описание своего опыта чтения Петрарки оставил и Осоргин. В эмиграции в парижской газете «Последние новости» он печатал заметки в разделе «Записки старого книгоеда» и в одной из них, «Возлюбленной (похвальное слово)» (п. 1930), развернул метафору «книга как возлюбленная». Обладание старинной книгой и ее гибель поданы по аналогии с сонетом 91 «Канцоньере», на ту тему, что красавица, которую так любил друг лирического героя, от них удалась – в смысле перешла в мир иной:

«А вот лежит маленький, очень старый том, может быть, итальянских стихов времени **Петрарки**. Лежит, не шелохнется, темный, читанный, побитый на уголках. Спи с миром! Слишком сжатый в корешке, он полураскрылся и дышит воздухом нашего времени: гарью, бензином и пóтом спешащих на биржу. А раскрой – и он заговорит прежним языком, прекрасным и смешным:

La bella Donna, che cotanto amavi
Subitamente s'è da noi partita...» [Осоргин 1989: 30–31]

3. В стихотворных надписях на книгах Петрарки

У русской интеллигенции существовала традиция не только читать «Канцоньере», но и дарить издания Петрарки людям своего круга. Свидетельство тому – два стихотворения на случай, представляющие собой надписи на таких книгах.

25 марта 1914 г. пианистка Генриетта Петровна Лунц получила в подарок от Бориса Пастернака том сонетов и канцон Петрарки по-немецки (Francesco Petrarca. Sonette und Kanzonen. Insel-Verlag, 1904¹), надписанный прозой («Генриэтте Петровне Лунц от преданного ей Б. Пастернака» [Пастернак 2003–2005, 2: 451]) и стихами:

За тусклый колер позумента,
За пыльный золотообрез
Простите – это масть небес
Полуистлевшаго треченто.

В дни ангела, гостей и сест,
Склонясь на подоконник **жаркий**,
В пыли найдете Вы **Петрарку**,
И все забудется окрест...

И как зарнице не зардеться
Над вечным вечером **канцон**,
Как рдел нагорный небосклон
Его родимого **Ареццо**!
[Пастернак 2003–2005, 2: 201]

Как можно видеть, стихотворное посвящение пронизано уже знакомой нам топикой чтения Петрарки из сонетного триптиха Эллиса «Любовь и смерть».

Спустя почти десятилетие, в 1923 г., поэтесса Ида Наппельбаум получила в подарок от Всеволода Рождественского том петрарковских сонетов по-французски. Рождественский сделал на нем стихотворную надпись, которая в его архиве сохранилась под заголовком «На книге “Сонеты” Петрарки»²:

Я знаю – мало для **подарка**
Цветка забытых книжных стран,
Но так и быть – вот Вам **Петрарка**,
Одетый в выцветший сафьян.

Придет мой день – узнаю склоны
Холмов Сиены, щебет птиц,
И Вы получите **канцоны**
С тосканской розой меж страниц.

Пушай и дни, и стекла хмуры,
На синий зов иной страны

¹ Сведения из комментария Е.Б. и Е.В. Пастернаков в [Пастернак 2003–2005, 2: 451].

² Сведения из комментария М.В. и Т.В. Рождественских в [Рождественский 1985: 549–550].

Певучей поступью **Лауры**
Пройдут сегодня Ваши сны.
[Рождественский 1985: 363]

И Пастернак, и Рождественский почерпнули мотивы и отдельные выражения из того репертуара, который был накоплен русскими петраркистами за почти два века. Сказанное прежде всего относится к красоте и старинности даримой книги (ср. *золотообрез* и *полуистлевшее* треченто у Пастернака и *выцветший сафьян* у Рождественского, возможно, как кивок в сторону Пушкина, в стихах описавшего ночное или вечернее чтение *ветхого Данте*). В каждой из двух надписей том Петрарки к тому же наделяется волшебным свойством – способностью перенести мысли читателя в Иное и тем самым изменить курс его жизни. Так, и в одной, и в другой надписи сообщается, что мысль дарителя книги уже пребывает в Италии (у Пастернака – в Ареццо, а у Рождественского – в Сиене). Что же касается адресатки, то Пастернак предрекает ей, что она вырвется из обыденной жизни (опять Эллис!), а Рождественский – что она увидит сны, достойные Лауры.

Схождения между Пастернаком и Рождественским можно множить. Так, у обоих под рифмой стоит *Петрарка*, а также его *канцоны*. Кстати, в пастернаковском стихотворении рифменным партнером *Петрарки* выступает прилагательное *жаркий*. Это, как мы знаем, не что иное, как дань пушкинскому «Сонету», в котором сонеты Петрарки описывались формулой *жар любви*, пустившей затем корни в русском петраркизме Серебряного века. Далее, оба поэта постарались итальянизировать свою лексику. Помимо уже рассмотренных слов (*Петрарка*, *канцона* и *сонет* плюс названия городов – *Ареццо*/ *Сиена*), Пастернак употребил итальянизмы *trecento* и *siesta*, а Рождественский обошелся более общим выражением *тосканская роза* – видимо, засушенная и положенная в книгу петрарковских сонетов. Этот мотив естественно возвести: к классическому пушкинскому прецеденту – стихотворению «Цветок» (1828, п. 1829), ср.:

*Цветок засохший, безуханный, / Забытый в книге вижу я; / И вот
уже мечтою странной / Душа наполнилась моя* [Пушкин 1937–1959, 3
(1): 137],

к сонету «Март» (1880–1893, сб. «Сонеты», 1895) Петра Бутурлина, родившегося во Флоренции и писавшего о ней в цветочном коде:

Ты, помнишь ли, мой друг, как в Марте уж **белели**
Вокруг Флоренции **фруктовые сады**
И как у нас в кустах те черные дрозды
Должно быть про любовь так весело свистели?
А Март на родине!.. Болезненных **камелей**
На подоконниках едва цветут ряды
И но глухим ночам без проблеска звезды
Над мертвою землей гудит припев метели...

Ах, отчего тогда, в отечестве **цветов**,
 В те солнечные дни, дорогой тайной снов
 Летала мысль к снегам, как будто к лучшей доле?
 Увы! спасенья нет от властных чар мечты,
 И у прошедшего душа всегда в неволе...
 Теперь нам грезятся **Тосканские цветы!**
 [Бутурлин 2002: 49];

а также к дантовским «Терцинам» Бальмонта (сб. «Будем как солнце», 1903):

*Исчерпав жизнь свою до половины, / Поэт, скорбя о том, чего уж нет, / Невольно пишет стройные терцины. / <...> // Но, Боже мой, как тот безумно жалок, / Кто не узнает прежний аромат / В забытой **связке выцветших фиалок.** / <...> // Я вас люблю, **предсмертные цветы!*** [Бальмонт 2010, 1: 435–436]

Своими стихотворными инскриптами Пастернак и Рождественский влились в существующую традицию – надписывать итальянские книги стихами. Тут достаточно назвать Виктора Гюго, автора “Écrit sur un exemplaire de la ‘Divina Commedia’ ” (1843, сб. “Les contemplations”, 1856), в переводе Бенедикта Лившица – «Надпись на экземпляре “Божественной комедии”» (оригинал и перевод см. в Разд. III, Гл. 1, § 7).

4. В эссе

Кубофутурист Хлебников обращается к топике ‘поэт Петрарка и Лаура, его читательница’ в наброске <Две троицы. Разин напротив> (1921–1922). Для него эта пара – метафора, способная поведать о творчестве природы, адресованном человеку. При этом природа выступает в роли мыслящего поэта-мужчины, а человек – в роли прекрасной женщины, за которой поэт-мужчина, очевидно, «ухаживает», посвящая ей *canzoni* – песни:

«Кто-то смеялся там, в глубине вод, и задорно кричал удалое лесное “ау!” ему, наклонившему сверху лицо, пришельцу оттуда, из мира людей. Когда река отступала от русла каменной щели, на полувысохшем русле мокрой топи можно было увидеть свободно набросанные широкие когти, отпечатанные медведем, изданные рекой в роскошном издании с широкими полями, с прекрасными концовками сосен, в обложке песчаных берегов и снеговых отдаленных гор с черной сосной наверху...

Не только свои медведи, но даже охотники умеют читать эти частушки в издании топких болот, от первых времен мира.

Какая **Лаура** прочтет песни лесного **Петрарки?**» [Хлебников 2000–2006, 5: 231]

5. В прозе «с ключом»

Вяч. Иванов, петраркизировавший свои отношения с Сабашниковой и Зиновьевой-Аннибал и создавший мистическую атмосферу на своей «башне»; Блок, ухаживавший за Любовью Менделеевой, как если бы та была Лаурой и Беатриче; наконец, Зайцев, через призму «Канцоньере» и еще некоторых произведений Петрарки описавший сначала свое московское житье, а затем миссию Блока – эти и другие тенденции русской петраркомании подытожил роман *à clef* Вагинова «Козлиная песнь» (1928). Тест на соответствие ивановско-блоковским идеалам проходит Тептелкин, в образе которого, согласно знавшим вагиновский Ленинград Михаилу Бахтину и Николаю Чуковскому, выведен литературовед, философ, музыковед, блестящий знаток языков и просто эрудит Лев Пумпянский.

Принадлежность Тептелкина к интеллектуальной элите Ленинграда задана хотя бы уже тем, что он профессионально изучает европейских гуманистов, включая Петрарку и Боккаччо, и спорадически выступает с докладами о Данте и Вяч. Иванове³. В начале романа о нем говорится как об университетском лекторе, обещающем вырасти в оригинального мыслителя. Для этого ему нужно написать труд «Иерархия смыслов». На первых порах академические будни Тептелкина способствуют осуществлению этого проекта:

«Снова для Тептелкина наступила пора занятий в городских библиотеках, чтения писем и сочинений маленьких сотрудников гуманистов, скромных солдат армии, предводителями которой были **Петрарка** и Боккаччо. Видел он **Петрарку** бродящим вместе с Филиппом де Кабассолем по окрестностям Воклюза, занятых разговорами о научных, религиозных вопросах и проводящих целые ночи за книгами». [Вагинов 1989: 91]

В дальнейшем свою интеллектуально-просветительскую миссию Тептелкин проваливает – и все из-за женитьбы и ухода в радости мещанской жизни, частной и общественной. В результате пиком его карьеры оказывается совсем не «Иерархия смыслов», но лекции, вызывающие восторг молодежи. Под впечатлением от них «[н]екоторые студенты принялись изучать итальянский язык, чтобы читать **о любви Петрарки и Лауры** в подлиннике» [Вагинов 1989: 89].

Тептелкин переживает интеллектуальный взлет и тогда, когда он, еще холостой, но уже покоренный прелестью будущей жены, перебирается в Петергоф, в дом, имеющий форму башни. Он так ее и называет: «башней». Эта архитектурная метафора высвечивает преемственность Тептелкина по отношению к Иванову. В своем петергофском жилище Тептелкин – явно в подражание Иванову и его «башне» – собирает вокруг себя единомышленников. Они видят себя островком гуманистического Ренессанса, чудом уцелевшего посреди всеобщего одичания и варварства.

³ См. заметку 1925 г. «О поэзии В. Иванова: мотив гарантий» [Пумпянский 2000], в которой рассуждения о Вяч. Иванове включают и отсылку к Данте.

Господствующие на петергофской «башне» настроения лучше всего выразил неизвестный поэт, когда излагал план новой поэмы:

«[В] городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. Там они проводят время в изучении наук, в музыке, в созидании поэтических, живописных и скульптурных произведений... [Г]отовится последний штурм замка. Синьоры... спускаются в подземелье, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят... на бесславную смерть». [Вагинов 1989: 78]

В приведенной цитате легко опознаются: и пушкинский «Пир во время чумы»; и средневеково-ренессансный литературный канон, изображающий жизнь аристократии (например, «Декамерон» Боккаччо); и кружок «друзей Гафиза», учрежденный на ивановской «башне» незадолго до смерти Зиновьевой-Аннибал. Его члены, кстати, избирали для себя экзотические имена, включая греческие: так, Кузмин звался *Антиномом*, а Зиновьева-Аннибал – *Диотимой*.

Вообще, Иванов как неосуществившийся идеал Тептелкина, незаметно, но последовательно проходит по всей «Козлиной песни». Уже в начале романа воображение Тептелкина рисует «башню», на которой процветает культура, – явный намек на петербургскую богему, собравшуюся на ивановской «башне», ср.:

«Окно раскрывалось... и казалось Тептелкину: высокая, высокая **башня**, город спит, он, Тептелкин, бодрствует. “**Башня** – это культура, – размышлял он, – на вершине культуры – стою я”» [Вагинов 1989: 24],

и Рим, куда, как наверняка было известно Вагинову, эмигрировал Иванов в 1924 г.:

«При слове “императорский” нечто поэтическое просыпалось в Тептелкине. Казалось ему – он видит, как Авереску в золотом мундире едет к Муссолини, как они совещаются... об образовании взлетающей вновь Римской империи. Муссолини идет на Париж и завоевывает Галлию. Испания и Португалия добровольно присоединяются к Риму. В Риме заседает Академия по отысканию наречия, могущего служить общим языком для вновь созданной империи, и среди академиков – он, Тептелкин» [Вагинов 1989: 23–24].

И Иванов, и Тептелкин к тому же переживают страшное крушение, когда их жены внезапно уходят из жизни. Из этих и других контекстов очевидно, что Тептелкин не только подражает старшему коллеге, но и вступает в соревнование с ним. Тем печальнее, что это соревнование он позорно проигрывает, причем только-только начав в нем участвовать.

Личная жизнь Тептелкина также протекает под знаком Петрарки и Данте. Из русских писателей она сориентирована, помимо Вяч. Иванова, на Блока и Соловьева, которые со своими возлюбленными обращались как с реинкарнациями Вечной Женственности, Беатриче

и Лауры, а в случае Блока еще и долго не переходили границ платонического обожания и обожения супруги.

Остановимся подробнее на любовной коллизии романа.

Будучи в начале «Козлиной песни» неустроенным холостяком, снимающим комнату на Второй улице Деревенской Бедноты, Тептелкин пленяется Марьей Петровной Далматовой и тут же начинает поклоняться ей как реинкарнации Прекрасной дамы. В своих раздумьях о Марье Петровне наш герой прибегает к готовым клише, ранее использовавшимся для описания Беатриче, Лауры, Менделеевой-Блок, Зиновьевой-Аннибал и т. п., а также Вечной Женственности, ср.:

«Одетая в шумящее шелковое платье, являлась она ему чем-то неизменным в изменчивости... [К]азалось ему, что **она соединяет мир в стройное и гармоническое единство**» [Вагинов 1989: 21].

Мечтая жениться на Марье Петровне, Тептелкин в то же время боится, что его подведет девственность. Свои страхи он изливает в стихах, листок с которыми прячет в «правильно» выбранной книге – «Vita Nuova». Эту книгу в процессе полуухаживаний за Марьей Петровной он забывает у нее дома. Любопытная Марья Петровна, страстно желающая выйти замуж за кого-нибудь приличного, листает «Новую жизнь», натывается на тептелкинское стихотворение, из которого делает вывод, что Тептелкин будет для нее подходящим супругом: «Обязательно выйду за него замуж. Мы будем жить как брат с сестрой» [Вагинов 1989: 129]. Когда по поручению Тептелкина неизвестный поэт заходит забрать его «Новую жизнь», Марья Петровна лжет, будто к его книге не притрагивалась, потому что по-итальянски не читает.

Планы Марьи Петровны относительно неконсумированного – в исторической перспективе, à la Блоки – брака с Тептелкиным не сбудутся. Против этого восстает все. Прежде всего, Марья Петровна далека от итальянского языка, а тем самым и от культуры куртуазной платонической любви. В браке она и Тептелкин познали и возлюбили именно его плотскую сторону. При таком развитии событий Тептелкин становится конформистом, сворачивает с избранной им академической стези и предает свои гуманистические идеалы. Марья Петровна, уютная мещанка, заботящаяся исключительно о быте и материальных выгодах, успешно затмевает Петрарку.

Разорванность между любовью к Марье Петровне и чисто интеллектуальным желанием постичь суть итальянских классиков определила сюжетную линию Тептелкина от начала до конца.

Задолго до женитьбы, проводя бессонные ночи в мечтах о Марье Петровне, Тептелкин чувствует себя в положении Данте, в начале «Божественной комедии» оказавшегося в сумрачном лесу и надеющегося на милость возлюбленной:

«К утру гуманизм померк, и только образ Марии Петровны сиял и вел Тептелкина **в дремучем лесу жизни**». [Вагинов 1989: 119]

В дальнейшем пребывание в счастливом браке тормозит его интеллектуальное увлечение итальянскими гуманистами:

«Уже Тептелкину было тридцать семь лет. Уже он был лыс и страдал артериосклерозом, но все же... возвращаясь со службы из Губоно... сидел, окруженный **Петраркой и петраркистами**... Марья Петровна сидела у Тептелкина на коленях...

– Да, – философствовал Тептелкин, – конечно, Марья Петровна не **Лаура**, но ведь и я не **Петрарка**.

...Уже не было у Тептелкина никаких мыслей о **Возрождении**. Погруженный в семейный уют... и поздно узнанную физическую любовь, он пребывал в некоторой спячке... Целуя Марью Петровну, он чувствовал, что в ней живет **прекрасная мечта о невозможной братской любви**». [Вагинов 1989: 140–141]

Мысли о Петрарке и Данте если и посещают женатого Тептелкина, то только в ночные часы, пока Марья Петровна спит. Одна из таких ночей проходит в дремотном припоминании Беатриче, а также ее роли при Данте – *путеводной звезды*:

«Ночью он... сел на подоконник. Вселенная, чуткий сад, где бродят **Данте и Беатриче**, не является ли **некая жена путеводной звездой для человека**...? Еще размышлял Тептелкин, что жизнь супругов была бы невозможна, и на цыпочках... прошел он в соседнюю комнату и стал читать свою рукопись. И начало его мучить несоответствие его фигуры идеальному образу, худоба мучила его... она мешала ему стать героическим». [Вагинов 1989: 203]

В конце романа семейное счастье героев ставится под удар, а в Марье Петровне вновь просыпается Прекрасная дама и потенциальная Вожатая для любящего ее мужчины. Она умирает внезапно и бессмысленно, в молодом возрасте, как до нее это случилось с Беатриче, и – но тут не без натяжки – с Лаурой, Зиновьевой-Аннибал, а также Анастасией Чеботаревской, женой Сологуба, которая в 1921 г. покончила с собой, бросившись с Тучкова моста в речку Ждановку. Тептелкин даже не пытается самосовершенствоваться во имя Марьи Петровны. Он пополняет ряды глупых и неприятных чиновников.

До какой степени Тептелкин – Пумпянский, а до какой – тип советского мещанина-конформиста, разоблачаемый Вагиновым? То, что Пумпянский был одним из создателей маргинальной, в том числе по своему географическому расположению, «Невельской школы философии», в «Козлиной песни» отразилось в эпизоде с петергофской «башней». В остальном Вагинов либо заострил черты своего приятеля, либо переделал их с тем, чтобы наглядно продемонстрировать и симптомы русской модернистской петраркомании на излете, и несоответствие нынешнего интеллигента поколению Вяч. Иванова. В Тептелкине Вагинов усилил пусть и слабую, но все-таки увлеченность Пумпянского классической Италией⁴, его интерес к Иванову и его усилия по возрождению культуры – а молодой Пум-

⁴ Пумпянский в своей научной деятельности обращался только к Данте и только в связи с русской литературой, о чем см. [Ларокка 2013].

пьянский выдвинул идею «Третьего Возрождения» применительно к славянскому миру⁵. Любопытно отметить, что в «Козлиной песни» также были предугаданы два последующих жизненных свершения Пумпянского: преподавание в Ленинградском университете и поздняя женитьба.

Соккрытие в Тептелкине Пумпянского, сопровождаемое установкой на выявление «болячек» времени, выдает в Вагинове ученика Кузмина, к 1920-м годам написавшего много романов и повестей *à clef*, которые представляют собой разборы с ближайшим кругом – в частности, с «башней» Вяч. Иванова. Кстати, Вагинов охотно посещал файв-о-клоки, устраиваемые Кузминым и Юрием Юркуном в своей квартире; там его отличали как молодого талантливого писателя.

В заключение – несколько слов о том, что мотив библиотеки интеллигента советской поры, содержащей книги Петрарки и Данте, в «Козлиной песни» лишь намеченный, получает развитие в двух более поздних произведениях Вагинова. В романе «Труды и дни Свистонова» (п. 1929) главный герой предстает книголюбом, любовно классифицирующим свою библиотеку:

«Мемуарам он отвел три полки. Но ведь к мемуарам можно причислить и произведения... Данте, **Петрарки**, Гоголя, Достоевского... – мемуары духовного опыта». [Вагинов 1989: 304–305]

А в стихотворении «Он с каждым годом уменьшался...» (1930) библиотечный мотив скрещивается с мотивом кружка гуманитариев, образующих, как и в петергофском эпизоде «Козлиной песни», островок Возрождения: *С пером сидел он на постели / Под полкою сырой, / **Петрарка**, Фауст, иммортели / И мемуаров рой* [Вагинов 1982: 198]. Здесь лирический герой ставит на книжные полки Петрарку, «Фауста» Гёте и *иммортели* (Эллиса? или в смысле бессмертные произведения искусства?). Дальше по ходу стихотворения *раздается плач* по погребаемому *Орфею*, описывается аристократически одетый *палач* и приятие *сквозь переплеты книг* [Вагинов 1982: 198] – в общем, конец прекрасной эпохи.

6. И снова в автобиографической прозе

Еще одно весьма симптоматичное свидетельство конца прекрасной эпохи, на сей раз мемуарное, можно найти в «Книге прощания» («Ни дня без строчки») Юрия Олеси, в эпизоде, посвященном одесской юности – своей и Эдуарда Багрицкого. На одном из занятий университетского семинара профессора В.Ф. Лазурского Багрицкий не желает слышать о Данте, Байроне и особенно Петрарке, а мастерски переключает все внимание студенческой аудитории на себя тем, что сочиняет импровизационный сонет на заданную тему:

⁵ См. [Ларокка 2013].

«И вот мы в университетской аудитории... Распоряжается профессор... И где-то еще скребли кошки этого буржуазного профессора по той причине, что молодые поэты, сиявшие перед ним, были на стороне революции – с матросней, с кавалеристами в буденовках, с чекистами... [О]н восставал против нас и... оберегал своих студентов от наших чар.

– Байрон, – то и дело слышалось из его уст, – Байрон, когда он... – И следовало что-нибудь о Байроне против нас.

– **Непревзойденный Данте... – И что-нибудь против нас о Данте.**

– **Сонеты Петрарки...**

– **Сонеты Петрарки?** – переспросил Багрицкий. – А хотите, я напишу сонет сразу, начисто?

Конечно, Багрицкий не собирался вступать в соревнование с **Петраркой**... Его привела в раздражение вышеуказанная надменность профессора, разозлила снобистская манера, с которой он произнес “**Петрарки**” с растягиванием звука “а”.

– Да, да, – кивал поэт своей лохматой головой, – вот здесь, на доске, при всех напишу сонет без пометки.

– Ну, ну, хорошо, – сказал профессор, – вы как петушок, который...

– Какой там петушок! – взорвался Багрицкий. – Он меня похлопывает по плечу!

Это было невежливо по отношению к известному профессору, но в ту эпоху великой переоценки ценностей, кто там следил за тем, что вежливо, а что невежливо.

– Без пометки! Сонет в пять минут без пометки!

– Ах, даже в пять минут? – засмеялся профессор.

– В пять минут! Сейчас я объясню им, что такое сонет.

Стоя лицом к студентам, Багрицкий – уже с мелком в руке – повел объяснение...

– Понятно? – спросил Багрицкий.

– Понятно! – ответил амфитеатр.

– Теперь дайте мне тему.

– Камень, – сказал кто-то.

– Хорошо, камень!

И атлет пошел на арену.

– Может быть, какая-нибудь халтура и получится, – начал профессор, – но...

Тут же он замолчал, так как на доске появилась первая строчка. В ней фигурировала праша. Профессор понял, что если поэт, которому дали тему для сонета “камень”, начинает с праша, то он понимает, что такое сонет, и если он владеет мыслью, то формой он тем более владеет. Аудитория и профессор впереди нее, с серьезностью сложивший на груди руки, и мы всей группой чуть в стороне от доски смотрели, как разгоралось это чудо интеллекта. Крошился мел, Багрицкий шел вдоль появляющихся на доске букв, заканчивал строку, поворачивал, пошел вдоль строки обратно, начинал следующую, шел вдоль нее, опять поворачивал... Аудитория в это время читала – слово, другое, третье и целиком всю строчку, которую получала, как подарок, – под аплодисменты, возгласы, под улыбку на мгновение оглянувшегося атлета.

– Тише! – восклицал профессор, поднимая руку. – Тише!

Сонет, написанный по всей форме, был закончен скорее, чем в пять минут. На доске за белыми осыпающимися буквами маячил образ героя с пращой, образ битвы, образ надгробного камня.

Через несколько дней произошло то, что профессор усомнился, так сказать, в правильности проделанного Багрицким эксперимента.

– Это заранее было подготовлено, – сказал он, – кто-то выкрикнул из аудитории заранее придуманную вами тему, и вы...

– Ну, хорошо, – как сейчас слышу глухой голос Багрицкого, – давайте сейчас, вот здесь, я напишу на другую тему. Ну на какую? Тогда был камень, давайте теперь пусть будет вода.

– Э! Хитрый, хитрый! Как раз противоположное! Это вы тоже придумали раньше! Вода, камень! Хитрый! У вас написан сонет на тему “вода”!

Багрицкий махнул рукой, и мы пошли.

– Багрицкий! – раздался издали зов, когда мы прошли шагов пять-десять. – Багрицкий!

Это звал профессор.

– Багрицкий! – И еще громче:

– Багрицкий, ну хоть оглянитесь! – Багрицкий шел, не оглядываясь.

– Ну хоть оглянитесь, мой друг! Ну хоть оглянитесь! – Багрицкий оглянулся и помахал профессору рукой.

– Простите меня! – кричал профессор. – Я верю вам! Верю! Хотя и трудно поверить, но верю! Трудно поверить, трудно! **Непревзойденный Данте...**

Багрицкий, недослушав, повернулся и пошел дальше. Все дальше и дальше. Все дальше и дальше». [Олеша 1999: 172–175]

В исторической перспективе смены культурных парадигм соль приведенного эпизода состоит в следующем. Толком не оперившийся советский поэт тем не менее отмахивается от дореволюционной академической культуры с ее ориентацией на сонеты Петрарки, противопоставляя ей свои знания и умения, кстати, у нее же и почерпнутые, – чего стоят только рассуждения о сонете и симпровизированный сонет о камне! Как можно было видеть, для поколения Багрицкого–Олеси Петрарка и Данте перестали быть «своими» авторами, резонирующими с современной повесткой. Их определили в музейные экспонаты, сохранившие память о Средневековье и Возрождении, или даже в тот багаж далекого прошлого, от которого пришло время избавиться.

В истории русской литературы попытка петраркизировать русскую литературу, предпринятая модернистами, так и осталась попыткой. Советская культура сделала ставку на совсем другие ценности, а Петрарка, Лаура, тонкости их жара любви перешли в репертуар готовых и потому безжизненных клише, на которые возлагается роль красивого орнамента.

II

Итальянский подтекст
отдельного стихотворения

В первом, обзорном, разделе было показано, насколько сильные корни пустил Петрарка в литературе Серебряного века. В этом разделе оптика будет более пристальной, а предмет исследования – штучным. Каждая из его глав посвящена одному поэтическому шедевр у того же периода, написанному поверх Данте и Петрарки.

Как неоднократно говорилось в этой книге, редкий писатель Серебряного века обходился без итальянских тем и фразеологии. Количество стихотворений, созданных по мотивам «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере», а также по мотивам биографий Данте и Петрарки, исчисляется десятками. Предлагаемая в данном разделе выборка из собранного на сегодняшний день корпуса достаточно репрезентативна. Ее цель – продемонстрировать многообразие художественных практик Серебряного века. В самом деле, из четырех обсуждаемых стихотворений три вышли из-под пера поэтов-мужчин, и одно – из-под пера поэтессы. Два стихотворения из четырех были созданы до Октябрьского переворота, третье – в эмиграции, четвертое – в советское время после Второй мировой войны. Но важнее другое. Наши стихотворения трактуют о совершенно разных материях: «Дальние руки» Иннокентия Анненского – о любви, «Благовещенье» Михаила Кузмина – о религиозном переживании одного из Богородичных праздников, «Перед зеркалом» Владислава Ходасевича – о психологии, а именно о кризисе среднего возраста, а «Эпиграмма» Анны Ахматовой – о проблемах творчества. Как можно будет увидеть дальше, обо всех названных материях поэты-модернисты говорят на едином художественном языке, пропитанном итальянской образностью и идущими от Данте и Петрарки смыслами. За проведение «итальянских» смыслов, кроме того, отвечают сюжетные повороты всех 4-х стихотворений.

Глава 1
Анненский-петраркист:
«Дальние руки»¹

0. Текст
Дальние руки

Зажим был так сладостно сужен,
Что пурпур дремоты поблек, –
Я розовых, узких жемчужин
Губами узнал холодок.

О сестры, о нежные десять,
Две ласково дружных семьи,
Вас пологом ночи завесить
Так рады желанья мои.

Вы – гейши фонарных свечений,
Пять роз, обрученных стеблю,
Но нет у Киприды священной
Не сказанных вами *люблю*.

Как мускус мучительный мумий,
Как душный тайник тубероз,
И я только стеблем раздумий
К пугающей сказке прирос...

Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим.

Но знаю... дремотно хмелея,
Я брошу волшебную нить,
И мне будут сниться, алмея,
Слова, чтоб тебя оскорбить.

20–24 октября 1909
[Анненский 1990: 138]

¹ Настоящая глава – дополненная версия статьи [Панова 2013а].

1. К пониманию «Дальних рук»

В стихотворении Иннокентия Анненского о любовной грезе «Дальние руки», написанном за месяц с небольшим до смерти (сб. «Кипарисовый ларец», ц. «Трилистник одиночества»), до сих пор видели его чувство к Ольге Петровне Хмара-Барщевской, жене его старшего пасынка^{1а}; отсылку к драме «Фамира-кифаред» (1906), где тоже имеется пассаж о *розах и стеблях*²; процитированного Петра Вяземского (*К лагунам, как frutti di mare, / Я крепко и сонно прирос*)³; реплику в диалоге с Александром Блоком⁴; сочетание символистских элементов с протоакмеистскими⁵; и определенный этап, пройденный русской литературой в изображении алмей⁶. В этот фонд осмыслений «Канцоньере» Петрарки не входит, и понятно почему. В отличие от ряда других фигур Серебряного века Анненский в итальянофилии замечен не был. Его идеалы – это античность, французская лирика XIX в., а также немецкая поэтическая традиция. Тем не менее итальянским (как и многими другими языками) он владел, причем так, что во время итальянского путешествия 1890 г. итальянцы принимали его за соотечественника⁷, а Петрарка упоминается в его эссеистике, правда единожды и в перечислительном темпе⁸. Главным же аргументом присутствия Петрарки в «Дальних руках» является само это стихотворение. О его родстве с «Канцоньере» свидетельствует хотя бы общая обоим поэтам любовная прагматика: переживаемая платонически плотская страсть. Эта страсть такой силы, что от нее приходится обороняться. И в «Дальних руках», и в отдельных произведениях «Канцоньере» защитой становится слово, и в результате любовная топика модулирует в метатекстуальную.

Общая постановка вопроса о петраркизме «Дальних рук», безусловно, должна быть подкреплена наблюдениями над конкретными переключками. Но перейти к ним можно не раньше, чем уяснив смысл этого загадочного стихотворения.

Принимая интерпретацию «Дальних рук», намеченную А.С. Кушнером, согласно которой они посвящены платоническому роману поэта и Хмара-Барщевской и должны рассматриваться на фоне ее исповедального письма Василию Розанову от 20.02.1917, приведу необходимые выдержки оттуда:

^{1а} См. [Кушнер 2003: 584].

² См. [Аникин 2011: 113–114].

³ См. [Тименчик 1996: 54].

⁴ См. [Кушнер 2003: 582–587].

⁵ См. [Панов 2006].

⁶ См. [Шапир 2008].

⁷ См. [ИАГС: 68–69].

⁸ См. «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (п. 1891): «Равнодушие к эстетике... для поэтов понизило ценз. И вот, когда... невольное пожалеешь о том времени, когда... сам поэт, как Кардуччи, комментирует Данта и издает Петрарку» [Анненский 1979: 243].

«[Л]юбила ли я Ин. Фед.? ... Конечно, любила, люблю... Была ли его “женой”? *Увы, нет!* ... И не потому, чтобы я греха боялась... *[О]н этого не хотел*, хотя... *настояще любил только одну меня...* [Е]го убивала мысль: “Что же я? прежде отнял *мать* (у пасынка), а потом возьму *жену*? Куда же я от своей совести спрячусь?”...

[М]ы с ним были... “мистики”...

Он связи плотской не допустил, но мы “повенчали наши души”, и это знали только мы двое... а теперь знаете Вы... [Р]анней весной... мы с ним сидели в саду... и вдруг *созналось* безумие желания *слиться*... до острой боли... до холодных слез... Я помню... как хрустнули пальцы безнадежно стиснутых рук... и он сказал: “Хочешь быть моей? Вот сейчас... сию минуту?.. Видишь эту маленькую ветку на березе?... Смотри на нее пристально... и я буду смотреть со всей страстью желания... Сейчас по лучам наших глаз сольются наши души в той точке, Леленька, сольются навсегда...” О, какое чувство блаженства, экстаза... безумия... Весь мир утонул в мгновении! Есть объятья... без поцелуя... Разве не чудо? ... А потом он написал:

Только раз оторвать от разбухшей земли
Не могли мы завистливых глаз,

Только раз мы холодные руки сплели
И, дрожа, поскорее из сада ушли...
Только раз... в этот раз...

...Были тяжелые полосы жизни... безумно тяжелые... Но тогда меня, изнемогавшую, поддерживал мой друг И.Ф., он учил меня “любить страдание”... учил “покорности”, и таким образом “научил жить”». [ИАГС: 154–155]

Перед нами – сцена платонического интима, с минимальным, почти непредосудительным, телесным касанием: кратким и холодным сплетением рук, запечатленным стихотворением «В марте» (1906). Сходная ситуация, кстати тоже с привлечением ручной карпалистики⁹, разворачивается и в «Дальних руках». Жесты телесного контакта здесь, правда, другие. Это чувственный физический зажим глаз – шалость со стороны женщины, вроде бы детская, но провоцирующая на взрослые последствия, и мужские губы, целующие женские руки в ответ (ср.: *Губами узнал холодок*). Вслед за обменом физических ласк в речи лирического героя, обращенной к рукам любимой, но произносимой то ли наяву перед ней, то ли самому себе, то ли в грезах, то ли во сне, звучит прелюдия к сексу. Дойдя до опасной границы, перехода которой в романе с Хмара-Барщевской Анненский старательно избегал, он заставляет своего лирического героя опомниться: *бросить волшебную нить*, ведущую, очевидно, в альков, и прервать *пугающую сказку* грубым словесным жестом – своего рода оберегом от соблазна, чем-то вроде «чур-чур меня». Тут действует тот же запрет, которым Анненский ру-

⁹ Карпалистика – в смысле [Цивьян 2010].

ководствовался в жизни. Вместе с запретом в «Дальние руки» проникла и его кланово-эндогамная, квазиинцестуальная мотивировка. Она определила уже не сюжет, но серию метафор для рук любимой – семейную. Так, оборот *две ласково дружных семьи* косвенно намекает на дружбу между Анненскими и Хмара-Барщевскими, которая, судя по мемуарам единственного сына Анненского Валентина Кривича, имела место:

«О.П. Хмара-Барщевская не только родственно, но и сердечно вошла в нашу семью, а с годами связь эта становилась все теснее и крепче. Много лет она с детьми... часть зимы проводила у нас, сначала в Петербурге, а потом в Царском (Хмара-Барщевские жили в деревне)». [ИАГС: 63]

Обрученный стеблю скрывает в себе статус Хмара-Барщевской как замужней дамы; *счастьем обвеял чужим* – отказ Анненского от снохачества; и, наконец, *сестры* – действительно бесконфликтное существование представителей семьи.

2. Платонический интим: «Дальние руки» и их подтексты

Так же, как сам Анненский в жизни, лирический герой в начале «Дальних рук» в качестве награды за свою любовь готов ограничиться полумерой: не телом любимой, но ее руками, синекдохически замещающими тело. По ходу сюжета стихотворения руки из *дальних* становятся близкими: *моими*. Лирический герой овладевает ими прежде всего ментально, лаская их словами нежности и экзотическими метафорами, фетишизируя и обожествляя. Вроде бы достигнутое равновесие дальше будет нарушено. Вынося образовавшейся ситуации приговор античника, *Но нет у Киприды священной / Не сказанных вами люблю*, где *люблю* – эвфемизм для секса (ибо признание исходит не от губ, но от рук любимой), Анненский тем самым формулирует дилемму, беспокоившую его в реальных отношениях с Хмара-Барщевской: как обладать женщиной, не обладая ее телом? Если в жизни решение было найдено в мистическом венчании душ, то в «Дальних руках» дилемма так и остается дилеммой. Несмотря на то что Афродита – богиня плотской любви – засчитывает произнесенное *люблю* за произнесенное, лирический герой не может этим удовольствоваться и отваживается на большее. С этой целью он преувеличивает доступность любимой, представляя ее руки в образе манящей гейши, а всю ее – в образе алмеи.

С гейшей в «Дальних руках» вроде бы все понятно. Имеется в виду женщина, развлекающая клиентов-мужчин танцем, пением, чайной церемонией и беседой. Но как понимать алмею? Полагаю, что в полном согласии с тем, как ее запечатлели европейские и русские путешественники по Востоку (например, Михаил Кузмин в «Комедии из александрийской жизни» и «Александрийских песнях»¹⁰). Это

¹⁰ О чем см. [Панова 2006, 1, 354–355].

танцовщица, исполнявшая сольный стриптизерский танец «оса» (вариант: «пчела»), состоявший в следующем. Алмея изображала, что в ее одежды забралась оса, которая то в одном месте, то в другом больно жалила ее тело; чтобы спастись от докучного насекомого, она снимала с себя, один за другим, все покровы, пока не оставалась совершенно обнаженной¹¹. Анненский, судя по «Второму фортепьянному сонету» (сб. «Тихие песни», 1904) со строкой *И осы жадные плясуний донимали*, примерно такое содержание и вкладывал в этот образ, ср.:

Над ризой белою, как уголь волоса,
Рядами стройными невольницы плясали,
Без слов кристальные сливались голоса,
И кастаньетами их пальцы потрясали...

Горели синие над ними небеса,
И осы жадные плясуний донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,
Неопалимою сияла их краса.

На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья
Браслетов золотых звучали мерно звенья,
Но, непонятною не трогаясь мольбой,

Своим властителям лишь улыбались девы,
И с пляской чуткою, под чашей голубой,
Их равнодушные сливались напевы.

[Анненский 1990: 81]

Ментальная проекция гейши и алмеи на образ любимой облегчает задачу овладения ее телом, ибо выводит ее за пределы эндогамии и, более того, превращает в куртизанку (или невольницу), т. е. институализованный сексуальный объект. Разрешив себе тем самым чаемое *пологом ночи завесить*, лирический герой выбирает противоположный путь, бегства от любви, также разрешенный параллелью 'любимая – гейша / алмея'. Если порядочную женщину оскорблять нельзя, то куртизанку или невольницу – можно. Правда, *слова, чтоб тебя оскорбить* не столько кладут предел эротической игре в соблазнительницу-алмею и ее властителя, сколько по-садомазохистски длят ее, еще более распаляя любовное чувство. О садомазохизме речь зашла не только потому, что в «Дальних руках» совершается соответствующий сюжетный поворот, но и потому, что им были отмечены реальные отношения Анненского и Хмара-Барщевской. Он учил ее «любви к страданию».

Только что описанную ситуацию платонического интима с недоступной любимой – *dolce nemica* [сладостным недругом], – предполагающую сначала наслаждение ее дальними руками, затем (ментальное)

¹¹ Предлагаемая трактовка дополняет и уточняет наблюдения, сделанные в [Шапир 2008].

овладение ими и, наконец, защиту от них словом, с опережением Анненского на шесть столетий разрабатывал Петрарка в трех сонетах о перчатке. В «Канцоньере» они идут под номерами 199–201, представляя собой три вариации на одну тему: переживаний лирического героя, увидевшего недозволенное и невозможное – обнаженную руку Лауры, с которой ненадолго была снята перчатка. Ср.:

199

O bella man, che mi **destringi** 'l core,
e 'n poco spazio la mia vita chiudi;
man, ov'ogni arte e tutti loro studi
pose Natura e 'l Ciel per farsi honore;

di cinque perle oriental colore,
e sol ne le mie piaghe acerbi e crudi,
diti schietti soavi, a tempo **ignudi**
consente or voi, per arricchirme, Amore.

Candido, leggiadretto e caro guanto,
che copria netto avorio e fresche **rose**,
chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?

Così avess'io del bel velo altrettanto!
O inconstanza de l'umane cose!
Pur questo è furto, e vien chi me ne spoglie. [862]

О, прекрасная рука, ты, что мне сжимаешь сердце / и в малое пространство [= *в ладонь*] заключаешь мою жизнь, / рука, в которую все искусства и все знания [= *знания + изобретения + все, что Природой и Небом придумано*] / Природа и Небо вложили, чтобы прославить себя;
из пяти жемчужин восточного цвета / и только в моих ранах суровые и жестокие, / пальцы чистые, нежные, ненадолго обнаженными / позволяет вам сейчас быть Амур, чтобы обогатить меня.

Белейшая, изящная и дорогая мне перчатка, / что покрывала чистейшую слоновую кость и свежие розы, / кто еще на свете видел столь сладостные покровы?

Если бы от ее прекрасного покрывала я имел столько же [= *если бы я увидел ее лицо или глаза*]! / О непостоянство человеческих вещей! / Все же это кража, и вот, кто меня ее лишит [о *Лауре*; *вар.: придется ее (т. е. кражи или перчатки) лишиться*].

200

Non pur quell'una **ignuda mano**,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'**altra, e le duo braccia accorte e preste**
son a stringere il cor timido e piano.

Lacci Amor mille, e nessun tende in vano
fra quelle vaghe nove forme honeste,

133

Глава 1

ch'adornan sì l'alto abito celeste,
ch'aggiunger no 'l pò stil né 'ngegno umano.

Li occhi sereni e le stellanti ciglia,
la bella bocca, angelica, di **perle**
piena e di **ròse** e di dolci parole,

che fanno altrui tremar di meraviglia,
e la fronte, e le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo dì, vincono il sole. [865]

Не только та белая обнаженная рука [*рука – в смысле 'кисть'*], / которая с большим для меня ущербом опять облачается <в перчатку>, / но <и> другая, и две вместе руки [*руки – в смысле 'от плеча до кисти'*], умелы и скоры / на то, чтобы сжать <мое> робкое и осторожное сердце.

Тысячи силков Amor расставляет, и ни разу не напрасно, / среди тех прекрасных, необычайных и благородных форм, / которые украшают столь высокую небесную оболочку [= *о теле (вариант: о душе) Лауры*], / которую не могут достичь ни слог, ни ум человеческий [*ум – в смысле творческого начала*]:

ясные глаза и звездами [*вар.: лучами звезд*] брови, / прекрасный ангельский рот, полный жемчужин [= *о зубах*] и роз [= *о губах*], и сладостных слов,

которые всякого заставляют трепетать от изумления, / и лоб, и волосы, которые если увидеть / летом в середине дня, побеждают солнце.

201

Mia ventura, et Amor, m'avean sì adorno
d'un bello aurato e serico trapunto,
ch'al sommo del mio ben quasi era aggiunto,
pensando meco a chi fu quest'intorno?

Né mi riede a la mente mai quel giorno
che mi fe' ricco, e povero, in un punto,
ch'i' non sia d'ira, e di dolor, compunto,
pien di vergogna, e d'amoroso scorno,

che la mia nobil preda non più stretta
tenni al bisogno, e non fui più costante
contra lo sforzo sol d'un'angioletta;

o, fugendo, ale non giunsi a le piante,
per far almen di quella man **vendetta**,
che de li occhi mi trahe lagrime tante. [867]

Моя судьба [*а также: удача, счастье*] и Amor сделали меня столь украшенным [*вар.: обогащенным*] / прекрасной золотой и шелковой вышитой <перчаткой>, / что вершины моего блага я почти достиг, / думая: «Чью руку она облакала?»

И не возвращается мне на ум тот день, / что сделал меня богатым
и бедным в один и тот же миг, / чтобы я не был пронзен гневом и бо-
лью / и не исполнился стыда и любовного позора

за то, что мою благородную жертву [= *о перчатке*] / я не схватил
крепче, как требовалось, и не был более стоек / против одного усилия
ангелочка,

или, убегая, не приделал к ступням крылья, / чтобы по крайней
мере отомстить той руке, / что у меня из глаз вызывает столько слез¹².

Современная интерпретация трех сонетов, особенно 199-го, свя-
зывает мотив перчатки и мотив воровства через вуайеризм: лирический
герой видит то, что видеть не положено, в чем и состоит кража (*furto*)¹³.
Ранее они связывались еще и через фетишизм. Считалось, что три
сонета рассказывают о реальной краже: лирический герой подобрал,
т. е. похитил, перчатку. В частности, на этом строились комментарии к
сонету 199 в эпоху, когда жил Анненский¹⁴, что отразилось в переводе
этого сонета, вышедшего из-под пера Вячеслава Иванова:

*Я завладел ревнивою перчаткой! / Кто, победитель, лучший взял
трофей? / Хвала, Амур! А ныне ты ж украдкой / Фату похить...* [Пет-
рарка 1915: 251]¹⁵.

Среди конкретных переключек между сонетами Петрарки о пер-
чатке и «Дальними руками» обращает на себя внимание следующее
распределение гендерных ролей:

женщина иницирует мужскую любовь, мужчина фетишизирует
ее руки; мужская (вариант: взаимная) любовь достигает такого накала,
что мужчина задумывается о том, как пресечь ее.

Показательно и то, что метафорика Анненского для рук люби-
мой «подпытывается» образностью Петрарки, и не только подпытыва-
ется, но и развивает ее в новаторско-модернистском ключе. Так, *зажим*
произведен от петрарковского глагола (*de*)*stringere* 'сжимать'. В соне-
тах 199 и 200 ладонь Лауры сжимает, но не глаза лирического героя,
а – аллегорически – его сердце, что в поэтическом мире Анненского, с
его топикой детского, перекодировано в детскую игру «угадай, кто?». Рядом с *зажимом* в «Дальних руках» стоит сигнатурная петрарковская
характеристика Лауры, *dolce*, в виде наречия *сладостно*. В свою оче-
редь, пальцы как *розовые, узкие жемчужины* – это переложение и
дальнейшая детализация строки сонета 199 *cinque perle oriental colore*

¹² Судя по антологиям [ФПС; ПРЛ], в эпоху Анненского они не
были переведены. Сонет 199 был опубликован по-русски только в 1915 г.
Вяч. Ивановым, который не очень заботился о соответствии оригиналу.

¹³ См. комментарий к сонету 199 в [Петрарка 2006: 531]; там же – рас-
суждения о том, что описан грех не действием, но помышлением.

¹⁴ См., например, [Petrarca 1908: 252].

¹⁵ Этот перевод бегло рассмотрен в [Nelson 1986: 174].

[пять жемчужин восточного цвета]. Происходящий оттуда же мотив 'восточное' в «Дальних руках» возгоняется до серии одурманивающих запахов, с одной стороны, и доступных женщин, гейши и алмеи – с другой. Что касается подразумеваемого стриптизерского танца, закодированного в слове *алмея*, то он мог быть реакцией на мотив «раздевания» Лауры, реального (рука без перчатки) и чаемого (лицо без вуали). Наконец, *пять роз, обрученных стеблю* перенимают эстафету от сонета 199 с его формулой *fresche rose* [свежие розы].

В трех сонетах о перчатке и в «Дальних руках» герои-мужчины переживают сходную гамму желаний. Зрелище обнаженной руки любимой рождает в одном вуаеристскую надежду – увидеть скрытое под покрывалом лицо (сонет 200), а в другом – желание *завесить* любимую *пологом ночи*. Когда любовная мука одного и распаленное эротическое воображение другого доходят до предела, герои пытаются опомниться, задумываясь: один – об отмщении руке Лауры (ср. *far... vendetta*, сонет 201), другой – о *словах, чтоб тебя оскорбить*. Этот противоход по отношению к развивавшейся до того любовной теме и в сонете 201, и в «Дальних руках» занимает максимально сильную – финальную – позицию.

Влияние Петрарки на «Дальние руки», возможно, простирается чуть дальше любовной топики. Привычный для поэзии Анненского мотив ночных грез, дремоты, сна здесь мог появиться и сам по себе, но мог быть и «эхом» латинской записи Петрарки на полях сонета 199 (традиционно приводимой в комментарии к нему¹⁶), согласно которой 19 мая 1368 г. во время бессонной ночи он нашел этот сонет и сразу вспомнил о том, что произошло 25 лет назад.

На возможное знакомство Анненского с петрарковскими сонетами 199–201 о перчатке указывает другое его стихотворение – «После концерта» (сб. «Кипарисовый ларец»):

*Как жалко было мне ее недвижных глаз / И снежной лайки рук,
молитвенно-покорных! / <...> // Так с нити порванной в волненьи ино-
гда, / Средь месячных лучей, и нежны, и огнисты, / В росистую траву
катятся аметисты / И гибнут без следа* [Анненский 1990: 126–127].

Попутно отмечу, что наряду с Петраркой это стихотворение опирается и на тоже слегка петраркизированную «Перчатку» Афанасия Фета (1842, п. 1842):

*Перчатку эту / Я подстерег: / Она поэту / Немой залог / Ду-
шистой ночи, / Где при свечах / Гляделись очи / В моих очах; / Где вихрь
кружений / Качал цветы; / Где легче тени / Носилась ты; / Где я, как
школьник / За мотыльком, / Иль как невольник, / Нуждой влеком, / Сле-
дил твой сладкой, / Душистый круг / И вот украдкой, / Мой нежный
друг, / **Перчатку** эту / Я подстерег: / Она поэту / Немой залог. [Фет
1959: 406–407]*

¹⁶ См., например [Petrarca 1908: 252].

Описывая наряд возлюбленной, надетый по случаю концерта, лирический герой Фета специально останавливается на ее руке в перчатке, что передано метафорой-метонимией *снежная лайка рук*, где *лайка* – примета материала, из которого изготовлена перчатка, а *снежный* – белизны перчатки, да и цвета кожи. В «После концерта» имеется, кроме того, мотив порванной / брошенной нити, который, как и крупный план на руке любимой, оказывается общим «Дальним рукам».

Выявление петраркистского субстрата «Дальних рук» не претендует на их исчерпывающее понимание. В анализе нуждается еще многое – как по части топики, так и по части метатекстуальности. Нуждается в нем и герметизм «Дальних рук», возможно, до конца не разгадываемый, ибо возникающий на скрещении трех сил. Одна – прагматика тайны, или необходимость скрывать от всего мира, а возможно, и от себя самого свое чувство. Другая – усложненная модернистская поэтика, свойственная Анненскому и в других его стихах. Третья – ориентация на разные культы любви одновременно: античный, с Кипридой; восточный, с алмеями и гейшами; и итальянский, с платоническим интимом.

Глава 2
Неопытной рукой и грешным языком:
«Благовещение» Кузмина –
экфрасис по мотивам «Божественной комедии»¹

«Благовещение» – четвертое стихотворение из семи, составивших «Праздники Пресвятой Богородицы». При жизни Михаила Кузмина этот цикл был напечатан дважды: в 1909 г. в первом номере журнала «Остров» с пометой «1909. Январь – февраль»² и в 1912 г. во второй книге стихов Кузмина «Осенние озера»³. Критики отзывались на обе публикации тремя отрицательными отзывами и одним хвалебным⁴. Перехватив у них эстафету, кузминисты нового осмысления не предложили, ограничившись комментариями. Объяснить их невнимание к циклу можно его неровностью, в свое время отмеченной всеми критиками.

Между тем «Праздники...» представляют интерес художественной задачей, а в случае «Благовещения» – еще и ее исполнением. Задача эта, как мне представляется, состояла в том, чтобы через синтез атрибутов церковной службы – иконописи, музыки (церковных гимнов, включая кондак, духовных стихов и колокольного звона) и чтения (Евангелия и молитв) – воспроизвести в слове атмосферу церковного праздника. Под таким углом зрения цикл Кузмина и будет рассмотрен в настоящей главе. Ее первый параграф посвящен экфрасистическому абрису «Праздников...» (текст этого цикла приводится в Приложении к данной главе), второй – детальному анализу «Благовещения», а третий и четвертый – тем традициям передачи невербальных искусств в слове, на которые «Благовещение» так или иначе опирается.

1. Цикл «Праздники Пресвятой Богородицы»:
синкретичный экфрасис

«Праздники...» – редкий в истории поэзии синкретичный экфрасис. Начать с того, что Кузмин назвал свой цикл по образцу книг для прихожан, содержащих подробный перечень богородичных праздников с

¹ Настоящая глава – дополненная версия статьи [Панова 2013в].

² См. [Кузмин 1909].

³ С незначительными изменениями; они перечислены А.В. Лавровым и Р.Д. Тименчиком в [Кузмин 1990: 639–640].

⁴ См. комментарии Лаврова и Тименчика в [Кузмин 1990: 524] и Н.А. Богомоллова в [Кузмин 2000: 702].

молитвами к ним и приуроченным к ним иконами⁵. Поддерживается идея богородичного праздника и заглавиями пяти срединных, т. е. расположенных между «Вступлением» и «Заключением (Одигитрией)», стихотворений, ср.: «Рождество Богородицы», «Введение», «Благовещение», «Успение» и «Покров». В то же время эти заглавия обозначают и сами богородичные сюжеты, которые развернуты в каждом из пяти стихотворений, по Новому Завету, церковным преданиям, апокрифам и святоотеческой литературе. При их изложении Кузмин применяет две «призмы» с целью окружить их церковной аурой. Одна – условно звуковая, другая – живописная.

С помощью звуковой призмы имитируются гимны Богородице (или, как сказано во «Вступлении», *хвалебные напевы*), а также молитвы. Имитация захватывает стилистический уровень повествования (отсюда перифрастический стиль, многочисленные клише, инверсии и проч.), коммуникативное оформление, отдельные эпизоды, наконец, метауровень. На метауровне стихотворения «Праздников...» поданы как *напевы* и *песни*, а творческий дар автора находит символическое выражение в *лире*. Такая арматура должна вызвать ассоциации с ходом церковной службы, особенно с ее звуковым рядом.

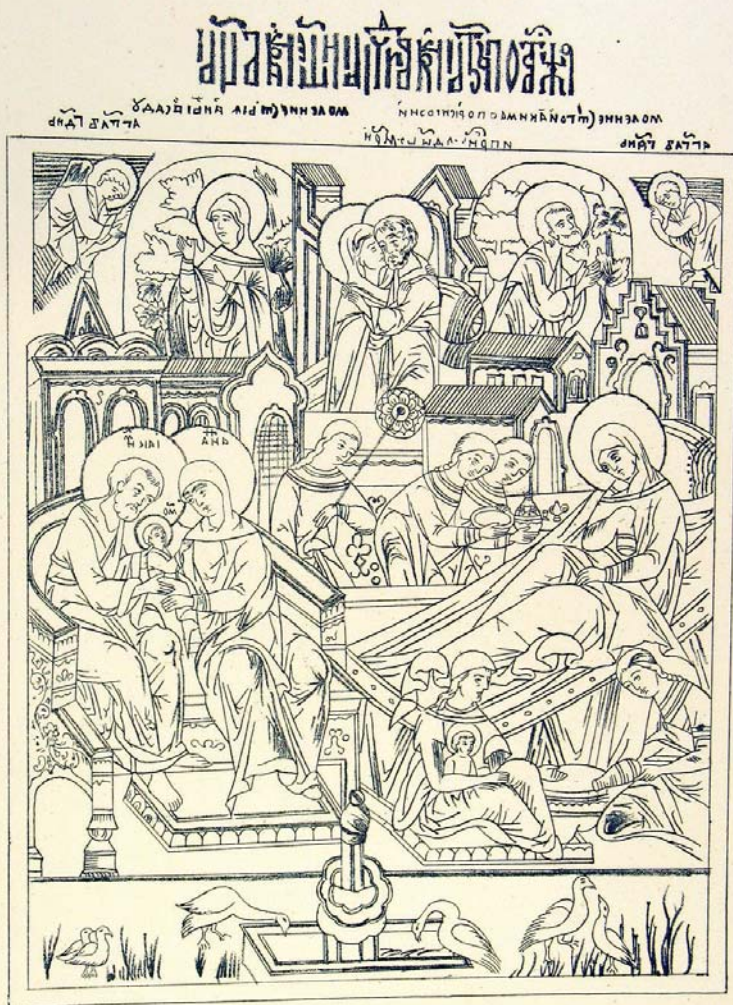
В свою очередь, живописная призма регулирует отбор деталей и целые сцены, событийную перспективу и колорит. Ориентация на живопись эмблематизируется во «Вступлении» через *неопытную руку* – одновременно писца и иконописца. Кроме того, заглавия пяти срединных стихотворений и примыкающего к ним «Заключения (Одигитрии)» отсылают к типовым названиям икон. Так создается иллюзия нахождения в церковных стенах – среди икон, фресок и картин⁶. В предпоследнем стихотворении цикла, «Покрове», ставшие уже привычными звуковые и живописные ассоциации с церковной службой вдобавок проецируются на описание самой службы, но об этом чуть ниже.

Живописные прототипы пяти срединных стихотворений подаются более или менее однозначной атрибуции. «Рождество Богородицы» имитирует сцены многофигурного восточного (в ареале от Византии до славянских стран) иконописного канона.

В саду (у Кузмина – в пустыне) Анна горюет о своем бесплодии, видя в нем отсутствие Божественной *благостыни*; Ангел приносит утешительную весть о скором зачатии сначала ей, а затем Иоакиму; Иоаким *принимает* Анну; и она рождает Деву Марию (рис. 1).

⁵ См., например [Снеессорева 1894].

⁶ Репертуар использовавшихся Кузминым нарративов, ориентированных на воспроизведение живописи, скульптуры и архитектуры, включал иконный экфрасис, ср. «“А это – хулиганская”, – сказала...» (1922): *Перечислить / Хотелось мне угодников / И местные святыни, / Каких изображают / На старых образах, / Двумя, тремя и четырьмя рядами. / Молебные руки, / Очи горé* [Кузмин 2000: 471].



РОЖДЕСТВО Б.М.

Рис. 1. «Рождество Богородицы».

Прорись из кн.: М.И. и В.И. Успенские. Материалы из истории русского иконописания. Переводы из собрания И.В. Тюлина. СПб., 1890, Табл. XXXII

Кузминское стихотворение поддерживает даже иконный орнамент, а именно птиц с птенцами – одновременно укор бесплодию Анны и Иоакима и предвестие зачатия. Что в нем не поддерживается, так это атемпоральность иконного видеоряда.

«Введение» воспроизводит вплоть до мельчайших деталей итальянский канон, представленный, в частности, «Введением Девы Марии во Храм» Тициана (1538, Академия, Венеция; рис. 2)⁷.



Рис. 2. Тициан, «Введение Девы Марии во Храм»
(1538, Академия, Венеция)

В центре – Дева Мария, маленькая девочка в белом световом столбе; она поднимается вверх по ступеням большого храма к стоящему у его врат первосвященнику Захарии; Захария, *в митре рогатой*, приветствует ее воздетыми руками; внизу, у лестницы, за ней наблюдают две женщины (одна – с поднятой рукой, указующей на Деву Марию) и девочка (у Кузмина: *Что вы, подружки, глядите вослед?*).

Существенное изменение по сравнению с Тицианом – цвет Марииного платья: белое вместо бледно-голубого, возможно, от белого светового столба⁸.

О прототипе «Благовещения» речь пойдет отдельно – в Разд. II, Гл. 2, § 2.

«Успение» написано по канве восточного иконописного канона «Успение», поскольку в нем изображены:

⁷“Presentazione della Vergine al Tempio”. Заметки об этой картине и ее черно-белую иллюстрацию можно найти в [Gronau 1904: 115–117]; другие заметки см. в [Lafenestre 1909: 187–188].

⁸К тому же, по преданию, Захария ввел Марию за первую и вторую завету, в Святая Святых, куда женщины не допускались, что не отразил Тициан, но отразил Кузмин.

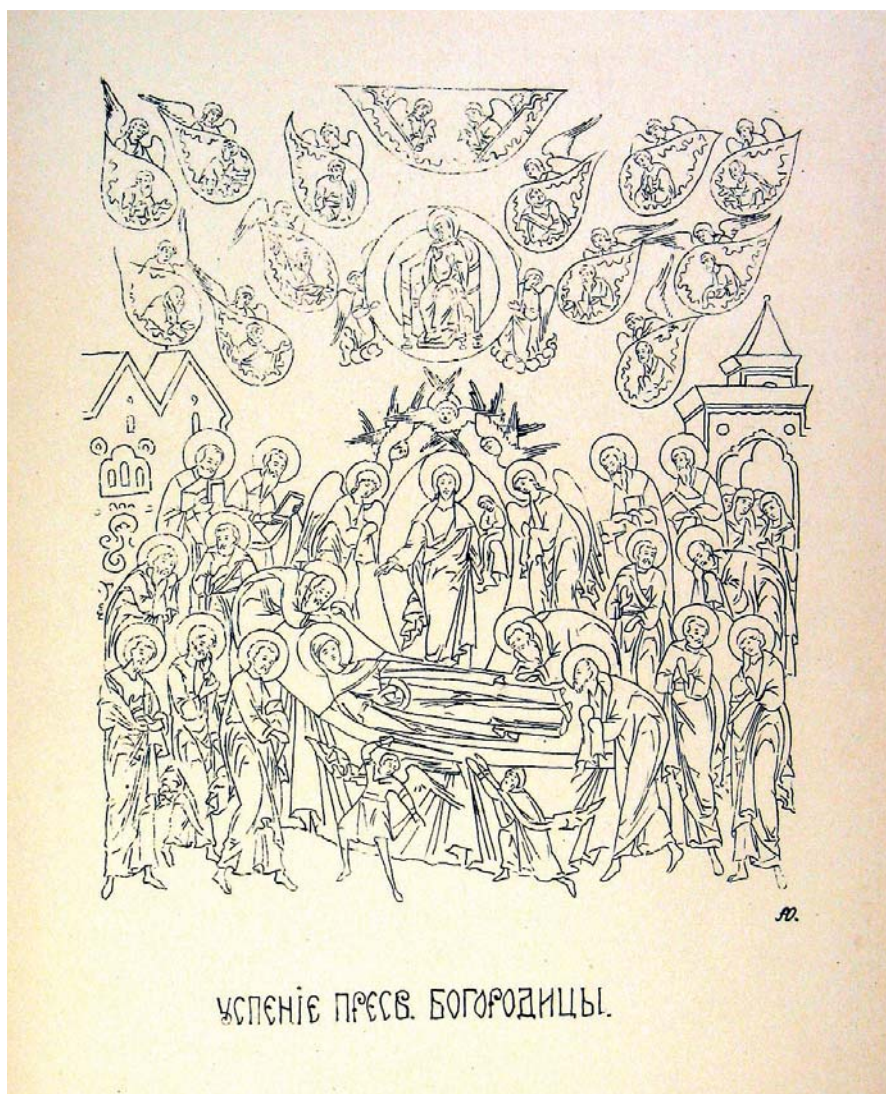


Рис. 3. «Успение Пресвятыя Богородицы» (с Авфонием).
 Снимок с иконы, находящейся в собрании князя Ширинского-Шихматова.
 По кн.: Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания.
 СПб., 1906. Т. I. № 231

апостолы, доставляемые к почившей Богородице ангелами, и Богородица, протягивающая Фоме поясок (все это – верхний ряд); апостолы у гроба Богородицы и святотатец Авфоний (центральная сцена; см. рис. 3)⁹.

Еще один объект имитации Кузмина – духовные стихи, откуда заимствованы стиль, образы и ритмические эффекты.

«Покров» копирует русский иконописный канон «Покров Богородицы», причем вплоть до нарочитого анахронизма: во всеобщей 911 г., имевшей место во Влахернском храме¹⁰ осаждаемого сарацинами Константинополя и ознаменовавшейся тем, что Андрею Юродивому явилась Богородица-заступница с покровом, распростертым над молящимися, участвует живший четырьмя веками ранее Роман Сладкопевец, дьякон все той же Влахернской церкви. Роман, прославленный слагатель кондаков, получивший свой дар через видение Богородицы (она повелела ему съесть свиток, и на следующий день он начал слагать славословия), проецируется не только на персонажа иконы, но и на самого Кузмина как автора «Праздников...». Икона выглядит следующим образом:

в центре – Богородица в окружении ангелов (у Кузмина *воинства небесного*); справа внизу – Андрей Юродивый, указывающий на Богоматерь перстом; посередине внизу, на амвоне, – Роман Сладкопевец со свитком, на котором начертан его кондак «Дева днесь предстоит в церкви»; слева внизу – *народ, и причт, и царь с царицею*; над всеми ними – покров Богородицы; еще выше – купол храма (рис. 4).

Преобразуя иконописный видеоряд в церковную службу, Кузмин оснащает ее звуковыми эффектами – кондакарным пением и звоном колоколов.

К этой пятерке стихотворений примыкает «Заключение (Одигитрия)», описывающее, фактически, молящегося перед византийской иконой «Одигитрия»¹¹. Воспроизводимые там молитвы отсылают к византийским религиозным обрядам – в частности выносу иконы Одигитрии к морю. В плане композиции оно сориентировано на заключительную канцону «Канцоньере» Петрарки: в обоих случаях первая строка каждой строфы – обращение к Марии. При этом Петрарка создает целый каскад вариаций, меняя каждый раз эпитет при слове 'дева', с которым каждый раз согласуется новый эпитет, ср.: *Vergine bella, Vergine saggia, Vergine pura, Vergine santa...* [Дева прекрасная, Дева мудрая, Дева чистая, Дева святая], а Кузмин повторяет одну и ту же формулу: *Водительница Одигитрия!*, в которой смысл 'указующая путь' выражен и русским, и греческим словом (*Οδηγήτρια*).

⁹ А.И. Кирпичников отмечал, что Успение было практически не разработано в культуре Запада и все заслуги в этой области – исключительно на счету христианского Востока [Кирпичников 1888: 33, 43].

¹⁰ У Кузмина ошибочно: *соборе Халкопатии*.

¹¹ Или перед ее русскими аналогами, например «Богоматерью Смоленской».



Рис. 4. «Покров Пресвятыя Богородицы
(прямоличный перевод, сложная композиция).

Собрание автора [Н.П. Лихачева].

По кн.: *Лихачев Н.П.* Материалы для истории
русского иконописания. СПб., 1906. Т. I. № 236

Рассмотренная шестерка «иконных» стихотворений образует экуменический иконостас (так что «Праздники...» своим заглавием отсылают еще и к праздничному чину иконостаса, в просторечии – *праздникам*) или икону с Одигитрией посередине и клеймами богородичных праздников вокруг. Экуменичностью, скорее всего, и была вызвана негативная реакция Вячеслава Иванова на «Праздники...», зафиксированная Кузминым в дневниковой записи от 8.02.1909: «Вяч. раскричал мои стихи Богородице, что они православны, католически и т. п.» [Кузмин 2005: 108]. Любопытно отметить, что в искусствоведческой перспективе рубежа XIX–XX вв., увидевшей в византийской, русской и итальянской богородичной иконописи одно родословное древо, Кузмин как раз шагал в ногу со временем¹².

К синкретизму в передаче богородичных праздников Кузмина подготовил его более чем разнообразный жизненный и артистический опыт. Будучи православным и глубоко верующим (отсюда – доскональное знание церковной службы, гимнов и иконописи), но в то же время ища веру, способную оправдать его гомосексуальность, он примерялся к старообрядчеству (из которого вышли духовные стихи) и католицизму (из которого вышло «Введение Девы Марии во Храм» Тициана). В конце концов он остановился не на них, а на давно исчезнувшем раннем христианстве, по Кузмину – кротком, милом, домашнем (на него, кстати, сориентирована нарочито-примитивная набожность повествователя¹³). Далее, настольным чтением Кузмина в молодости были церковные книги¹⁴ (подсказавшие богородичные сюжеты). В то же время его любимым русским прозаиком всегда был Н.С. Лесков, мастер сказа и вообще художественного обращения с чужой речью и проповедник неортодоксального христианства, включая толстовство (эти уроки автор «Праздников...» явно усвоил). Свой композиторский и поэтический дар Кузмин обращал на имитацию духовных стихов (сочиненные им духовные стихи в «Осенних озерах» составляют с «Праздниками...» единый раздел). Наконец, после поездки в Италию Кузмин стал большим ценителем живописи кватроченто¹⁵ и знатоком

¹² В России конца XIX в. вышло обзорное исследование Н.В. Покровского «Благовещение Пресв. Богородицы в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской» [Покровский 1891], а в 1910-х годах – два, оба с новыми наблюдениями и новым материалом, «Иконография Богоматери» Н.П. Кондакова [Кондаков 1914–1915] и «Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон» Н.П. Лихачева [Лихачев 1911].

¹³ Ср. во «Вступлении»: *Слагаю набожно простые строки.*

¹⁴ Тетради с выписками из них на древнерусском языке хранятся в РГАЛИ.

¹⁵ Ср. воспоминания Всеволода Петрова об эрудиции Кузмина:

«Мне она казалась всеобъемлющей. Но когда я сказал об этом Кузмину, он очень серьезно и скромно ответил мне, что это не так.

– По-настоящему я знаю только три предмета... Один период в музыке: XVIII век до Моцарта включительно, живопись итальянского Кватроченто и учение гностиков». [Петров 2016: 158]

католицизма¹⁶, а более раннее посещение Стамбула должно было открыть ему почитание Богородицы в византийском искусстве¹⁷.

Экфрастической подачей богородичных сюжетов «Праздники...» не исчерпываются. В них находится место и для глубоко личных молитв и автометаописаний. Вот, например, финал «Заключения»:

Водительница Одигитрия! <...>
Не сами мы судьбу берем.
Но я, как странник, страха полн,
Грозит разбиться углый челн,
И как спастись от ярых волн?
Ты приведешь меня в тихую, сладкую воду,
Где я узнаю покорности ясной свободу.

Такие пассажи приоткрывают мистическую направленность «Праздников...»: религиозное переживание богородичных сюжетов в надежде, во-первых, на личное спасение (эмблематизированное через Анну и Иоакима, а также Фому), а во-вторых, на боговдохновенное творчество (его эмблема – Роман Сладкопевец). При этом «спасение» и «творчество» вступают в конфликт, ибо Кузмин в качестве творца выговаривает себе право на сохранение индивидуальности. В самом деле, стать благочестивым христианином, который ни в чем не отклоняется от церковной догматики, – значит отказаться от своей индивидуальности. По этому пути Кузмин пробует идти в пяти срединных стихотворениях, избрав курс на неиндивидуализированное – условное или стилизованное – повествование. И напротив, оградить и защитить свою индивидуальность – значит сделать ставку на свое «я» вместо полного подчинения Божественной воле. По индивидуалистическому пути Кузмин идет во «Введении» и «Заключении», говоря от себя и за себя и своим голосом, хотя и не без использования готовых клише. Примирить эти противоречия способна одна лишь Божественная милость. За ней-то автор «Праздников...» и обращается к Богородице, известной своим милосердием.

Помимо отпечатка внутреннего мира Кузмина, «Праздники...» отличают модернистские эффекты и интертекстуальность, что сразу попало в поле зрения критиков. За лукавую двуплановость Кузмину досталось от Иннокентия Анненского. В пример автору «Праздников...» Анненский даже поставил поэму Тараса Шевченко «Мария» (1859), видимо, за нарочито бедный слог, недоверие к канонически-сакральной трактовке Девы Марии и сильнейшее сочувствие к ней:

«А что, кстати, Кузмин, как автор “Праздников Пресвятой Богородицы”, читал ли он Шевченко...? Нет, не читал. Если бы он читал их [стихи о Пресвятой Деве. – Л. П.], так, пожалуй бы, сжег свои “праздники»» [Анненский 1979: 366]¹⁸.

¹⁶ Католический опыт суммирован в “Histoire édifiante de mes commencements” (1906; период 1895–1905) и отражен в «Крыльях» (1906, ч. 3).

¹⁷ См. в связи с этим [Покровский 1891].

¹⁸ В 1904 г. «Мария» вышла в Берлине (см. [Шевченко 1904]), так что шансы познакомиться с ней у Кузмина явно были.

В свою очередь, Константин Бальмонт остался недоволен игривостью «Праздников...», вытеснившей эпическое начало:

«“Праздники Пресвятой Богородицы”... удались автору только в узколирических местах (например, Вступление), эпическая же сторона пропадает из-за свойственной Кузмину игривой трактовки сюжета» [Бальмонт 1909: 78].

Если модернистские эффекты вызвали одни только протесты критиков, то по поводу интертекстуальности мнения разделились. Сергей Соловьев нашел исключительно удачной стилизацию «Успения» под духовные стихи:

«Очень интересно “Успение”, написанное совсем в другом тоне и представляющее прямое подражание духовному стиху, и по выбору слов и по метру. Хорош Фома, у которого “белы ноги подгибаются”, “белы руки опускаются”; хороша “купина цветов благовонная вместо тела Богородицы Пречистой”.» [Соловьев С. 1909: 100]¹⁹.

А Павел Медведев заклеил цикл Кузмина за «литературщину» и даже противопоставил ему религиозный пафос и мистическую мощь Вячеслава Иванова – автора «Сна Матери-Пустыни. *Духовного стиха*» (п. 1911):

«[Т]ретья часть “Осенних озер”... новый сдвиг переживаний поэта... [П]еред нами “духовные стихи”, заканчивающиеся воодушевленным славословием Одигитрии. Конечно, с переживаниями спорить не приходится, но против воплощения некоторых из них в требовательные формы поэзии возражать иногда нужно самым решительным образом. И вот нам кажется, что “духовные стихи” Кузмина – пустое место в его последней книге. К чему пересказ библейских событий? К чему эти модернизированные апокрифы? Стоит только сопоставить их хотя бы с прекрасным “Сном Матери-Пустыни” В. Иванова (Сог ardens, ч. II), и понять всю их бедность и незначительность. У В. Иванова –

¹⁹ В продолжение Соловьева отмечу, что до Кузмина иконопись и духовные стихи соединил в своем обзорном труде «Успение Богородицы в легенде и искусстве» А.И. Кирпичников, но не напрямую, а через лубок. Там же Кирпичников приводит следующие образцы духовных стихов:

*И ты, Фома, не поздайся: / В Гефсиманию поспевайся;
Фома в Индии збавился, / На погреб Девы спознися, / А потом
приспевши зело рыдал / И припадал / Ко гробу лицом, жалил сердцем, / Же
Девы уснувшей не оглядал.* [Кирпичников 1888: 32]

Их сюжет, метрика и стилистика легко узнаются в кузминском «Успении».

Кроме того, к иконографии Покрова Богородицы Кирпичников возводит золотой (вариант: шелковый) пояс Богородицы из заговоров и загадок [Кирпичников 1888: 33]. Так что и упоминанием *пояска из парчи золотистой* Кузмин опять-таки синтезирует иконопись и устное народное творчество.

религиозный пафос, жгучее томление по Нем, радостное предчувствие Его, Бога грядущего, выраженное громким и звонким стихом, у Кузмина же – только литературщина, только более или менее удачное и умелое мастерство» [Медведев 1912: 10].

Тот же Медведев в «Рождестве Богородицы» опознал пушкинскую колодку, «Сказку о царе Салтане» (1831), которая ослабляет патетическое звучание, а местами создает незапланированный автором комический эффект:

«[К]огда... рассказывается..., что Анна –

В назначенную ночь
Родила Марию дочь,

мы вспоминаем отнюдь не великое событие, а веселую стихотворную сказку Пушкина о том, как –

Ветер весело шумит,
Судно весело бежит
Мимо острова Баяна,
В царство славного Салтана...»
[Медведев 1912: 10]²⁰

Все перечисленные характеристики «Праздников...» – экфрастический дискурс, лукавая двуплановость, модернистские эффекты, интертекстуальность и отпечаток авторского мира – разделяет с циклом и «Благовещенье».

2. «Благовещенье»: визуальные и литературные подтексты

К 1909 г. в поэтических переложениях богородичных сюжетов обозначились два полюса. Главной и разрешенной была, естественно, сакральная трактовка – такая, как в «Благовещенье» Поликсы Соловьевой (*Allegro*) из сборника «Плакун-трава» (1909), развивающее теологическую тему 'Слово, ставшее плотью'.

Солнце в узкое окно бросало
золото весеннего напева.
Неподвижен был занавес алый
Великую книгу читала Дева.

И думала, опуская вежды:
– Как счастлива будет Матерь Бога!..

²⁰ Другой легко опознаваемый пушкинский подтекст обнаруживается в «Успении»: *На холме том гроб белеется, / Гроб белеется беломраморен*. Здесь несколько переиначена начальная строка пушкинской стилизации «Что белеется на горе зеленой?...» (1835, п. 1855) [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 377].

Лепестково-белые одежды
падали складками нежно и строго.

Задумалась Дева Пречистая
над тем, что будет скоро, что было...
Ветерком весна лучистая
в светлую храмину дверь отворила.

Мудрой книги сказанье вещает
о чуде, о родившемся Боге.
Дева глаз от букв не поднимает,
но слышит, кто-то стоит на пороге.

Как пламя, дрогнул занавес алый,
тихо качнул тенью голубую,
и слышится голос небывалый:
Радуйся, Мария, Господь с тобою!..
[Соловьева 1909: 29–30]

Противостояло ей вольное обращение с богородичными сюжетами, вплоть до десакрализации. Оно берет свое начало от запрещенных в XIX в. поэм: «Гавриилиады» Пушкина (1822) и «Марии» Шевченко. Этот полюс представляет «Благовещение» Александра Блока из цикла «Итальянские стихи» (1909, п. 1910):

*Темноликий Ангел с дерзкой ветвью / Молвит: Здравствуй! Ты
полна красы! / И она дрожит пред страстной вестью, / С плеч упали
тяжких две косы...»* [Блок 1997–..., 3: 81]

Мотивы «Гавриилиады» уловили в блоковском стихотворении Сергей Маковский и С. Соловьев, а Блок в беседе с Соловьевым «мрачно» подтвердил их: «Так и надо»²¹.

С. Соловьев выступил экспертом и по «Благовещенью» Кузмина. В рецензии на «Праздники...» он фактически отнес его к полюсу сакрального:

«Кузмин подарил нас циклом очаровательных стихов, с наивной, детски-народной набожностью воспевающих праздники Пресвятой Богородицы. Особенно хороши естественные, легкие и прозрачные ямбы “Благовещения” <sic!>.

Какую книгу Ты читала
И дочитала ль до конца,
Когда в калитку постучала
Рука небесного гонца?

Это – наивность и простота итальянских прерафаэлитов» [Соловьев С. 1909: 100].

²¹ См. [Соловьев С. 2003: 401].

Но правда ли в «Благовещенье» Кузмин говорит наивным, детски набожным голосом об очаровательных вещах? Начну с доводов «за», чтобы потом перейти к доводам «против».

Обмен репликами двух героев этого стихотворения восходит к Евангелию²²:

«В шестый же месяц послан был **Ангел Гавриил** от Бога в город Галилейский, называемый **Назарет**, к Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же деве: Мария. Ангел, **вошед** к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; **благословенна Ты между женами**. Она же, увидевши его, **смутилась от слов его** и размышляла, что бы это было за приветствие. **И сказал Ей Ангел: не бойся**, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, **зачнешь во чреве, и родишь Сына**, и наречешь Ему имя: Иисус; он будет велик и наречется Сыном Всевышнего... Мария же **сказала** Ангелу: **как будет это, когда Я мужа не знаю?** Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святый найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя... Тогда Мария сказала: **се, Раба Господня**; да будет Мне по слову твоему. И **отошел** от Нее Ангел» (Лк., 1: 26–38).

Отмечу, что *ГАЛИЛЕЙСКИЙ* и *НАЗАРЕТ* из только что приведенного отрывка в «Благовещенье» получили фонетический дублет в виде *ли-леи назаретской*.

Далее, действия героев и обстановка вокруг них подчиняются живописному канону – но не аскетическому восточному, а, как справедливо заметил Соловьев, роскошному итальянскому эпохи Возрождения.

Дева Мария склоняет детское лицо над книгой; Архангел Гавриил входит в дом, становится перед ней на одно колено и протягивает лилию; Дева Мария, зардевшись, склоняет голову в знак покорности; Святой Дух, в виде золотого луча или голубя, сходит на нее; за непорочным зачатием немедленно наступает заметная беременность (маркируемая животом); и все это – на фоне дома, размыкающегося в цветущий сад (вариант: сада у дома).

Наиболее близки к стихотворению Кузмина три «Благовещения» кватроченто: кисти Леонардо да Винчи (между 1472–1475, Уффици, Флоренция; рис. 5), Фра Беато Анджелико (около 1426, Прадо, Мадрид; рис. 6) и Сандро Боттичелли (1489, Уффици, Флоренция; рис. 7).

В стихах Серебряного века воспроизведение живописных откликов на жизнь Богородицы представляло собой вызов. Поэты, желая подчеркнуть экфрастическую природу создаваемого текста, соревновались изысканностью метатекстуальных решений. Три имеющихся в нашем распоряжении «Благовещения» образуют иерархию по метатекстуальной шкале. На нулевой отметке находится стихотворение Соловьевой как самое незамысловатое. Экфрастически оно ложится на поздний русский иконописный тип

²² См. комментарии Богомолова в [Кузмин 2000: 722].



Рис. 5. Леонардо да Винчи, «Благовещение»
(м. 1472–1475, Уффици, Флоренция)



Рис. 6. фра Анджелико, «Благовещение»
(ок. 1426, Прадо, Мадрид)



Рис. 7. Сандро Боттичелли, «Благовещение»
(1489, Уффици, Флоренция)

«Благовещение с книгой / свитком», в котором сцена Благовещения редуцирована до чтения и благой вести, а фоном ей служит красный занавес (как и свиток, он символически прочерчивает преемственность между Ветхим и Новым Заветом), а также комната с узкими окнами (рис. 8). При этом Соловьева не пользуется никакими остраниющими приемами. На средней отметке расположилось «Благовещение» Блока. Следуя малоизвестной фреске Джанниколо Манни (Giannicolò Nicolò Manni)²³, поэт умалчивает об экфрастическом характере своего стихотворения вплоть до самого финала, где появляется *художник, занавесью скрытый*, а вместе с ним – и дискурсивная определенность²⁴. Однако блоковский остраниющий

²³ О чем известно со слов самого Блока, см. [Блок 1997–..., 3: 759].

²⁴ Экфрастичности не избежал и Шевченко. Он не только построил сцену двойного Благовещения (а таким оно было в апокрифах, но события



Рис. 8. Благовещение.
 Прорисъ из кн.: М.И. и В.И. Успенские.
 Древние иконы из собрания А.М. Постникова.
 СПб., 1899, Табл. LXVIII

метатекстуальный прием принадлежит к числу распространенных. Кузмин же уготовил себе верхнюю отметку тем, что сделал совершенно оригинальный ход. В чем же этот ход состоял?

Как известно, Кузмин ценил условности, полагая, что они и делают искусство искусством. Том его статей и заметок на тему искусства так и назывался: «Условности» (1923). В его «Благовещенье» остраняющий прием состоял в цитировании условностей ренессансного канона. Именно по этой причине сразу за благой вестью наступает беременность, да и маркируется она в точности, как на картинах: *узким кажется наряд*. Есть в «Благовещенье» Кузмина и другой нарочитый анахронизм, воспроизводящий иконную атемпоральность. По преданию, Дева Мария читала книгу до получения благой вести. На картинах же, нивелирующих «до» и «после», ее нахождение подле раскрытой книги оказывается синхронным сразу четырём актам: явлению Архангела Гавриила, благой вести, непорочному зачатию и беременности. И Кузмин, вместо того чтобы следовать преданию, как того требует линейная природа речи, переносится на условный живописный сценарий. В результате в его стихотворении чтение книги не только открывает сцену Благовещения, но и завершает ее. Оба анахронизма сигнализируют проницательному читателю о правильном модусе восприятия стихотворения: как экфрасиса. Это, кстати, первый в серии модернистских эффектов Кузмина; на остальных мы остановимся чуть ниже.

В «Благовещенье» отразилось и празднование Благовещения – но не прямо, а в преломленном виде. Как известно, пересказываемое Кузминым событие отмечается весной, в Великий пост или Светлую седмицу. Весна же и весенние церковные праздники, помноженные на ожидание любви, рождали у Кузмина сильные переживания – такие, как в стихотворении «Красное солнце в окно ударило...» (1916):

следовали в обратном порядке) на двух иконописных вариантах: простом Благовещении и Благовещении у колодца, но и придал Гавриилу, по Шевченко – лжеархангелу, подчеркнуто иконописный вид. Ср.:

*<...> А гость босой, / Умытый вышел на крыльцо / В своем хитоне
белоснежном, / **Как нарисованный, блистал;** / Став величаво на пороге /
И поклонившись, он отдал / Привет Марии... Ей, бедняжке, / Так дивно
было... Гость стоял / И, будто солнце, просиял. / Ему в лицо она взглянула /
И с сердцем трепетным прильнула, / Как бы испуганный ребенок, / К плечу
Иосифа святого... [Шевченко 1904: 12];*

*Мария встала, собралася, / С кувшином по воду к колодцу, / А гость
за ней... И у лесочка / Догнал Марию... Утром рано / До восхода солнца прове-
ла / До самых вод Тивериадских / Благовестителя и рада- / Радешенька себе
пришла / Домой... Вот ждет его Мария; / Заждавшись плачет; молодые /
Ланиты, очи и уста / Бледнеют быстро. – «Ты не та, / Не та теперь, Ма-
рия стала». [Шевченко 1904: 14]*

Так брак Марии и Иосифа оказался обокраден *лукавым пророком* [Шевченко 1904: 16].

*Красное **солнце** в окно ударило, / **Солнце** новолетнее... / <...> //*
На полу квадраты янтарно-дынные / Ложатся так весело. / <...> // *На*
*иконы смотрю не с тревогою, / **А сердце в весеннем волнении.** / Ну что ж?*
Заплачу, как тебя обниму [Кузмин 2000: 311].

В «Благовещенье» эти переживания «переданы» Деве Марии. Ее эмоциональное состояние пересказано несобственно-прямой речью: *Как солнце светится сегодня! / Какой весной все расцвело!* Непосредственно же с церковными обрядами Благовещения перекликается приветствие Архангела Гавриила – *Благословенна ты в женах* – в сочетании с комментарием рассказчика – *Умолкли ангельские звуки*; вместе они отсылают к известному тропарю «Богородице Дево, радуйся!..», который поется в этот день²⁵.

Итак, первый – поверхностный – план «Благовещенья», который мы только что рассмотрели, решен в согласии с церковными традициями и обычаями. Если судить только по нему, то Соловьев прав: стихотворение относится именно к сакральному полюсу. Правда, есть в стихотворении и второй, скрытый, план, критиком не замеченный: «занавешенная картинка» *avant la lettre*, и он приближает стихотворение к образцам «потаенной русской литературы» – «Гавриилиаде» Пушкина, «Марии» Шевченко и особенно «Благовещению» Блока. Кстати, двухуровневое решение сюжета – еще один модернистский эффект кузминского нарратива.

Ко второму плану подводит мотив книги. Чтобы этот мотив не остался незамеченным, Кузмин всячески выделяет его. Композиционно он повторен дважды, что образует кольцо вокруг экфрасиса; синтаксически же он оформлен при помощи вопросов скрытого рассказчика к Деве Марии – *какую книгу ты читала?* и *дочитала ль до конца?*, – которые вносят оживление в невопросительное повествование (наряду с репликами героев и несобственно-прямой речью Девы Марии с вопросами и восклицаниями). Наконец, сами вопросы семантически построены так, чтобы преподнести книгу крупным планом. Крупный план этот, безусловно, оправдан, как цитата из живописи. Что не оправдано, так это вопрос о названии (или же содержании) книги. Церковная традиция давно соотнесла ее с пророчеством Исайи о рождении Мессии от Девы, чего Кузмин не мог не знать:

²⁵ В 1916 г. эстафету изображения Благовещения как праздника у Кузмина перенимает Марина Цветаева. В ее «Кануне Благовещенья...» мы находим и службу в московском Благовещенском соборе (*Канун Благовещенья. / Собор Благовещенский / Прекрасно светится*), и напоминание о Константинополе (*Над главным куполом, / Под самым месяцем, / Звезда – и вспомнился / Константинополь*, ср. кузминский «Покров» с константинопольским храмом в Халкопатрии), и богородичную икону (<...> *Большими бусами / Горят фонарики / Вкруг Божьей Матери*), и молитва Богородице (<...> *Благословен плод чрева / Твоего, Дева / Милая!* [Цветаева 1990: 93–94]). Согласно эссе «Нездешний вечер» (1936), Цветаева преклонялась перед талантом Кузмина, а их знакомство состоялось в начале 1916 г. во время ее поездки из Москвы в Петроград, где жил Кузмин.

«Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (Ис. 7: 14).

Однако вместо того, чтобы включить пророчество Исайи в свое «Благовещение» (по примеру Соловьевой, построившей на его реализации свое стихотворение), Кузмин полностью вытесняет его светской аурой. Какой же?

У читателя 1909 г. педалирование мотива книги должно было сразу вызвать в памяти хрестоматийный эпизод «Божественной комедии» Данте – Франческа и Паоло из песни V «Ада».

Франческа Полента, родом из города Римини, жена Джанчотто Малатеста, вступила в связь с его братом, Паоло, во время совместного чтения книги. За измену мужу и брату оба поплатились жизнью. Их посмертное существование, вдвоем, Данте омрачил суровым наказанием – бурей, в которой они, наряду с другими прелюбодеями, должны носиться безостановочно.

И действительно, Серебряный век освоил и присвоил образы дантовских любовников. Начать с того, что в 1885 г. Дмитрий Мережковский выполнил вольное переложение песни V «Ада», которое назвал «Франческа Римини» (п. 1885):

«Но где и как, – страдальцам говорю я, –
Впервой меж вами пламень страсти жадной
Преграды сверг, на цепи негодуя?»

И был ответ: «Читали мы однажды
Наедине о страсти Ланчелотта,
Но о своей лишь страсти думал каждый.

Я помню **книгу**, бархат переплета,
Я даже помню, как в **заре румяной**
Заглавных букв мерцала позолота. <...>

И мы прочли, как Ланчелотт склонился,
И, поцелуем скрыв улыбку милой,
Уста к уста, в руках ея забылся.

Увы! нас это место погубило,
И в этот день мы больше не читали...»

[Мережковский 2000: 163–164; Мережковский 1914, 22: 92]

В 1904 г. Эллис выпустил в «Иммортелях» ее перевод, «Паоло и Франческа. Из V песни». В 1906 г. Валерий Брюсов ввел ее мотивы в стихотворение «Звезда» (п. 1909), в медитации о своем земном пути:

*И в темном мире, год за годом, / Меня кружит и водит Рок. /
<...> // Я грустной **повести Франчески** / В стране, где нет надежд,*

внимал... // <...> / Не даст ответа светоч горний... / **Ад пройден**, и за мной Эдем... / И все спокойней, все покорней / Иду я в некий Вифлеем [Брюсов 1973–1975, 1: 556–557].

В 1907 г. Вяч. Иванов написал и напечатал «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот...» (ц. «Золотые завесы») ²⁶, в котором адские мучения Паоло и Франчески испытывают сам поэт и Маргарита Сабашникова, вошедшая третьей в его супружескую жизнь: *И схвачен в вир, и бурей унесен, / Как Паоло, с твоим, моя Франческа, / Я свил свой вихрь* <...> [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 385] ²⁷. В 1908 г. Блок написал и опубликовал «Она пришла с мороза...», где уроненный гостьей *том художественного журнала* (книга!) не приводит к желанной для лирического героя любовной развязке. Посетовав на то, что *целовались не мы, а голуби* (голуби – из той же песни V: с их полетом сравнивается то, как Франческа и Паоло вырываются из круга гонимых ветром прелюбодеев), он ностальгирует по *временам Паоло и Франчески* [Блок 1997–..., 2: 199]. В 1908 г. Валерий Брюсов и Вяч. Иванов выпустили свой перевод трагедии Габриэле Д’Аннунцио «Франческа да Римини» (п. 1903) с дантовскими героями в обстановке, приближенной к исторической ²⁸. Наконец, Бальмонт в сонете «Любимые» (сборник 1917 г. «Сонеты солнца, меда и луны», п. 1921) подвел итоги увлечению песнью V «Ада», которое пережили его современники и он сам, обозначенные местоимением *мы* – первым словом сонета:

Мы все любили любящих любимых,
Которым присудил сладчайший стих
Кружиться, неразлучными, двоих,
И в смерти и в любви неразделимых.

Все в снах земли они и в адских дымах,
Две птицы, два крылатых духа, в чьих
Мечтаньях пламень страсти не затих
И там, среди пространств необозримых.

Но, если вечный блеск Франческе дан
Медвяным Данте, с ликом обожженным,
Желанней мне, бретонский сон, Тристан

²⁶ Комментарий к этому циклу см. в [Davidson 1989: 183–190].

²⁷ Ранее было написано стихотворение «В Колизее» (сб. «Кормчие звезды», 1903), которое заканчивается образами Паоло и Франчески в виде двух листов, носимых адской бурей. Согласно Памеле Дэвидсон, оно было навеяно как песнью V, так и жизненными переживаниями марта 1895 г., когда Лидия Дмитриевна и Иванов, еще не будучи разведенными, ненадолго воссоединились в Риме, и эта встреча предопределила их будущее. Подробнее см. [Davidson 1989: 158–164].

²⁸ Об истории создания и двух изданий этого перевода, а также о постановках «Франчески да Римини» см. [Александров 2016].

С Изольдой. Питкам сердца повторенным
Их предал, их качавший, океан,
Сумевший дать слиянье – разделенным.
[Бальмонт 2010, 5: 113]

Остановимся ненадолго на бальмонтовском сонете – одном из самых ярких представителей рассматриваемого топоса. Здесь к песне V отсылает гораздо больше слов, нежели одни только имена *Франческа* и *Данте*. Уже самая первая его строка – *Мы все любили любящих любимых* – является перепевом знаменитейшей 103-й строки песни V о всемогуществе любви:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona [1: 50]

Любовь, которая никакому любящему не разрешает не любить,

тоже с троекратным повтором корня 'люб-', в том числе в форме причастия пассивного залога. В бальмонтовских строках 2–3 – *присудил сладчайший стих / Кружиться* – перифрастически обозначена все та же песнь V с ее троекратно повторенным эпитетом *dolce* [сладостный/сладкий] и мотивом кружения Паоло и Франчески в буре, у Бальмонта переосмысляемого в танец. Далее, богатая птичья метафорика, примененная в песне V для прелюбодеев, в разбираемом сонете преобразуется в метафору *двух птиц* – *двух* по-платоновски *крылатых духов* – как двух предназначенных друг для друга любящих душ. В конце сонета Паоло и Франческа отодвигаются на задний план другой знаменитой парой – Тристаном и Изольдой. Может показаться, что Бальмонт отходит от песни V, однако это не так. В ее строке 67 Тристан шествует перед Данте в «параде» знаменитых прелюбодеев. Бальмонт подробно разъясняет, что, отдавая предпочтение Тристану и Изольде перед Паоло и Франческой, руководствуется пониманием любви как нераздельности и неслиянности. Если Паоло и Франческе выпало быть *И в смерти и в любви неразделимыми*, то в истории Тристана и Изольды эти двое любящих время от времени оказывались физически разделенными, в том числе предательским *океаном*.

Как и его товарищи по литературному цеху, исключая Блока, Кузмин владел итальянским, читал и цитировал «Божественную комедию» в оригинале²⁹ и даже пробовал писать терци-

²⁹ Цитирование песни V имело место в «Крыльях» (п. 1906), ср. разговор Вани Смурова с Идой Гольдберг, происходящий за чтением XXVIII песни «Чистилища» (146–148):

«Ваня сложил Данта, которого он читал вслух, и вышел в соседнюю комнату.

– Половина шестого, – сказал он, вернувшись. – Долго нет Лариона Дмитриевича, – будто отвечая на мысли девушки, промолвил он. – Мы больше не будем заниматься?

– Не стоит, Ваня, начинать новой песни. Итак:

e vidi che con riso
Udito havevan l'ultimo construtto;
Poi a la bella donna tornai il viso

нами³⁰. Непосредственно песнь V с ее мотивом книги фигурирует в его шуточных посланиях Виктору Константиновичу Лавровскому (1921) – сотруднику ленинградской Публичной библиотеки и коллекционеру эротики:

Время пришло, Лавровский, **читать любовные книги.**
Час настоящий пробьет – **книгу тогда отложи.** [Кузмин 2006: 94];

Лавровский, **Паоло с Франческой**
Любовных книг не береглись,
Пока томленья занавеской
Их взоры не заволоклись.
В тот день уж больше не читали,
Но счастья большего не знали.
[Кузмин 2006: 94–95]

После всего сказанного уже не покажется удивительным, что «Благовещение» перенимает из песни V «Ада» не только сюжетные развязки, но и синтаксические обороты. В «Божественной комедии» Данте, слушая рассказ Франчески о ее любви, проявляет неожиданное любопытство к деталям. Обращаясь к Вергилию, он восклицает:

“quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!” (113–114) [1: 51]

«Сколько <же> сладостных мыслей, сколь же <долгое> желание / привело их к этому скорбному шагу» [*т. е. обреченности постоянно шагать в адской буре*].»

Затем он допытывается у самой Франчески, как открылось ее и Паоло взаимное влечение:

“Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
a che e come concedette amore <...>?” (118–119) [1: 51]

«Но скажи мне: во время сладких вздохов / по каким <приметам> и как вы заметили любовь?»

Аналогичным образом повествователь Кузмина дважды (!) вопрошает Деву Марию о деталях, прибегая к вопросительному слову *какой* – неточному аналогу дантовских *a che* и *come*. Если у Кузмина вопросы риторические, не предполагающие ответа, то у Данте Франческе предоставляется ответное слово. Она возлагает всю вину на

и увидел, что с улыбкой они слушали последнее заключение, потом к прекрасной даме обернулся.

– Прекрасная дама – это созерцание активной жизни?

– Нельзя, Ваня, вполне верить комментаторам, кроме исторических сведений; понимайте просто и красиво, – вот и всё, а то, право, выходит вместо Данта какая-то математика» [Кузмин 1984–2000, 1: 221].

³⁰ См. «Историю рыцаря д'Алессио» (1903, п. 1905).

сводницу-книгу, каковой стал роман о Ланселоте, Рыцаре Круглого Стола. Дойдя до рассказа о любви Ланселота и Джиневры, жены короля Артура, состоявшейся при посредничестве еще одного персонажа, Галеота (Gallehault), она и Паоло, не помня себя от страсти, принялись имитировать действия персонажей:

“Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocchi il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disïato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse”
(127–137) [1: 52].

«Однажды мы читали для удовольствия / О Ланселоте, как охватила его любовь; / мы были одни и вовсе не подозревали <, что любим друг друга>.

Несколько раз это чтение сталкивало наши глаза [букв.: *взгляды*] / и сгоняло краску с лица; / но одно место было сильнее нас.

Когда мы прочли о том, как соблазнительная улыбка [= *Джиневры*] / была покрыта поцелуем такого возлюбленного [= *Ланселота*], / <тогда> этот, который никогда со мной не будет разлучен, / весь трепеща, поцеловал меня в губы.

<Нашим> Галеотом [= *изначально Галеот – сводник Джиневры и Ланселота*] была эта книга и написавший ее».

В заключение Франческа произносит: *quel giorno più non vi leggemmo avante* (138) [1: 53] [В тот день мы больше не читали], что Кузмин преобразует в *дочитала ль до конца*. С только что разобранный «книжной» виньеткой песни V «Благовещение» объединяет и троекратный повтор глагола (*до*)*читать*, к тому же в прошедшем времени.

Протокузминский фокус на книге вдобавок был отличительной чертой самого дантовского эпизода «Франчески да Римини» д'Аннунцио. Речь идет о сцене IV 3-го действия:

<Paolo>	Qual libro è questo?
<Francesca>	La famosa istoria di Lancialotto dal Lago. (<i>Anch'ella si leva e s'appresa al leggio.</i>)
<Paolo>	Già letta
	l'avete?
<Francesca>	Sono giunta nella lettura a questo passo.
<Paolo>	Dove? qui dov'è il segno?

[d'Annunzio 1902: 203–204]

<Паоло>	Франческа, что за книга это?	Это
<Франческа>	история страданий Ланчилотто дель Лаго.	
(Она встает приближается к аналою.)		
<Паоло>	Вы ее – уже прочли?	
<Франческа>	Я дочитала до сих пор.	
<Паоло>	До места,	
	Где знак у вас поставлен?	
	[д'Аннунцио 1908: 164]	

Дальше посредством чтения романа вслух на два голоса герои объясняются в любви, и наступает черед поцелуя. Таким образом, трагедия д'Аннунцио может рассматриваться как дополнительный источник «Благовещенья»³¹.

Для читателя «Благовещенья», уловившего дантовский подтекст книги, она становится предвестием скрытой сексуальной сцены. Такое художественное решение – очередной модернистский эффект, производимый Кузминым.

Но значит ли наличие этой сцены, что Кузмин усомнился в непорочном зачатии – скажем, по примеру автора «Гавриилиады»³² или «Марии», где Гавриил не только сообщает благую весть, но замещает Бога? Очевидно, нет. Благой вестью Кузмин всего лишь «занавесил» сексуальную сцену 'бог – простая смертная', типичную для языческой мифологии. В конце концов, и для Данте Любовь, она же Бог, воплощала собой перводвижитель мира: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [Любовь, которая движет солнцем и другими звездами] («Рай», XXXIII, 145 [3: 585]). В таком же духе, но только более карнально Кузмин в 1909 г. трактовал творческое начало мира в письме Вальтеру Нувелю от 02.03:

³¹ Это предположение основано также на наблюдении Всеволода Петрова над устройством комнаты Кузмина: «Стоял между окнами маленький письменный стол, покрытый толстым стеклом; над ним шла книжная полка с полным собранием сочинений Д'Аннунцио, которого Михаил Алексеевич любил, несколько стыдясь этого пристрастия» [Петров 2016: 129].

³² Сюжет «Гавриилиады» сводится к следующему: <...> Усталая <Мария> / Подумала: «Вот шалости какие! / Один, два, три! – как это им не лень? / Могу сказать, перенесла тревогу: / Досталась я в один и тот же день / <Лукавому, архангелу и богу>»» (цит. по [Пушкин 1904: 25–26]; в [Пушкин 1908] этот пассаж выпущен). Кстати, кузминское «Благовещенье» имеет ряд текстуальных пересечений с пушкинской сценой. Это и слова Гавриила, ср. у Пушкина: «О, радуйся, невинная <Мария>! / Любовь с тобой, прекрасна ты в женах» [Пушкин 1904: 22], и передача чувств (у Пушкина – огня желаний) через физическое состояние, типа *Огонь любви в лице ее разлился* [Пушкин 1904: 22], *Младую грудь волнует новый жар!* [Пушкин 1904: 24]; и цветы как часть обстановки: *Не мило ей цветов благоуханье* [Пушкин 1904: 11].



Рис. 9. Тициан, «Даная»
(ок. 1554, Эрмитаж)

«[П]оловое стремление (всегда главное, без чего ничто не существует: ни чувство, ни искусство, ни вера: скопец – не может быть ни художником, ни священником, он лишен творчества)» (цит. по [Богомолов 1995: 298]).

В нарративном высвечивании сексуальной подоплеки непорочного зачатия Кузмин мог опираться на языческий миф о Зевсе, сошедшем на Данаю золотым дождем – тем более что он был любим художниками и образовал целый живописный канон: «Данаю» Антонио Корреджо (1530, Галерея Боргезе, Рим)³³, Тициана (около 1554, Эрмитаж, Петербург; см. рис. 9)³⁴ и Рембрандта (1636, Эрмитаж)³⁵. Как

³³ “Danae”. В [Mignaty 1881: 365–367] приводится черно-белая иллюстрация и описание.

³⁴ “Danae”. В [Императорский Эрмитаж 1889–1895, 1: 49–50] – подробное описание, перечень предыдущих владельцев и черно-белая иллюстрация. В [Gronau 1904: 141–142] приводится черно-белая иллюстрация фрагмента «Данаи» из Gallerie Nazionali di Capodimonte (Неаполь); там же обсуждается ее содержание и варианты. См. еще [Lafenestre 1909: 211–213], где Даная Тициана сравнивается с кокетливой и манерной «Данаей» Корреджо и где приводится реакция на нее Вазари и Микеланджело.

³⁵ В издании [Императорский Эрмитаж 1889–1895, 2: 337–339] содержится ее подробное описание.

если бы Дева Мария Кузмина была еще и сошедшей с полотна Данаей, она изображена зардевшейся, со *сладо трепещущим сердцем*, на фоне *блестящего* утра (а золотой дождь Зевса передавался на картинах либо золотом, либо насыщенным красным). По ходу «Благовещенья» она превращается из *лилеи*, символа чистоты и непорочности, в *румяную розу*, символ любви, в том числе консумированной. Такая любовь индифферентно передана строкой *Небесны розы скромных гряд*³⁶.

«Мостом» между двумя эрмитажными «Данаями» и «Благовещеньем» Кузмина могло послужить стихотворение Вяч. Иванова «Сфинкс глядит» (1900, сб. «Кормчие звезды», п. 1903) – экфрасис одной из эрмитажных Данай:

Как замок медный, где Даная
Приемлет Зевса дождь златой, –
Гора **зардела** медяная
Под огнезрачною фатой.

Не дева негой бледной млеет
Под ливнем **пламенным небес** –
Зыбь хрисолитная светлеет
В эфире солнечных завес.

[Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 590–591]

³⁶ В подтверждение развиваемой гипотезы о просвечивании языческого Эроса в словесном портрете христианской святыни можно привести стихотворение «Пятница / Венера» (ц. «Пальцы дней», 1925), с обратным наложением:

Кто скрижали понимает,
Кто благовесть узнает,
Тот не удивляется.
По полям пятнистым идя
И цветущий крест увидя,
Сердцем умиляется.
[Кузмин 2000: 558–560]

Согласно М.Л. Гаспарову (устно), здесь воспроизводится метрика и строфика латинского гимна “Stabat mater”:

Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius. и т. д.

При этом стоящую у креста Богоматерь Кузмин подменяет Венерой, *У креста стоит Венера, / Очи томно кружатся* [Кузмин 2000: 560], и она же окружена богородичной и – шире – христианской атрибутикой: *благовестью и скрижалями*.

У Иванова уже были и предикат *зардела*, и *пламенные небеса*, обрушившиеся в стихотворении Кузмина на *скромные розы*, ставшие от этого *небесными*.

На благоую весть и мир, воспринимаемый после нее по-новому, приходится пик повествования. Он подчеркнут специальным грамматическим рисунком. Стихотворение открывается прошедшими временами – имперфективным *читала* и аористивными *дочитала*, *постучала*, *склонился*. Ими задается временная дистанция между сюжетом и читателем. Переходя далее на *praesens historicum*, Кузмин эту дистанцию устраняет, и сообщение благой вести разворачивается как бы здесь и сейчас (ср.: *глядит*, *вещает*, *возвещает*, *блещет*, *трепещет*, *светится*). Затем *praesens historicum* транспонируется в несобственно-прямую речь Девы Марии (пассаж, начинающийся со строки *Узким кажется наряд* и кончающийся строкой *Какой весной всё расцвело!*³⁷), и читатель, уже и так приобщившийся к сюжету, получает возможность увидеть мир глазами Девы Марии и испытать протонастроение праздника Благовещения – весну, солнце, расцвет природы и расцвет чувств. В двух заключительных строках происходит откат в симметричное зачину аористивное прошедшее. Грамматической акцентуацией содержания Кузмин имитирует постепенное вживание в сюжет картины и выход из него. Это последний модернистский эффект «Благовещения».

До сих пор в «Благовещенье» нам встретились одна вольность – потаенный сексуальный план у благой вести. Есть и другая. Линия Иисуса Христа, чье появление и *возвещает* Архангел Гавриил, практически опущена. Единственная намекающая на него перифраза – *Спасенья нашего начало* – говорит одновременно о его рождении и о нашем спасении через него.

Пенять Кузмину за допущенные вольности не приходится. Он упредил возможное недовольство читателей еще во «Вступлении»:

Прости неопытную руку, Дева,
И грешный, ах, сколь грешный мой язык,
Но к клятвам верности я так привык,
Что Ты словам хвалебного напева
Внемли без гнева.

Будь я царем – Тебе моя порфира,
Будь я монах – поклялся б в чистоте,
Но что мне дать в смиренной нищете:
Мое богатство, данное от мира, –
Одна лишь лира.

Неопытная рука и *грешный язык*, разумеется, воспроизводят самоуничижительные формулы, в которых средневековые авторы описывали свой вклад в литературу. Но можно их понимать и буквально. *Грешный язык* получает вербальную поддержку в виде языческого второго плана «Благовещения» – кстати, вопреки запрету, исходящему от пушкинского

³⁷ Перфект с акцентом на результате, имеющем место в настоящем.

«Пророка» (п. 1828), цитатой из которого *грешный язык* и является³⁸. Что же касается *неопытной руки*, то в «Праздниках...» ей соответствует ряд погрешностей. «Благовещение», однако, — принципиально иной случай. Его сильные художественные эффекты для внимательного глаза выполнены хотя и небезгрешной, но явно мастерской рукой.

3. «Благовещение» и экфрастическая техника Данте

У «Благовещения» и «Божественной комедии» обнаруживаются переключки по линии не только греховной книги, но и непосредственно экфрастической передачи сцены благой вести. В контексте песни X «Чистилища», содержащей этот и другие экфрасисы, раскрывается тот аспект кузминского стихотворения, о котором речь заходила только как о приеме. Повествование о живописном сюжете решено через создание иллюзии зрительскогоживания в него.

Сначала — о песни X «Чистилища», в которой происходит осмотр уникальной экспозиции.

В скалах Данте обнаруживает мраморный рельеф с Благовещением. Всматриваясь в две его фигуры, исполненные высочайшего реализма, он переживает эффект заговорившего камня — почти что слышит обмен репликами. Архангел Гавриил приветствует Деву Марию, произнося «*Ave!*» [лат. *Здравствуй / Радуйся*], а она в ответ произносит «*Esse ancilla Dei*» [лат. *Вот раба Господня*].

По сути, перед нами счастливая встреча мраморного рельефа исключительной художественной мощи с благодарным зрителем. На уровне повествования этому соответствует скрещение дискурса «сила искусства» с другим: «отчетом об экскурсии». Последний предполагает выставленные на обозрение объекты, достойные осмотра; посетителя и гида; наконец, вживание посетителя в произведение искусства. Ср.:

Là sú non eran mossi i piè nostri anco,
quand' io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,
esser di marmo candido e addorno
d'intagli sí, che non pur Policleto,
ma la natura lí avrebbe scorno.

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt' anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
dinanzi a noi pareva sí verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

Giurato si saria ch'el dicesse '*Ave!*';

³⁸ Параллель отмечена Богомоловым в [Кузмин 2000: 722].

perché iv' era imaginata quella
 ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
 e avea in atto impressa esta favella
 'Ecce ancilla Dei', propriamente
 come figura in cera si suggella (28–45) [2: 168–169].

Туда наверх еще не двинулись наши стопы, / когда я заметил, что <та часть> стены вокруг <нас>, / которая была менее крутой,
 была из мрамора белого и украшенного скульптурами так, / что не только Поликлет, / но и природа были бы посрамлены ими.

Ангел, который сошел на землю с вестью / о мире [вар.: *примирении*], долгие годы вымаливаемом в слезах, / <и> который открыл <нам> небо после долгого запрета,

предстал перед нами столь живо / изваянным в кроткой позе [вар.: *нежном движении*], / что не походил на немое изображение.

Можно было бы поклясться, что он говорил “Ave!” [лат.: *Здравствуй*], / потому что там была изображена та [= *Дева Мария*], / которая повернула ключ, чтобы открыть <доступ> к высшей [= *божественной*] любви;

и в ее позе были отпечатаны такие слова: / “Ecce ancilla Dei [лат.: *Вот раба Господня*]”, в точности так, / как фигура отпечатывается в воске.

Экскурсионная ситуация получает дальнейшее развитие. Видя, что Данте застыл у рельефа с «Благовещением» (а застыл он неслучайно – ведь это Дева Мария благословила его на путешествие, т. е. тоже своего рода экскурсию, по загробному миру), «гид»-Вергилий призывает его обратить внимание на другие «выставочные» объекты.

По стопам Данте Кузмин регистрирует стадии зрительского вживания в живописный сюжет, которых по меньшей мере три. Его наблюдатель тоже слышит реплики архангела Гавриила и Девы Марии, включая те, что процитированы в песни X. Более того, у Кузмина наблюдатель ставит себя на место Богородицы и дважды обращает к ней вопрос, любопытствуя о деталях, вынесенных за рамки картины. Что в «Благовещенье» отсутствует, это экскурсионность, ибо кузминское повествование построено по принципу загадки. Читателю, познакомившемуся с «рассказом по картинке», предстоит реконструировать живописный канон, который только что был представлен в слове.

Поэтические экфрасисы Данте и Кузмина объединены еще и тем, что произведение искусства символизирует некое откровение. Аллегорический характер благой вести сильнее выражен в песни X «Чистилища». С одной стороны, на примере Девы Марии, безропотно принимающей волю Бога, Данте учится смирению, с другой же – он постигает высший, анаagogический, смысл Благовещения как того события, которое открыло человечеству двери Рая, прежде закрытые грехопадением Адама. У Кузмина живописный сюжет подводит к постижению Божественной Любви, которая, как можно было убедиться выше, далека от дантовского знака равенства между Богом и чистейшей Любовью. В то же время, как и в дантовской поэме, она признается двигателем всего в мире – праведников и грешников, солнца и других светил.

Дантовская аура «Благовещенья» мотивирована еще и тем, что в «Божественной комедии», как и в «Праздниках...», постулируется наличие особого канала связи между Творцом и личностью, причастной к творчеству, – в первую очередь, конечно, поэтом.

Имеются между двумя экфрасисами и различия, возможно, превышающие сумму сходств. Не задерживаясь на том, что описываемые произведения искусства мыслятся выполненными из разного материала, сразу перейду к менее очевидным расхождениям. Во-первых, Данте акцентирует композиционную простоту художественного объекта, иконически реализующую мотив смирения, тогда как Кузмин – великолепие, намекающее на определенную живописную поэтику. Во-вторых, у дантовского мраморного рельефа нет и не может быть прототипа – недаром он описывается как произведение, превосходящее все мыслимые творения резца и природы, – тогда как кузминский экфрасис сориентирован даже не на одно произведение, а на целую традицию.

Впрочем, экфрасистическое письмо «Благовещенья» не претендует на восстановление средневековой традиции. Претендует же оно, как отмечалось выше, на то, чтобы репрезентировать модернистскую манеру думать и говорить об искусстве.

4. Заключение

Кузмин как автор стихотворений, навеянных живописью, уже стал героем монографии Марии Рубинс об экфрасисе в русской и французской поэзии. Исследовательница включила их в акмеистическую линию экфрасиса [Рубинс 2003: 197–204], которую возвела – и совершенно справедливо – к парнасской. Обо всех экфрасисах Кузмина я говорить не возьмусь, потому что их полный состав, типы, приемы и характер имитируемых объектов остаются по-прежнему невыявленными, но «Благовещенье» явно отстоит как от акмеизма, так и от Парнаса. Вместо того чтобы по-академически холодно и объективно передавать живопись, Кузмин по-символистски религиозно переживает ее содержание. Более того, на правах повествователя он вмешивается в сюжет картин. Правда, при этом он любовно-бережно воспроизводит живописный канон, включая условности. Далее, живопись у него комментируется не своим языком, а условным, заведомо искажающим имитируемый объект. Наконец, если парнасцы и акмеисты отдавали предпочтение пластическим искусствам, то Кузмин охотно обращался и к музыке³⁹, а также к синтезу разных видов искусства.

Все сделанные в этой главе наблюдения позволяют предположить, что Кузмин проложил особый путь в мире экфрасиса – конечно же, не без оглядки на опыты Данте, французского Парнаса, или экфрасисы в стиле «искусство для искусства», и русских символистов, или изображение объектов искусства через призму религиозно-мистических переживаний.

³⁹ В чистом виде это, например, «Из поднесенной некогда корзины...» (1906): *И пели нам ту арию Розины: / "To sono docile, io sono rispettosa". / <...> / Пензарский лебедь, сладостен и пышен, / Венчал малейшую весельем ноту* [Кузмин 2000: 61].

Приложение: Цикл Кузмина «Праздники Пресвятой Богородицы»

Вступление

Прости неопытную руку, Дева,
И грешный, ах, сколь грешный мой язык,
Но к клятвам верности я так привык,
Что Ты словам хвалебного напева
Внемли без гнева.

Будь я царем – Тебе моя порфира,
Будь я монах – поклялся б в чистоте,
Но что мне дать в смиренной нищете:
Мое богатство, данное от мира, –
Одна лишь лира.

Слагаю набожно простые строки,
Святая Дева, благостно внемли!
Ты видишь всё на небе, на земли,
Тебе известны тайных слез потоки
И смерти сроки.

И как мне петь? откуда взять хвалений?
Что я в юдоли сей? никто, ничто.
Но сердце страстное, оно не заперто,
Оно дрожит и жаждет умилений
В часы горений.

Рождество Богородицы

Анна плакала в пустыне:
«Ах, не знать мне благостыни!
Люди, звери, мошка, птица, –
Всё вокруг нас веселится,
Мне же, бедной, никогда
Не свивать себе гнезда.

О, неплодная утроба!
Кто проводит к двери гроба?
Мы как грешники в притворе:
Скрыт упрек во всяком взоре.
Всякий чище, всяк святей
Той, что ходит без детей».

Иоаким вдали тоскует,
Ангел с неба возвестует:

«Божий раб, тоска напрасна.
Глаз Господень ежечасно
Скорби праведников зрит
И награду им дарит.

Браки людям не запретны,
Не тужи, что вы бездетны,
А иди к своим воротам –
Анна ждет за поворотом.
Ты жену свою прими,
Сердце грустью не томи!»

Где наш путь? куда, откуда?
Все мы ждем святого чуда,
Кто покорен, кто смиренен,
Тот в пути лишь будет верен.
Претерпевый до конца
Удостоится венца.

Молвит, плача, мать седая:
«Богу верила всегда я,
Он, слезу мою отерший,
Он, покров Свой распростерший,
Не покинет Он меня,
Сладкой вестью возмая!»

Дни и ночи, ближе, ближе,
Анна молит: «О, внемли же,
Милосерд к Своим созданиям,
Не томи нас ожиданьем!»
И в назначенную ночь
Родила Марию дочь.

О Мария, Дева девам,
Ты внемли моим напевам!
Спаса мира Ты носила,
Пусть и мне подастся сила
Песни свято довести
И себя Тобой спасти.

Введение

Вводится Дёвица в храм по ступеням,
Сверстницы-девушки идут за Ней.
Зыблется свет от лампадных огней.
Вводится Девница в храм по ступеням.

В митре рогатой седой иерей
Деву встречает, подняв свои руки,

Бренный свидетель нетленной поруки,
В митре рогатой седой иерей.

Лестницу поступью легкой проходит
Дева Мария, смиренно спеша.
Белой одеждой тихонько шурша,
Лестницу поступью легкой проходит.

Старец, послушный совету небес,
Вводит Ее во святилище храма.
Он не боится упреков и срама,
Старец, послушный совету небес.

Белой голубкою скрылась внутри,
Плотно закрылась святая завеса.
Чуждая злым искушениям беса,
Белой голубкою скрылась внутри.

Что вы, подружки, глядите вослед?
Та, что исчезла белей голубицы,
Снова придет к вам в одежде Царицы.
Что вы, подружки, глядите вослед?

Благовещение

Какую книгу Ты читала
И дочитала ль до конца,
Когда в калитку постучала
Рука небесного гонца?
Перед лилеей Назаретской
Склонился набожно посол.
Она глядит с улыбкой детской:
«Ты – вестник счастья или зол?»
Вещает гость, цветок давая:
«Благословенна Ты в женах!»
Она глядит, не понимая,
А в сердце радость, в сердце страх.
Румяной розою зардела
И говорит, уняв испуг:
«Непостижимо это дело:
Не знаю мужа я, мой друг».
Спасенья нашего начало
Ей возвещает Гавриил;
Она смиренно промолчала,
Покорна воле вышних сил,
И утро новым блеском блещет,
Небесны розы скромных гряд,
А сердце сладостно трепещет,
И узким кажется наряд.

«Вот Я – раба, раба Господня!»
И долу клонится чело.
Как солнце светится сегодня!
Какой весной всё расцвело!
Умолкли ангельские звуки,
И нет небесного гонца.
Взяла Ты снова книгу в руки,
Но дочитала ль до конца?

Успение

Успение Твое, Мати Богородица,
Опозданием Фома нам открылося.
Святым Духом апостол водится
Далеко от братского клироса.
Покидает он страны далекие,
Переходит он реки широкие,
Горы высокие –
И приходит к братьям апостолам.

Вскричал он, Фома, со рыданием:
«Завела меня пучина понтова!
Вы блаженны последним лобзанием,
А Фома, сирота, он лишен того!
Уж вы дайте мне, рабу покорному,
Поклониться тому месту горнему,
Гробу чудотворному,
Как дано было прочим апостолам».

Между двух дерев холм виднеется,
Красно солнце садится за море,
На холме том гроб белеется,
Гроб белеется беломраморен.
Белы ноги у Фомы подгибаются,
Белы руки у него опускаются,
Очи смыкаются, –
И нашла туга на апостолов.

Снова плач близнеца возносится,
Подымается к небу ясному,
Злая грусть в сердца братьев просится.
«Ах, увы мне, увы мне несчастному!
Неужели, Мати, в таком загоне я,
Что стал хуже жида – Авфония,
Лишен благовония?
Нелюбимый я среди апостолов!»

И ко гробу Фома подводится,
Подводится ко гробу белому,

Где почила Святая Богородица.
Диво дивное сердцу оробелому!
Расцвели там, большие и малые,
Цветы белые, желтые и алые,
Цветы небывалые.
И склонились святые апостолы.

Вместо тела Богородицы Пречистыя –
Купина цветов благовонная;
Поясок из парчи золотистыя
Оставила Мать Благосклонная
В награду за Фомино терпение,
В награду за Фомино смирение,
И уверение.
И прославили Деву апостолы.

Покров

Под чтение пономарей,
Под звонкие напевы клироса
Юродивый узрел Андрей,
Как небо пламенем раскрылося.
А в пламени, как царский хор,
Блистает воинство небесное,
И распростертый омофор
В руках Невесты Невестных.
Ударил колокольный звон,
И клиры праздничными гласами, –
Выходит дьякон на амвон
Пред царскими иконостасами.
А дьякон тот – святой Роман,
Что «сладкопевцем» называется, –
Он видит чудо, не обман,
Что златом в небе расстилается.
Андрей бросается вперед
Навстречу воинству победному
И омофору, что дает
Покров богатому и бедному.
И чудом вещим поражен
Народ и причт, и царь с царицею,
И сонм благочестивых жен
Склонился долу вереницею.
«Даю вам, дети, свой покров:
Без пастыря – глухое стадо вы,
Но пастырь здесь, – и нет оков,
Как дым исчезнут козни адовы».
Горит звезда святых небес,
Мечи дрожат лучом пылающим, –

И лик божественный исчез,
Растаяв в куполе сияющем.
Край неба утром засерел,
Андрей поведал нищей братии,
Что в ночь протекшую он зрел
В святом соборе Халкопатрии.

Заключение (Одигитрия)

Водительница Одигитрия!
Ты в море движешь корабли,
Звездой сияешь нам вдали,
Далёко от родной земли!
Ведешь Ты средь камней и скал,
Где волны воют, как шакал,
Где рок смертельный нас искал, –
Ты же из бури, пучины, погибели, рева,
Выведешь к пристани нас, Одигитрия Дева!

Водительница Одигитрия!
Ты воинство ведешь на бой,
И ратные – сильны Тобой,
На смерть готов из них любой.
Стучат блаженные мечи!
И воздух жарок, как в печи,
А в небе светлые лучи!
Ты не допустишь детей до последнего срама,
Ты распростерла над ними свою орифламму!

Водительница Одигитрия!
Ты целым возвратишь царя,
Ты миру – красная заря!
Ты не сгораешь, век горя!
Победа дастся в свой черед:
Как знамя, с нами Мать идет, –
И вражий клонится народ.
Ты нам – охрана, победа, защита и сила,
Оком Своим Ты враждебные рати скосила!

Водительница Одигитрия!
Помазан не был я царем,
Мне дан лишь жизни злой ярём:
Не сами мы судьбу берем.
Но я, как странник, страха полн,
Грозит разбиться утлый челн,
И как спастись от ярых волн?
Ты приведешь меня в тихую, сладкую воду,
Где я узнаю покорности ясной свободу.
[Кузмин 2000: 221–228]

Глава 3
«Перед зеркалом» Ходасевича:
итальянская амальгама¹

0. Текст

Перед зеркалом

Nel mezzo del cammin di nostra vita.

I	1 Я, я, я! Что за дикое слово! 2 Неужели вон тот – это я? 3 Разве мама любила такого, 4 Желто-серого, полуседого 5 И всезнающего, как змея?
II	1 Разве мальчик, в Останкине летом 2 Танцевавший на дачных балах, – 3 Это я, тот, кто каждым ответом 4 Желторотым внушает поэтам 5 Отвращение, злобу и страх?
III	1 Разве тот, кто в полночные споры 2 Всю мальчишечью вкладывал прыть, – 3 Это я, тот же самый, который 4 На трагические разговоры 5 Научился молчать и шутить?
IV	1 Впрочем – так и всегда на середине 2 Рокового земного пути: 3 От ничтожной причины – к причине, 4 А глядишь – запутался в пустыне, 5 И своих же следов не найти.

¹ Дополненная и исправленная версия двух статей [Панова 2012; Panova 2016]. Одновременно с первой вышла заметка о «Перед зеркалом» Томаса Венцловы, см. [Венцлова 2012], а одновременно со второй – исследование Артема Скворцова о подтекстах Ходасевича, в которой несколько страниц было уделено и «Перед зеркалом» [Скворцов 2015].

- V
- 1 Да, меня не пантера прыжками
 - 2 На парижский чердак загнала.
 - 3 И Виргилия нет за плечами, –
 - 4 Только есть одиночество – в раме
 - 5 Говорящего правду стекла.

18–23 июля 1924

[Ходасевич 2009–..., 1: 179–180]

1. Стихотворение о «сверхличной биографии»

Отчетливо автобиографическое стихотворение «Перед зеркалом» (далее – ПЗ) было написано Ходасевичем два года спустя после отъезда из большевистской России с новой подругой, Ниной Берберовой, в Париже, где они провели 4 месяца². Калейдоскоп городов, в которых они успели пожить или просто побывать до Парижа, в ПЗ сведен к минимуму: мотиву загнанности на *парижский чердак*. В самом чердаке позволительно видеть их первое парижское жильё – комнату для прислуги под самой крышей на 7-м этаже дома издателя З.И. Гржебина, на Шан де Марс³. Из опыта двух первых лет вне России для ПЗ многое дали венецианские переживания, записанные Берберовой задним числом, что любопытно – в возрастных и зеркальных терминах ПЗ:

«Ходасевич захвачен **воспоминаниями молодости** [о поездке 1911 г. и романе с Евгенией Муратовой. – Л. П.]»; «В Венеции Ходасевич был и окрылен, и подавлен: здесь когда-то он был молод и один, мир стоял в своей целостности за ним, еще не страшный. Теперь **город отбрасывал ему отражение того, что есть: он не молод, он не один, и никто и ничто не стоит за ним, защиты нет**». [Берберова 1983: 242, 243–244]

Сама Венеция в ПЗ если как-то и отразилась, то косвенно, в образе зеркала⁴. Из других жизненных обстоятельств в ПЗ попал – и даже стал доминантой – тогдашний возраст Ходасевича, 38-летний. Самой этой даты в ПЗ, правда, нет. Ее поглотило более общее понятие *средины жизни*, которым в строфе IV закреплены рассеянные по строфам I–III биологические и экзистенциальные перемены, коснувшиеся лирического «я».

Кстати, о переменах. Одна, отъезд из России и созревающее решение поселиться на Западе, нашла отражение в ПЗ, другая же, расставание со второй женой, Анной Ивановной, и гражданский брак с Берберовой, вроде бы нет. Более того, явно благополучный новый союз в стихотворении обратился в свою противоположность: одиночество. Тут прокламируемая ПЗ правда жизни оказалась замещенной

² [Берберова 1983: 249].

³ См. о ней [Берберова 1983: 248–249].

⁴ См. «Полдень» (1918) Ходасевича, где герой мысленно возвращается в Венецию через водное зеркало – двойную примету этого города.

мифологией гибнущего в одиночестве Поэта. Собственно, такой конец Ходасевич предначертал себе в полушутливом, полусерьезном письме к Анне Ивановне от 03.02.1922:

«“Офелия гнула и пела” – кто не гнет, тот не поет. Прямо скажу: я пою и гну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой – *погибать*. Бедную девочку Берберову я не погублю... Я только обещал ей показать дорожку, на которой гнут. Но, доведя до дорожки, дам ей бутерброд на обратный путь, а по дорожке дальше пойду *один*. Она-то просится на дорожку, этого им всем хочется, человечкам. А потом не выдерживают...» [Ходасевич 1997: 441]

Те же медитации о судьбе Поэта – и тоже с опорой на фетовский мотив пения-гибели Офелии – проникли позднее в стихотворение «Сквозь дикий грохот катастроф...» (1926–1927): *Но петь и гибнуть нам дано, / И песня с гибелью – одно* [Ходасевич 2009–..., 1: 315]. Вообще мысли о собственной смерти часто посещали Ходасевича. В парижский период, судя по воспоминаниям Берберовой, он переживал суицидальные настроения:

«Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать он может только в России, что он не может быть без России, что не может ни жить, ни писать в России – и умоляет меня умереть вместе с ним». [Берберова 1983: 252]

В ПЗ ничего суицидального вроде бы нет, но мотив то ли смерти, то ли переживания собственной смертности проступает через слова о *роковом земном пути* и мотив вглядывания в пустое зеркало, которые будут разобраны в § 5 данной главы.

Если мотив смерти в ПЗ ходасевичеведами традиционно не замечается⁵, то о пессимизме написано достаточно. Как уже отмечалось, в этом стихотворении нарушен характерный для зрелого Ходасевича баланс физического старения внешней оболочки и внутреннего богатства. Последнее реализуется в виде духовной прозорливости и мощных творческих потенций, обеспечивая лирическому «я» проникновение в тайны жизни, творчества, другие миры, а также обретение Орфеевой лиры или венка / венца – награды за поэтический дар⁶. Любопытно, что типовое решение автоописательных стихотворений Ходасевича, претворяющих этот баланс, предполагает отказное движение: взлет после падения. Падение – это неприглядная внешность лирического «я» в начале стихотворения, а финальный взлет – открытие в себе божественной внутренней сути. Такую парадигму, причем с опорой на образ зеркала, еще до ПЗ реализовал сонет «Нет, ты не прав, я не собой пленен...» (1919) из диптиха «Про себя»⁷. Его лирический

⁵ См. [Miller 1981: 171–173; Левин 1998в: 219–220; Левин 1998б: 569; Kirilcuk 2002: 384–386; Postoutenko 2002].

⁶ См. [Miller 1981; Kirilcuk 2002: 384–386].

⁷ Как было показано в [Левин 1998б: 546–569] и других работах о ПЗ.

герой, *наемник усталый*, разглядывая во сне свое отражение в *водяном зеркале*, нарциссически прозревает свой божественный атрибут – *венчик из звезд*:

Нет, ты не прав, я не собой пленен.
Что доброго в наемнике усталом?
Своим чудесным, божеским началом,
Смотря в себя, я сладко потрясен.

Когда в стихах, в отображеньи малом,
Мне подлинный мой образ обнажен, –
Всё кажется, что я стою, склонен,
В вечерний час над водяным зеркалом.

И, чтоб мою к себе приблизить высь,
Гляжу я вглубь, где звезды занялись.
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,
Но пламенно оттуда проступает
Венок из звезд над головой моей.

[Ходасевич 2009–..., 1: 91–92]

В ПЗ былой самообраз если и появляется, то лишь в строфе I, где полуседые волосы и желто-серая кожа, отраженные в зеркале, компенсируются всезнанием змеи, аналогом внутренней озаренности. Кроме того, в строфе II налицо нарциссическое описание себя через любовь мамы, а также внушение страха молодым поэтам. Дальше, однако, ни мотив всезнания, ни нарциссизм не поддержаны. «Всезнанием» о себе лирический герой ПЗ не располагает, а самолюбования не практикует. Кроме того, его финальное отражение в зеркале представляет собой не ожидаемый взлет, но еще большее падение. Как справедливо отметил Ю.И. Левин, «иллюзии о “божеском начале” не оправдались: теперь душа уже не отражается в зеркале, а, может быть, ее и вовсе нет» [Левин 1998б: 569]. Согласимся и с другими исследователями в том, что в ПЗ Ходасевич деромантизировал свой самообраз, т. е. – в соответствии с мотивом зеркала как говорящего горькую, неприкрашенную правду – остановился перед той чертой, за которой начинается двоемирие, удвоение себя и прочие символистские маневры, уводящие от реальности.

Драматическая в своей безысходности экзистенциальная ситуация лирического героя, достигшего середины жизни не с приобретениями, но, напротив, с потерей собственного «я» и возможности спастись, выражена сдержанно, мужественно. В ПЗ мы не встретим ни жалости к себе, ни романтической или (пред)символистской / декадентской демонизации собственного экзистенциального падения. Более того, Ходасевич отказывает своей ситуации в уникальности, подверстывая ее к опыту классика, сходную ситуацию пережившего. Речь идет, конечно, об авторе «Божественной комедии», первая строка которой

вынесена в эпиграф и переложена в строфе IV. Этим двойным цитированием Ходасевич, безусловно, включает себя как написавшего ПЗ в пантеон великих поэтов, заодно демонстрируя свою неоклассическую эстетику: ничего уникального в искусстве нет, а миссия поэта состоит в прививке *классической розы* к русскому советскому или русскому эмигрантскому *дичку*.

Уловить еще одну смысловую нагрузку, возложенную на дантовское *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, позволяет эссе Ходасевича «Цитаты» (1926), где проводится следующая мысль: в литературе цитирование претворяет автобиографический опыт пишущего в своего рода сверх-личный текст. Ср.:

«Мы – писатели, живем не только своей жизнью. Рассеянные по странам и временам, мы имеем и некую сверхличную биографию. События чужих жизней мы иногда вспоминаем как события нашей собственной. История литературы есть *история нашего рода*; в известном, условном смысле – история каждого из нас». [Ходасевич 2009–..., 2: 375]

В этом свете становятся понятными и другие художественные решения ПЗ: одни детали своей жизни Ходасевич упоминает как они есть, и тем самым они становятся свидетельствами его жизненного опыта (таковы мамина любовь, лирическое «я» в роли критика, Останкино – место детских балов, а через них – увлечение юного Ходасевича танцем, желто-серая кожа – результат кожных заболеваний и камней в желчном пузыре, парижский чердак), другие же – и прежде всего свой 38-летний возраст – перекодирует в литературные клише, преобразая личное в сверх-личное.

К «Божественной комедии» естественно возвести и мужественный, сдержанный тон ПЗ.

В ПЗ дантовская формула, приведенная по-итальянски и вынесенная в эпиграф, открыто заявлена как цитата. Но что если в стихотворении есть и скрытые, неафишированные цитаты, также работающие на сверх-личную биографию? Эти ожидания подтверждаются выявлением русского интертекстуального слоя в ПЗ. Так, согласно Ю.И. Левину, это стихотворение – реакция на Блока, в поэзии констатировавшего произошедшие с ним биологические перемены⁸. А согласно А.К. Жолковскому, оно варьирует экзистенциальную тематику «Смерти Ивана Ильича» Толстого, автоописательную поэзию Анненского, а также – но тут уже безотносительно к сверх-личной биографии – пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях»⁹. Задача настоящей главы – по возможности полная атрибуция итальянского слоя, начатая в собраниях стихотворений Ходасевича и научных работах¹⁰. Как будет показано, у ПЗ и «Божественной комедии» намного больше точек соприкосновения, чем до сих пор отмечалось. Ориентировался Ходасевич и на еще

⁸ См. [Левин 1998в: 219–220].

⁹ См. [Жолковский 2014а].

¹⁰ См. в особенности [Kirilcuk 2002: 385].

одного классика итальянской поэзии, Петрарку, но не как поэта любви, а как первого поэта-гуманиста¹¹.

Данте и особенно Петрарка – итальянская амальгама стихотворения Ходасевича, в чем есть определенная логика. Эти поэты предложили оригинальные для своего времени, а в дальнейшем ставшие классическими трактовки для кризисных моментов жизни, которые Ходасевич новаторски переосмыслил. Если влияние Данте на Ходасевича по линии топики в доказательствах не нуждается, то влияние Петрарки требует разъяснений. С этой целью вернемся к процитированному выше второму стихотворению из диптиха «Про себя». Его петраркизм проявляется и в сонетной форме, и в автопортретности, и в акценте на особенностях человеческой природы и психики, т. е. в том, что составляет «гуманизм» в узком смысле слова, и, главное, в интертекстуальной семантике двух образов. *Венок из звезд* – аналог хрестоматийного лаврового венка Петрарки, который, правда без апелляции к Петрарке, появляется в таких стихах Ходасевича, как «К Музе» (1910), ср.: *Венок твой лавровый, залог любви и славы* [Ходасевич 2009–..., 1: 66]¹². О зеркале, отражающем старение, как петрарковском, речь пойдет в § 3 данной главы.

Разумеется, в мировой литературе о кризисных моментах жизни писали не только Данте и Петрарка, а потому вопрос о том, почему Ходасевич выбрал именно их, нуждается в дальнейшем исследовании. Подсказку дает эссе «Цитаты», в котором упоминается «изгнание Данте» [Ходасевич 2009–..., 2: 381]¹³. И действительно, в ПЗ Ходасевич отождествляет себя, очутившегося на парижском чердаке, с Данте-изгнанником, а возможно и Петраркой, любившим изображать себя тосканцем в разлуке с Тосканой. Как известно, и Данте, и отец Петрарки лишились флорентийского гражданства на основании одного закона; обоим писателям предлагалось вернуться: Данте – на унижительных условиях, Петрарке – на почетных; оба отказались. Жизнь Данте вне стен Флоренции была трудной, жизнь Петрарки во Франции и Италии – скорее приятной. Так вот, постепенно осознавая, что временный отъезд из России перерастает в эмиграцию, Ходасевич избрал Данте-изгнанника своей ролевой моделью. Под Данте он в программной статье «Литература в изгнании» (1933) переопределил свою писательскую миссию. Покинув Россию в зените успеха, Ходасевич мечтал, чтобы его эмигрантские творения вернулись туда, заложив

¹¹ Сигнатурная образность Данте, с одной стороны, и Петрарки – с другой, открыто соседствует в других произведениях Ходасевича – «Жизни Василия Травникова» (1935–1936), о чем см. Разд. I, Гл. 3, и трехстишии 1918 г. *Давно пора сказать тебе открыто: / Не продана Лаура в дом свидания / И Дантом Беатриче не убита* [Ходасевич 2009–..., 1: 287].

¹² Ср. *Нам всем дается первая разлука, / Как первый лавр, как первая любовь* [Ходасевич 2009–..., 1: 69] и *Я сказал: «Прости, Алина, / Мне к лицу венок из лавров»* [Ходасевич 2009–..., 1: 118], где *лавр* в симбиозе с любовным чувством недвусмысленно указывает на Петрарку.

¹³ Ср. также эссе Ходасевича «Очередная тема» (1927), тоже с образцовыми поэтами-изгнанниками, включая Данте [Ходасевич 2009–..., 2: 428, 429].

новое направление российской литературы, т. е. повторили бы судьбу «Божественной комедии»:

«История знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения... послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур. Таково... величайшее из созданий мировой поэзии, создание воистину боговдохновенное... “Божественн[ая] Комеди[я]”». [Ходасевич 1991: 467]

В процитированном отрывке вместо «Божественной комедии» можно смело подставить «Канцоньере», ибо любовная поэзия Петрарки также стала родоначальницей итальянской литературы.

В связи с обсуждением итальянского слоя ПЗ неизбежно встает вопрос о том, владел ли Ходасевич итальянским. Сведениями об этом ходасевичеведение не располагает¹⁴. Я буду исходить из того, что даже если итальянского Ходасевич специально не учил, полученное им в классической гимназии знание латыни и французского, двуязычные издания и подстрочные переводы Данте и Петрарки, статьи о них А.Н. Веселовского¹⁵, истории итальянской литературы, наконец, дружба с итальянофилом Павлом Муратовым, автором «Образов Италии», и Михаилом Гершензоном, переводчиком петрарковской латиноязычной прозы («Исповеди», «Письма к потомкам» и трех диалогов, составивших «О презрении к миру» (*Secretum*)), должны были позволить ему ориентироваться в главных сочинениях Данте и Петрарки довольно свободно. Соответственно, «Божественная комедия» и «Канцоньере» в этой главе будут цитироваться в оригинале.

И последнее замечание, после которого можно перейти к интертекстуальному анализу. В ПЗ отсылки к Данте, Петрарке (а также Пушкину, Толстому...) даны сознательно бегло, в расчете, что они будут легко опознаны читателем. В диалоге, который Ходасевич ведет с первоисточниками, на них возложена особая миссия: договорить то, что не договорено его *диким словом*. Тем самым обеспечивается экономия в средствах выражения, а всему повествованию придаются глубина и драматизм. Кроме того, подтексты существенно увеличивают спектр самоидентификационных ипостасей лирического «я». Ходасевич предстает в ПЗ не только ребенком – юношей – стареющим мужчиной – критиком – эмигрантом, но и поэтом определенного склада.

2. Середина жизни в дантовской перспективе

Обычно для ПЗ в качестве его тематической доминанты постулировалось расщепленное и потерянное «я». Развиваемая здесь интерпретация отводит расщепленности и потерянности подчиненную роль при несколько иной доминантной теме – идущем от Данте «кризисе среднего возраста».

¹⁴ Я благодарю И.П. Андрееву, Н.А. Богомолу, Дж. Малмстада, Роберта Хьюза и В.И. Шубинского за консультации.

¹⁵ См. [Веселовский 1939a; Веселовский 1939b].

В эпоху Ходасевича, которая была также эпохой Фрейда и Юнга, кризис среднего возраста еще не стал объектом внимания психологов и психоаналитиков. Лицом к нему наука повернулась с публикацией в 1965 г. статьи Эллиотта Жака «Смерть и кризис среднего возраста»¹⁶. Жак проанализировал траекторию жизни и творчества 310 выдающихся писателей, композиторов и художников и обнаружил в ней переломную середину, приходящуюся на вторую половину 30-летия. Еще он разобрал психоаналитические сеансы «средневозрастных» пациентов, которые, не будучи творческими людьми, тоже переживали сходный кризис. Предложенная Жаком модель кризиса среднего возраста у мужчин¹⁷ выглядела так.

На вторую половину 30-летия приходится депрессивное переживание собственной смертности, или того, что жизненный путь, до сих пор шедший в гору, достиг вершины, с которой виден его неизбежный конец. Разыгрывающаяся таким образом трагедия ожидаемой смерти делит взрослость на раннюю и зрелую. Для этих стадий характерны разное мировосприятие и, как следствие, разная творческая активность: интенсивная, спонтанная, как у Моцарта, Китса, Шелли, Рембо, vs. «вылепленная, изваянная» (sculptured) – как у Бетховена, Гёте, Вергилия. Подлинная глубина зрелой продукции – результат испытания реальности, приходящего вместе с ним переживания трагедии собственной смерти непосредственно во время кризиса и послекризисного обретения целостности собственного «я» и истинных ценностей. Таково благоприятное развитие событий, но бывает и другое. Некоторые творческие люди, будучи не в состоянии преодолеть рубеж середины жизни, гибнут, чаще всего – в 37 лет, другие же более не возвращаются к творчеству, как, например, Россини.

Главный пример Жака – случай 37-летнего (на самом деле – 35-летнего) Данте в «Божественной комедии». Жак толкует песнь I «Ада» в психоаналитическом ключе, как аллегорию кризиса среднего возраста, а всю поэму – как результат благополучного выхода из него и ярчайший образец «скульптурного» творчества, сменившего спонтанное, каковым была «Новая жизнь». В пост-жаковский период еще одним прецедентным образцом кризиса среднего возраста стал Лев Толстой с его страхом смерти и неустанными поисками смысла жизни, как, впрочем, и герой Толстого Иван Ильич Головин, который, заболев неизлечимой болезнью, пересмотрел свою жизнь и в свои 45 умер обновленным человеком. Однако начавшее было складываться представление об всеобщности кризиса среднего возраста, как для мужчин, так и женщин, не получило статистического подтверждения. По имеющимся на сегодня данным, он наблюдается только в западном мире и только у некоторых индивидов, чаще – у мужчин, на пороге 40-летия и вплоть до достижения 55 или даже 60 лет.

¹⁶ См. [Jaques 1965].

¹⁷ Женский кризис, как связанный с менопаузой, Жаком не рассматривался.

Безотносительно к тому, принимать ли кризис среднего возраста как некую универсалию, стоит отметить, что Ходасевич своим ПЗ предвосхитил модель Жака и его последователей. И не только апелляцией к Данте и Ивану Ильичу, но и суммой диагностических примет кризиса. Это:

биологическое старение¹⁸; проблемы с самоидентификацией, включая неузнавание себя в зеркале; острое переживание закончившейся молодости; осознание своей смертности (ср.: *роковой земной путь*); переходные состояния вроде переселения в другое место, могущие и спровоцировать кризис, и стать его следствием; наконец, разлад с окружающим миром, у Ходасевича – в виде неприятия языковых конвенций (слова *я*)¹⁹ и жизненного опыта классиков вроде Данте (о чем речь впереди)²⁰.

Заметим, что всем этим симптомам формулировка *так и всегда на средине...* придает статус всеобщего закона; аналогичным образом с ними впоследствии обращался и Жак.

По сравнению с дантовским «Адом» в ПЗ концепт середины жизненного пути как тупика оформлен эксплицитно и – шире – проработан детальнее, что неудивительно. Данте с его средневековыми представлениями о человеке и средневековой аллегорической поэтикой отделен от Ходасевича многими эпохами, начиная с гуманистической петрарковской и кончая психоаналитической, перенесшими акцент с исправления человеческой природы – темы Данте – на ее понимание.

В ПЗ, помимо эпиграфа, как дантовские можно атрибутировать строфу IV и строки 1–3 строфы V. Именно в строфе IV и именно под знаком «Божественной комедии» повествование из автобиографического, с маминой любовью, детскими балами, страстными мальчишечьими спорами и – шире – поисками идентичности своего *я*, *я*, *я*, – перетекает в план сверх-личной биографии. В строках 1–2 строфы IV Ходасевич упирает на то, что его средний возраст входит в художественный репертуар (для чего привлекается дантовская цитата) и в общечеловеческий ресурс переживаний (для чего введен квантор

¹⁸ Оно вообще занимало Ходасевича, ср.: *Уж волосы седые на висках / Я прядью черной прикрываю, / И замирает сердце, как в тисках, / От лишнего стакана чаю* [Ходасевич 2009–..., 1: 111]; *И весело, и тяжело / Нести дряхлеющее тело, / Что буйствовало и цело, / Теперь набухло и дозрело. // И кровь по жилам не спешит, / И руки повисают сами. / Так яблонь осенью стоит, / Отягощенная плодами, // И не постигнуть юным, вам, / Всей нежности неодолимой, / С какою хочется ветвям / Коснуться вновь земли родимой* [Ходасевич 2009–..., 1: 113]; <...> *нездешняя прохлада / Уже бежит по волосам?* [Ходасевич 2009–..., 1: 131].

¹⁹ При обычном согласии на них, ср.: *Люблю из рода в род мне данный / Мой человеческий язык: / Его суровую свободу, / Его извилистый закон...* [Ходасевич 2009–..., 1: 158].

²⁰ См. энциклопедическую статью “Midlife crisis” в [Maddox 1987: 448–449].

всеобщности *всегда*, кстати, задающий тот же смысл, что и отсутствующее в переложении Ходасевича местоименное прилагательное *nostra* [наша], к *жизни*). Далее появляется предикат *глядишь*, благодаря 2 л. ед. ч. приобретающий обобщенно-личное значение, *запутался*, который в конструкции с *глядишь* теряет грамматическое указание на 1 л. ед. ч., приобретая значение все того же обобщенно-личного 2 л., и инфинитивное, т. е. по определению бессубъектное, *не найми*. Исчезнувшее из строфы IV *я* возвращается в строфе V, но только не в ударном Именительном падеже, а в Винительном (*меня*), чтобы в дальнейшем снова исчезнуть.

Для строф IV–V Ходасевич перенимает из песни I «Ада» далеко не все, а лишь то, что адекватно с его опытом и его переживаниями.

Nel mezzo del cammin di nostra vita (1) – ‘посередине пути нашей жизни’, что традиционным комментарием приурочивается к 35-летию²¹ автора «Божественной комедии» и, соответственно, 1300 году – Данте снится такой сон: *mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita* (2–3) – ‘я оказался в темном лесу, потому что прямая дорога была потеряна’. Лес традиционно комментируется в согласии с одним местом из дантова «Пира», “la selva erronea... di questa vita” – ‘лес заблуждений этой жизни’. Далее лес описывается так: *Tant’ è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai, / dirò de l’altre cose ch’i’ v’ho scorte* (7–9) – ‘Такой горький, что смерть лишь чуть горше; / но чтобы поведать о благе, которое я там нашел, скажу о других вещах, которые я там заметил’. Что же касается прямой дороги, то она в контексте моральной проблематики песни I символизирует добродетель и праведность. Недаром Данте говорит о себе: *la verace via abbandonai* (12) – ‘праведный путь <я> оставил’.

Пока тьма, заставшая Данте в темном лесу, уступает место встающему солнцу (которое к тому же *mena dritto altrui per ogni calle* (18) – ‘прямо ведет людей по любому пути’), Данте, к своему облегчению, выходит к освещенному солнцем ‘пустынному склону’ – *la spiaggia diserta* (29), и начинает восхождение. Покоряемая им гора комментируется как аллегория праведности и – иногда – как гора Чистилища, с которой души попадают в Рай. Неожиданно путь ему преграждают, один за другим, три свирепых хищника. Первый – *lonza* (32), существо из кошачьего бестиария Средневековья, то ли пантера, то ли леопард, то ли гепард, гонит его вниз: *Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta, / una lonza leggera e presta molto, / <...> // e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi ’mpediva tanto il mio cammino, / ch’i’ fui per ritornar più volte vòlto* (31–32, 33–36) – ‘И вот, почти в начале крутого подъема, пантера, легкая и весьма стремительная; и она не отошла от меня, [оставаясь] у моего лица, но, напротив, преградила мне путь так, что мне пришлось повернуть несколько раз лицо’. Два других хищника – лев и волчица. Все вместе они, согласно комментариям, аллегорически указывают на три греха Данте²².

²¹ Согласно дантовскому «Пиру», человеческий век – 70 лет.

²² Но почему из трех дантовских хищников Ходасевич выбрал пантеру? Подсказка может скрываться в том, что ее связывали с дантовским сладострастием, ср.: «пантера – сладострастие, лев – гордыня, волчица – любостязание»

Политизированное чтение, в свою очередь, толкует их как аллереорию трех враждебных Данте городов / государств: Флоренции, лишившей его гражданства, Франции и папского Рима. Данте приходит в полное отчаяние, но тут вдруг видит, как 'по большой пустыне' – *nel gran deserto* (64) – к нему на помощь спешит Вергилий. Вергилий, которого Данте до тех пор почитал своим учителем в литературе, становится его проводником в Рай. Отправятся они туда, правда, не «верхним» путем – по горе, но «нижним», через Ад и Чистилище²³.

Обратимся теперь к тому, как оптимистический дантовский сценарий 'жизненный и пространственный тупик – выход из него' превращается в пессимистический сценарий ПЗ: 'жизненный и пространственный тупик'.

В ПЗ в строфе IV, вслед за Данте, кризис среднего возраста передан дантовским репертуаром: общей метафорой жизни как пути; мотивом оставленной прямой дороги – аллереорией жизненного тупика; образом пустыни. Эти элементы собираются в принципиально иной топос: бесплодного блуждания по пустыне, и из дантовского регистра Ходасевич переключается в библейский²⁴. *Заплутался в пустыне* – это, конечно, 40-летнее блуждание евреев по пустыне после исхода из Египта (Исх. 14: 3), обогащающее самоидентификацию Ходасевича еще одной гранью, еврейской²⁵, и, возможно, намекающее на его близящееся 40-летие. В структурном плане плутание иконически передано путаной риторикой трех последних строк строфы IV, о чем ниже (другое возможное объяснение – что это недоговоренность как примета автомонолога).

[Веселовский 1939а: 148], грехом, которого не был чужд и Ходасевич. Возможно, так Ходасевич «протащил» в ПЗ ту грань своей самоидентификации – мужа и возлюбленного – для которой не нашлось места в сюжете ПЗ. Тогда оборот *не пантера... загнала* прочитывается в том смысле, что 'не сладострастие (= не Берберова) было причиной переезда в Париж'.

²³ «Божественная комедия» цитировалась по [1: 1–4].

²⁴ Кстати, согласно ныне принятой интерпретации песни I, за восхождением на гору просматривается аллереорический библейский план: исход из Египта, в частности, опасный переход через Чермное море (как считается в современном дановедении, Данте, изгнанный из Флоренции, в «Божественной комедии» обдумывал свой опыт эмигранта и прямо, и вот так, как здесь, завуалированно). Отсюда двусмысленность ряда слов, таких, как *piaggia* – не только 'склон', но и 'морской берег', изображающих испытание, выпавшее Данте, как миссию Моисея. Отмечу также появление пустыни в стихотворении Константина Бальмонта «Данте. Видение» (1895, п. 1895), ср. реплику Тени, явившейся Данту: *Тот путь суров. Пустыню безлюдной / Среди песков он странника ведет. / Достигнет ли изгнанник цели чудной, – / Иль не дойдя бессильно упадет?* [Бальмонт 2010, 1: 108].

²⁵ В связи с Моисеем она представлена, например, в ходасевичевском «Моисее» (1915), написанном в готовом топосе 'роль поэта – та же, что у Моисея, во время путешествия по пустыне ударяющего по скале жезлом и исторгающего из нее воду', или в письме к Самуилу Киссину (Муни) от 28.07.1909: «Я, конечно, не происхожу от Моисея, а от какой-нибудь иерихонской сволочи. Но нельзя ли назвать Моисея моим предком?» [Киссин 1999: 206] и т. д.

Вразрез с Данте, который в страшном лесу все-таки нашел (*trovai*) благо, Ходасевич говорит о не-обретении (*не нашел*), правда, не блага, но собственных следов, т. е. потерянного «я». С этого места начинается разворачиваться, пока что под сурдинку, риторическая фигура отказа от самоидентификации с Данте. Очевидным образом она проявится в строфе V, где, как и в начале дантовского «Ада», речь пойдет о подъеме вверх, о пантере и о Вергилии, однако эта заемная топика будет так или иначе отрицаться, как раз и создавая ситуацию безвыходности.

Прежде всего, в ПЗ у верха исчезают коннотации рая и праведности, ибо представляющий его парижский чердак символизирует выброшенность на свалку жизни и веселое, но беспутное существование артистической богемы²⁶. Далее, в ПЗ причина попадания на чердак не конкретизируется, однако для расподобления с дантовским опытом восхождения она подана как результат действий *не пантеры*. Наконец, на этом самом чердаке, смотрясь в зеркало, лирический герой Ходасевича не обнаруживает за своей спиной спасительной фигуры Вергилия.

Не отразившийся в зеркале Вергилий представлен не по-дантовски, а по-ходасевичевски. Если в «Божественной комедии» это учитель, ведущий ученика за собой, ср. слова Данте из песни X «Ада»: *lo mio maestro, e io dopo le spalle* (3) [мой учитель, и я за <его> плечами], откуда, возможно, в ПЗ позаимствована формула *за плечами*, то у Ходасевича Вергилий дан ангелом-хранителем, стоящим – или, точнее, не стоящим – за спиной человека. В целом Данте, на середине жизненного пути спасаемый Вергилием, тем самым получает вторую половину жизни, тогда как у одинокого – ибо никем не спасаемого – лирического героя Ходасевича она под вопросом²⁷.

²⁶ Как в «Богеме» Пуччини, где живущие в мансарде и бедствующие поэт, художник, музыкант, швея творят, дружат, заводят романы и проч., пока не разыгрывается трагедия смерти швеи от чахотки. (Чахотка, кстати, могла восприниматься Ходасевичем как аналог перенесенного им туберкулеза поэтоночника.)

²⁷ Сказанное не отменяет того, что на строфу V могли повлиять и еще несколько поворотных ситуаций «Божественной комедии».

Это, прежде всего, начало песни XXIII «Ада». Там Вергилий и Данте, спасающиеся от чертей, уныло бредут один за другим. Данте страшится погони, о чем быстро догадывается Вергилий, в «Божественной комедии» представляющий Разум. В словах Вергилия

<...> “*S’i’ fossi di piombato vetro, / l’imagine di fuor tua non trarrei / più tosto a me, che quella dentro ’mpetro*” (25–27 [1: 263])

Если бы я был сделан из стекла на свинцовой подкладке [*т. е. был бы зеркалом*], / я бы поймал твой внешний образ / не быстрее, чем я получаю твой внутренний [*т. е. мысли и чувства*],

а также в их контексте содержится протоходасевичевский комплекс мотивов: погоня / преследование; ‘стекло’ в значении ‘зеркало’; зеркальное отражение внешнего облика героя; внутреннее состояние героя и, конечно, Вергилий в роли руководителя и помощника.

Прототип риторической фигуры первоначальной самоидентификации лирического «я» с Данте и последующего отказа от нее обнаруживается в песни II дантовского «Ада», где ее фазы – те же, но при этом идут в обратной последовательности. Вергилий уговаривает Данте спуститься в Ад, тот отказывается, полагая, что недостойн, ибо он не Эней, легендарный основатель Рима, и не богоизбранный Павел, посетившие мир иной живыми:

"Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enea, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede". (31–33) [1: 13]

«Но я, зачем идти туда? или кто это допускает? / Я не Эней, я не Павел; / в то, что я достоин этого, ни я, никто другой не верит».

Увещевания Вергилия, его рассказ о том, что это Беатриче попросила его прийти на помощь Данте, а также обещание, что Данте встретится с Беатриче, делают свое дело: Данте решается пойти по стопам Энея-Павла. А вопрос о том, кто же он на самом деле, будет мучить Данте до конца его загробного путешествия.

По сюжету ПЗ в фигуре отказа признать себя подобным Данте проявляется, как уже отмечалось, бунт против культурных устоев и стереотипов, вызванный кризисом среднего возраста. В то же время она знаменует несогласие поэта с практикой русских символистов, то и дело отождествлявших себя с легендарным автором «Божественной комедии», а свои ситуации – с его ситуациями. Заимствуя из готового символистского «дантовского» лексикона выражения, образы, ходы мысли и сюжетные повороты, Ходасевич по большей части подвергает их переосмыслению – ставит на службу своей повестке.

Посмотрим теперь, какова была практика наиболее выдающихся русских символистов.

Валерий Брюсов увидел в Данте идеального символиста – и в поэзии стал творить свой самообраз как современное воплощение великого итальянца, которому открылись тайны мира сего и мира иного. Ср.:

«Данте» (1898, п. 1900): *На всей земле прообраз наш единый*
[Брюсов 1973–1975, 1: 155];

Еще один релевантный для ПЗ эпизод «Божественной комедии» разворачивается в строках 40–57 песни XXX «Чистилища». На пороге Рая Вергилий уступает свое водительство над Данте Беатриче и незаметно для всех исчезает. Когда Данте поворачивается влево, чтобы по-детски излить «сладостному отцу» волнение от встречи с Беатриче, он не видит Вергилия; Беатриче уговаривает его не плакать по этому поводу. Если Ходасевич написал строфу V, имея в виду указанный эпизод, то тогда позволительно говорить о произведенных им отклонениях от первоисточника. В ПЗ лирический герой бросает взгляд не влево, но, благодаря зеркалу, назад, и, не видя рядом с собой Вергилия, испытывает почти что дантовское ощущение оставленности (*одиночества*).

«Данте в Венеции» (1900, п. 1914), выдержанный в терцинах:
*Угрюмый облик предо мной возник... /<...> / То был суровый, опаленный
лик, / Не мертвый лик, но просветленно-страстный, / Без возраста – не
мальчик, не старик... //<...> / И я спросил, дрожа, кто он таков. // Но
тотчас понял: Данте Алигьери* [Брюсов 1973–1975, 1: 156];

«Поэту» (1907, п. 1908): *Как Данту, подземное пламя / Должно
тебе щеки обжечь* [Брюсов 1973–1975, 1: 447];

«Андрею Белому» (1909, п. 1909): *Как Данте, яростной панте-
рой / Был загнан я на горный склон* [Брюсов 1973–1975, 1: 540];

«Летом 1912 года» (1912, п. 1916): *Пора сознаться: я – не мо-
лод; скоро сорок. / Уже не молодость, не вся ли жизнь прошла? /
Что впереди? обрыв иль спуск? но, общий враг, / Стоит стару-
ха-смерть у каждого угла. /<...> / И в длинном перечне, где Данте,
где Вергилий, / Где Гёте, Пушкин, где ряд дорогих имен, / Я имя новое
вписал, чтоб вечно жили / Преданья обо мне, идя сквозь строй времен*
[Брюсов 1973–1975, 2: 95];

сонет «Всем душам нежным и сердцам влюбленным...» (1912,
п. 1935): *И надо мной, печальным и бессонным, / Лик Данте, вдаль гля-
дящий со стены. // Поэт, кого вел по кругам Вергилий! / Своим сверка-
нием мой зажги сонет, / Будь твердым посохом моих бессилий!* [Брюсов
1973–1975, 3: 322]; и

«Вскрою двери» (1921, п. 1922): *Вслед за Данте семь кругов
пройду.* [Брюсов 1973–1975, 3: 113]

В свою очередь, Вяч. Иванов в сборник “Speculum speculorum /
Зеркало зеркал” (!) поместил два стихотворения с итальянскими на-
званиями, позаимствованными из «Божественной комедии»: “La selva
oscura” (1886) и “Mi fur le serpi amiche” (1905). В первом, кстати, с дан-
товским заглавием (в переводе – ‘темный лес’) из рассмотренной выше
песни I «Ада»

La selva oscura

Nel mezzo del cammin di nostra vita...

Dante

О, крест земли! О, крест небес!

И каждый миг – «прости»!

И вздохи гор, и долго – лес,

И долго – крест нести!

[Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 522],

имеется тот же дантовский эпиграф, что и в ПЗ. Более того, как и у
Ходасевича, речь в нем идет про тяготы жизни. Второе стихотворение
Иванова, названное по 4-й строке песни XXV «Ада» (букв. ‘Мне были
змеи друзьями’),

Mi fur le serpi amiche

Dante, *Inf.*, XXV, 4

Валерию Брюсову

**Уж я топчу верховный снег
Алмазной девственной пустыни...**

И я был раб в уздах **змеи**,
И в корчах звал клеймо укуса;
Но огонь последнего искуса
Заклял, и солнцем Эммауса
Озолотились дни мои.

Дуга страдальной Красоты
Тебя ведет чрез преступленье.
Еще, еще преодоление,
Еще смертельное томление, –
И вот – **из бездн восходишь ты!**

[Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 290–291]²⁸,

отразилось в ПЗ как своей структурой, так и образностью и грамматикой. В структурном плане Ходасевич понижает статус дантовской цитаты тем, что переводит ее из позиции заглавия в эпиграф. Общая образность – скитание в пустыне и восхождение – поданы диаметрально противоположно: оптимистически у Иванова, следующего дантовским курсом *trattar del ben ch'i' vi trovai*, и пессимистически у Ходасевича, следующего курсом последней правды. У обоих имеется *змея* – дантовская в “Mi fur le **serpi** amiche” и восходящая к клише о змеиной мудрости в ПЗ. Наконец, оба стихотворения постепенно переходят в обобщенный модус, ср.: *восходишь ты* и *глядишь*, и в режим разговора с самим собой.

Моде на подражания Данте в искусстве и жизни отдал дань и Блок – пожалуй, главный соперник Ходасевича из символистского стана. «Песнь Ада» (1909, п. 1910), выдержанная в терцинах, предвосхищает ПЗ мотивом зеркала, правда, с далекой от ПЗ семантикой двойничества (*Навстречу мне, из паутины мрака / Выходит юноша...* [Блок 1997–..., 3: 11]). В эссе «Немые свидетели» (1909) современному человеку в провожатые (по Италии) дается Вергилий:

«Хорошо, если носишь в душе своего **Вергилия**, который говорит: “Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя”» [Блок 1960–1963, 5: 390].

Как можно видеть, у русских символистов сложился целостный канон подражаний Данте как автору-персонажу «Божественной комедии».

²⁸ О дантовском слое обоих стихотворений см. [Davidson 1989: 149–157, 175–182].

Свою лепту в него внесли своими стихами в терцинах еще два поэта. Это Константин Бальмонт, автор «Терцин» (сб. «Будем как солнце», 1903):

Когда художник пережил мечту,
В его душе слагаются картины,
И за чертой он создает черту.

Исчерпав жизнь свою до половины,
Поэт, скорбя о том, чего уж нет,
Невольно пишет стройные терцины.
[Бальмонт 2010, 1: 435–436] и т. д.

и Максимилиан Волошин, автор “**In mezza di cammin**” (<sic! – Л. П.> 1907, п. 1910):

Блуждая в юности извилистой дорогой,
Я в темный **Дантов** лес вступил в пути своем,
И дух мой радостный охвачен был тревогой.

С безумной девушкой, глядевшей в водоем,
Я встретился в лесу. «Не может быть случайна, –
Сказал я, – встреча здесь. Пойдем теперь вдвоём».

Но, вещим трепетом объят необычайно,
К лесному **зеркалу** я вместе с ней приник,
И некая меж нас в тот миг возникла тайна.

И вдруг увидел я со дна встающий лик –
Горящий пламенем лик Солнечного Зверя.
«Уйдем отсюда прочь!» Она же птичий крик

Вдруг издала и, правде снов поверя,
Спустилась в **зеркало** чернеющих пучин...
Смертельной горечью была мне та потеря.

И в зрящем сумраке остался **я один**.
[Волошин 2003: 74]

В целом же, заявляя «я Данте, но все-таки не Данте», Ходасевич вводит еще одну самоидентификационную ипостась своего лирического «я» – антисимволистскую, ибо уподобление себя Данте, практиковавшееся Ивановым, Брюсовым, Блоком и другими, не выдерживает проверки критерием последней правды.

В ПЗ можно обнаружить «обломки» поэзии, написанной современниками Ходасевича, причем не только символистами. Они используются в ПЗ как готовый язык, способный рассказать о его кризисе идентичности. Начну с блоковского стихотворения «В октябре» (1906), где есть лирический герой на чердаке бытия и некий мальчик во дворе:

Жилось легко, жилось и молодо –
Прошла моя пора.
Вон – **мальчик**, посинев от холода,
Дрожит среди двора. <...>

Да и меня без всяких поводов
Загнали на чердак.
Никто моих не слушал доводов,
И вышел мой табак.
[Блок 1997–..., 2: 128]

Загнанность по-дантовски – этот мотив относит к себе Брюсов в стихотворении «Андрею Белому» (1909), процитированном выше, а невозможность получить помощь от стоящей за спиной или за плечами высшей силы – мотив «Моего портрета» Михаила Кузмина: *Два ангела напрасных за стеной* [Кузмин 2000: 67].

3. Монолог перед зеркалом и его петраркистские обертоны

О том, как зеркала функционируют в поэзии Ходасевича, включая ПЗ, Ю.И. Левин сделал ряд семиотических наблюдений:

«В прямом контрасте с “Про себя” зеркало тут [в ПЗ. – Л. П.] не мелиорирующее, не отражающее сущность, душу и т. д., а “говорящее правду”. Правда же горька и состоит в том, что внутренняя жизнь, память о прошлом и другие проявления души и духа иллюзорны, а реально лишь “желто-серое, полуседое” отражение и одиночество (подчеркнутое возможностью диалога лишь со своим отражением)». [Левин 1998б: 569]

Теоретическая пресуппозиция к ним состоит в том, что зеркало – «готовый предмет» реальности с определенным набором свойств, который у писателей, актуализирующих эти свойства, становится знаком с различным содержательным наполнением. В модели Левина недостает важнейшего звена – литературного, точнее, интертекстуального. Дело в том, что 38-летний Ходасевич, повышающий в ПЗ личное до сверх-личного, ориентировался на другого писателя, которому – в его 38 лет – зеркало продемонстрировало его постарение и дало пищу для рассуждений о себе в духе нелюбимой правды. Этот писатель – Петрарка, возможно, полученный Ходасевичем из рук Гершензона, учителя, друга, любимого собеседника, в словах и поступках которого наиболее ценной была «чистота правды»²⁹.

Начать с того, что свой перевод «О презрении к миру» Гершензон предварил сообщением, что этот текст был написан Петраркой «[в] годы полного расцвета сил, **тридцати восьми лет**». В трех составивших «О презрении к миру» диалогах

²⁹ О чем см. эссе «Гершензон» (1925) в [Ходасевич 1991: 338].

«звучат два спорящих голоса: борьба совершается перед нашими глазами. В мировой литературе не много документов такой глубины и тонкости, как эти диалоги раздвоившейся души» [Гершензон 1915: 71].

Один голос принадлежит уже ренессансному, поглощенному собой и своими переживаниями Франциску, другой – еще средневековому в своем аскетизме Августину.

Точка схождения ПЗ и «О презрении к миру» – зеркало. Августин все время настраивает Франциска на то, чтобы тот в полной мере осознал свою смертность, думал исключительно о смерти, умерщвлял плоть и, наконец, поборол свои грехи – *acidia* (пессимизм, уныние), тщеславие и сладострастие. Приводя все новые и новые доводы несовершенства Франциска перед Богом, он, наконец, производит словесный маневр с зеркалом:

<Августин> ...[Г]ляделся ли ты недавно в **зеркало**? ... [Н]е видишь ли ты, что твое лицо меняется с каждым днем, и не заметил ли, что на твоих висках местами **серебруются седые волосы**?

<Франциск> ...[Р]асти, стареть и умирать есть общая участь всего, что рождается. Я заметил на себе то же, что вижу почти на всех своих сверстниках...

<Августин> ...[В]ид **твоего изменившегося тела** вызвал ли какое-нибудь изменение в твоей душе? ...Что же ты почувствовал тогда и что **сказал**?

<Франциск> Что иное... я мог **сказать**, как не **слова** императора Домициана: “Спокойно несущие стареющие в юности волосы” ... Нашелся пример и среди поэтов, так как наш Вергилий в своих “Буколиках”, написанных им, как известно, на тридцать втором году жизни, сказал о самом себе в лице пастуха: *В годы, когда под железом борода упала, белея*.

<Августин> ...[Ч]то другое внушают эти примеры, как не пренебрегать скоротечностью времени...? Между тем единственная цель нашей беседы – чтобы ты всегда помнил о ней [Петрарка 1915: 196–197];

<Августин> ...Дни бегут, тело дряхлеет, а душа не меняется; все портится и гниет, а она не достигает своей зрелости. Правду гласит поговорка: одна душа изнашивает несколько тел. **Ребяческий возраст проходит**, но ребячество, как говорит Сенека, остается; и верь мне, **ты уже не настолько ребенок**, как тебе... кажется: ведь большая часть людей не достигает того возраста, в каком ты находишься... Оставь **ребяческий** вздор, погаси **юношеское** пламя... сознай наконец, что ты есть, не думай, что **зеркало** без надобности поставлено пред тобою, вспомни, что написано в “*Quaestiones naturales*” [Сенеки. – Л. П.]:

«Ибо для того изобретены зеркала, чтобы человек знал самого себя. Многие извлекли отсюда... и прямые советы ... **юноша** – да познает, что в этом возрасте должно учиться и начинать деятельность мужа, **старик** – да откажется от плотских мерзостей и начнет наконец помышлять о **смерти**» [Петрарка 1915: 200–201].

Сходную зеркальную гипограмму Ходасевич мог перенять и из двух сонетов «Канцоньере» – 168-го, о постарении как примете среднего возраста (теме ПЗ), и 361-го, об окончательно наступившей старости, для ПЗ релевантной портретированием постарения:

зеркало регистрирует печальную правду постарения, провоцируя лирического героя на автомонолог о расщеплении своего «я». Расщепление – результат осознания того противоречия, что средний возраст и тем более старость плохо совместимы с любовью, а хорошо – с подготовкой к переходу в мир иной. Тем не менее любовное чувство пересиливает мысли о смерти.

Ср.:

168

Amor mi manda quel dolce pensiero
che segretario antico è fra noi due,
e mi conforta, e dice che non fue
mai come or presto a quel ch'io bramo e spero.

Io, che talor menzogna e talor vero
ò ritrovato le parole sue,
non so s'i' 'l creda, e vivomi intra due,
né sì né no nel cor mi sona intero.

In questa passa 'l tempo, et **ne lo specchio**
mi veggio andar ver' la stagion contraria
a sua impromessa, et a la mia speranza.

Or sia che pò: già sol io non **invecchio**;
già per etate il mio desir non varia;
ben temo il viver breve che n'avanza. [767]

192

II

Амор посылает мне сладостную мысль, / которая является старинным наперсником между нами двумя, / и меня утешает и говорит, что я не был / никогда прежде, как сейчас, готов к тому, что я жажду и на что надеюсь.

Я, который обнаружил, что его слова / порой ложь, порой правда, / не знаю, верить ли ему, и живу между двумя: / ни «да», ни «нет» не звучат в моем сердце полностью.

Между тем проходит время, и в зеркале / я вижу себя идущим в направлении поры, противоположной / его обещанию и моей надежде [= *т. е. входящим в старость, для которой любовь неактуальна*].

Теперь пусть будет, что будет: ведь старею не только я [= *Лаура тоже стареет*], / ведь с возрастом мое желание не меняется: / я боюсь короткой жизни, что нам осталась.

361

Dicemi spesso il mio fidato **specchio**,
l'animo stanco, e la **cangiata scorza**,
et la scemata ma destrezza e forza:
– Non ti nasconder più: tu se' pur vèglio.

Obedir a Natura in tutto è il meglio;
ch'a contender con lei il tempo ne sforza. –
Sùbito allor com'acqua 'l foco amorza,
d'un lungo e grave sonno mi risveglio:

e veggio ben che 'l nostro viver vola,
e ch'esser non si pò più d'una volta;
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola

di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,
ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola,
ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta. [1397]

Говорит мне часто мое доверенное [*вар.: надежное*] зеркало, / усталый дух и изменившаяся кожа, / и моя уменьшившаяся сноровка и сила: / «Больше не таи от себя: ты уже старец!

Слушаться природы во всем – лучшее, / время отбирает силы, нужные для спора с ней». / Тотчас, как вода гасит огонь, / от долгого и тяжелого сна я просыпаюсь

и вижу, что наша жизнь летит / и что существовать невозможно более одного раза, / и в сердце у меня звучит одно слово

о ней, которая сейчас освобождена от своего прекрасного узла [= *оболочки*], / но в свои дни на свете была единственной настолько, / что у всех <женщин>, если я не ошибаюсь, отобрала славу³⁰.

Приспосабливая зеркальную гипограмму Петрарки к своим – возможно, итальянским (венецианским) – переживаниям, автор ПЗ игнорирует ее любовную составляющую, а смерть / смертность, как будет показано дальше, прячет в подтексты. В строфах I–III и строках 4–5 строфы V на первый план выходит даже не столько отражение лирического героя в зеркале, сколько заимствованный из сонета 361 автомонолог перед зеркалом, где зеркало объективирует самооценку говорящего, превращая ее в самую последнюю, самую горькую правду о себе.

³⁰ Сонеты 168 и 361 к 1924 г. еще не были переведены на русский язык.

Из “**Dicemi spesso il mio fidato specchio...**” в ПЗ перешла и метафора *говорящего* зеркала. Оформлена она, однако, через лексику пушкинской «Сказки о мертвой царевне...», где мачеха еще более прекрасной, чем она, царевны владеет магическим *зеркальцем*, оно же – *стекло*, и зеркальце то признает ее самой красивой, то отводит ей второе место, первое отдавая падчерице. Возможно, как и в случае с дантовской цитатой, подчеркнутой книжным оборотом *на середине* (во второй публикации, в составе сборника «Европейская ночь», сменившим нейтральное *в середине*, из первой публикации 1925 г. в «Современных записках»), здесь тоже имеет место стилистическое подчеркивание – словом *стекло*, напоминающем о языке столь любимого Ходасевичем русского XVIII века (ср. приводимое в [Жолковский 2014а: 201] ломоносовское употребление этого слова), через призму которого Ходасевич любил изображать Петрарку. Показательно, что в другом петраркистском стихотворении Ходасевича о зеркале «Нет, ты не прав, я не собой пленен...» его нейтральное обозначение заменено старинным *зерцалом*³¹.

В ПЗ к петрарковскому сонету 361 восходит и портретирование себя в зеркале как старика (вариант Петрарки) или стареющего мужчины (вариант Ходасевича) с меняющейся кожей и другими признаками возрастных изменений, причем как внешних, и значит, воспринимаемых зрительно, так и внутренних. В обоих стихотворениях таким автопортретом повествование открывается, а у Ходасевича еще и завершается. В финале ПЗ, чтобы акцентировать свое отображение в зеркале (даже если это нуль-отображение) как портрет, зеркало разложено на свои составляющие: *раму*, роднящую его с устройством картины, и *стекло*. В целом же размещение автопортрета в начале и в конце дает кольцевую композицию, демонстрирующую, что уйти от себя невозможно.

Как и у Петрарки в сонете 361, в ПЗ слово *зеркало* используется исключительно экономно. В сонете со *specchio* метонимически соседствуют отраженные в нем усталый дух и меняющаяся кожа, но мы слышим все-таки голос одного только зеркала, а у Ходасевича *зеркало* вынесено в заголовок, тогда как в самом повествовании оно блистает своим отсутствием. В начале его замечает отражение лирического героя, в финале же оно поименовано через две синекдохи (*рама, стекло*).

Ходасевичевское обращение с зеркалом следует петрарковскому еще и своей пессимистической аурой³², но кое в чем с ним расходится.

³¹ Стилистические пометы – из «Толкового словаря русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова, отразившего нормы эпохи ПЗ.

³² В принципе, Ходасевич мог знать и елизаветинский канон ‘постарение, регистрируемое зеркалом’, восходящий к «Канцоньере» Петрарки, потому что в литературоведении эпохи Ходасевича эта тема поднималась (см. [Lee 1899: 86]). Канон, о котором идет речь, представлен, например, строкой 1 сонета 22 Шекспира “My **glass** shall not persuade me I am **old**...” [Моему зеркалу не убедить меня в том, что я старый]. По ней уже заметно отклонение от намеченного Петраркой (и подхваченного Ходасевичем) сценария правды. И действительно, в сонете 22 зеркало встроено в существенно иную парадигму – гомосексуальных отношений. Лирический герой и его юный возлюбленный обмениваются сердцами. Следуя этой логике, в зеркале лирический герой должен бы отразиться

Расхождения естественно приписать тому, что в ПЗ Ходасевич говорит, хотя и с привлечением петрарковского дискурса, о проблемах своей собственной самоидентификации, чему сопутствуют интереснейшие семиотические эффекты.

Прежде всего, в ПЗ слово *зеркало* поставлено в один ряд с местоимением *я* и существительным *след* по линии удвоения человека (в случае *следа* – синекдохического), так что лирический герой, открещивающийся и от дикого слова *я*, и от своего отражения в зеркале (ср. негативное *von тот*) и не находящий своих следов в пустыне, действует по единой программе, заданной автором.

Кроме того, зеркало, способное в принципе отразить что угодно, эквивалентно шифтеру *я* – местоимению-пустышке, не имеющему постоянного референта, но способного обозначить любого и, соответственно, вместить в себя любое содержание. К тому, как Ходасевич распорядился «всеотзывчивостью» своего зеркала, мы еще вернемся.

4. Зеркало, постарение и психоанализ в русской традиции

У ПЗ имеются и русские прототипы. Начать с того, что такое же заглавие было у одноименной сатиры Николая Некрасова 1866–1867 гг., метящей в русскую бюрократию³³:

Шляпа, перчатки, портфель,
Форменный фрак со звездой,
Несколько впалая грудь,
Правый висок с **сединою**.

Не до одышки я толст,
Не до мизерности тонок,
Слог у меня деловой,
Голос приятен и звонок...

Только прибавить бы лба
Но – никакими судьбами!
Волосы глупо торчат
Тотчас почти над бровями.

При несомненном уме,
Соображении быстром,

не старым собой, но юностью своего партнера. Условием такой реализации зеркальной метафоры (не прописанной прямо, но подразумеваемой) служит принадлежность двух героев к одному и тому же полу.

³³ В первой публикации, 1872 г., стихотворение было озаглавлено «Дума **перед зеркалом**». К такой же интертекстуальной находке независимо от меня пришел Скворцов [Скворцов 2015: 66–67]. Кроме того, он возвел ПЗ к стихотворению Константина Случевского «Не может быть» [Скворцов 2015: 67–68].

Мне далеко не пойти –
Быть не могу я министром

Да, представительный лоб
Необходим в этом сане <...>

[Некрасов 1967, 2: 275–276]

Стихотворение представляет собой монолог бюрократа средних лет, с сединою, трезво оценивающего свою неказистую внешность (включая невысокий лоб) как не соответствующую статусу министра.

До Некрасова и тоже в комическом ключе о герое, разглядывающем свою стареющую внешность в зеркале и объективно оценивающем свои скромные перспективы, писал Иван Крылов в басне «Разборчивая невеста» (п. 1806):

Невеста-девушка смышляла жениха;
Тут нет еще греха,
Да вот что грех: она была спесива. <...>
Ну, как ей выбирать из этих женихов?
Тот не в чинах, другой без орденов;
А тот бы и в чинах, да жаль, карманы пусты. <...>
Потом, отказы слыша те же,
Уж стали женихи наворачиваться реже.
Проходит год,
Никто нейдет. <...>
Вот наша девушка уж стала девою зрелой.
Зачнет считать своих подруг
(А ей считать большой досуг):
Та замужем давно, другую сговорили;
Ее как будто позабыли.
Закралась грусть в красавицыну грудь.
Посмотришь: **зеркало докладывавать ей стало,**
Что каждый день, а что-нибудь
Из прелестей ее лихое время крало.
Сперва румянца нет; там живости в глазах;
Умилыны ямочки пропали на щеках;
Веселость, резвости как будто ускользнули;
Там волоска два-три **седые** проглянули:
Бедя со всех сторон!
Бывало, без нее собранье не прелестно;
От пленников ее вокруг ней бывало тесно:
А ныне, ах! ее зовут уж на бостон!
Вот тут спесивица переменяет тон.
Перестает она гордиться. <...>
Красавица, пока совсем не отцвела,
За первого, кто к ней присватался, пошла:
И рада, рада уж была,
Что вышла за калеку.

[Крылов 1956, 1: 41–43]

Здесь нет монолога, и все-таки повествование в 3-м лице, особенно в момент общения героини с зеркалом, передает ее точку зрения.

О том, что русская традиция осмысления своего немолодого возраста, а также связанных с этим возрастом проблем отпочковалась от западной, в частности от анакреотики, свидетельствует «Разговор с Анакреоном» (между 1756 и 1761, п. 1771) Михаила Ломоносова:

Анакреон
Ода XI

Мне девушки сказали:
«Ты дожил старых лет»,
И **зеркало** мне дали:
«Смотри, ты лыс и **сед**»;
Я не тужу ни мало,
Еще ль мой волос цел,
Иль темя гладко стало,
И весь я **побелел**;
Лишь в том могу божиться,
Что должен старичок
Тем больше веселиться,
Чем ближе видит рок.

Ломоносов
Ответ

От **зеркала** сюда взгляни, Анакреон,
И слушай, что ворчит, нахмурившись, Катон:
«Какую вижу я седую обезьяну?
Не злость ли адская, такой оставя шум,
От ревности на смех склонить мой хочет ум?
Однако я за Рим, за вольность твердо стану,
Мечтаниями я такими не смущусь
И сим от Кесаря кинжалом свобожусь».
Анакреон, ты был роскошен, весел, сладок,
Катон старался ввесть в республику порядок.
[Ломоносов 1986: 271]

В приведенном отрывке Анакреон, в своем монологе рассказывающий об эпизоде с зеркалом, представляет сибаритский образ жизни, а Ломоносов, отвлекая Анакреона от зеркала и, соответственно, самолюбования, противопоставляет ему сурового Катона, думающего только о благе Рима.

Что касается русской прозы, то и ей была не чужда топика медитаций перед зеркалом. Тут можно вспомнить не только «Смерть Ивана Ильича», как сделал Жолковский, но также «Анну Каренину». В главе 31 третьей книги Константин Левин, обеспокоенный летальной болезнью брата Николая, смотрит в зеркало, находит себя постаревшим – и думает о том, что, к несчастью, смертен и он сам:

«Он сидел на кровати в темноте, скорчившись и обняв свои колени, и, сдерживая дыхание от напряжения мысли, думал. Но чем более он напрягал мысль, тем только яснее ему становилось, что это несомненно так, что действительно он забыл, просмотрел в жизни одно маленькое обстоятельство – то, что придет смерть и все кончится, что ничего и не стоило начинать и что помочь этому никак нельзя. Да, это ужасно, но это так. “Да ведь я жив еще. Теперь-то что же делать, что делать?” – говорил он с отчаянием. Он зажег свечу и осторожно встал и пошел к **зеркалу** и стал смотреть свое **лицо** и **волосы**. Да, в висках были **седые** волосы. Он открыл рот. Зубы задние начинали портиться. Он обнажил свои мускулистые руки. Да, силы много. Но и у Николенки, который там дышит остатками легких, было тоже здоровое тело. И вдруг ему вспомнилось, как они **детьми** вместе ложились спать и ждали только того, чтобы Федор Богданыч вышел за дверь, чтобы кидать друг в друга подушками и хохотать, хохотать неудержимо, так что даже страх пред Федором Богданычем не мог остановить это через край бившее и пенящееся сознание счастья жизни “А теперь эта скривившаяся пустая грудь... и я, не знающий, зачем и что со мной будет...”» [Толстой 1951–1953, 8: 370–371].

Другой пример – финал «Дамы с собачкой» Чехова, с описанием Гурова, который вместе с Анной Сергеевной смотрит в зеркало и замечает, что молодость прошла:

«Для него было очевидно, что эта их любовь кончится еще не скоро, неизвестно когда. Анна Сергеевна привязывалась к нему всё сильнее... и было бы немисливо сказать ей, что всё это должно же иметь когда-нибудь конец...

Он подошел к ней и взял ее за плечи, чтобы приласкать, пошутить, и в это время увидел себя в **зеркале**.

Голова его уже начинала **седеть**. И ему показалось странным, что он так **постарел** за последние годы, так **подурнел**. Плечи, на которых лежали его руки, были теплы и вздрагивали. Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать **блекнуть и вянуть**, как его жизнь» [Чехов 1974–1982, 10: 142].

Есть и третий пример, который в Серебряном веке был у всех на слуху, а ныне почти забыт. В «Творимой легенде» (1905–1912, п. 1907–1913) Федора Сологуба описывается любопытный фокус. Взглянув в магическое зеркало Триродова, две юные его посетительницы неожиданно обретают старые, морщинистые лица и седые волосы:

«Странная комната, – все в ней было неправильно... В одном углу большой, темный, плоский предмет в резной **раме** черного дерева.

– **Зеркало**, в которое интересно смотреть, – сказал Триродов. – Только надо зайти туда, в треугольник, к стене, – к углу.

Сестры зашли, глянули в **зеркало**, – в **зеркале отразились два старые морщинистые лица**. Елена закричала от страха. Елисавета побледнела, обернулась к сестре и улыбнулась.

– Не бойся, – сказала она. – Это какой-то фокус.
 Елена посмотрела на нее и в ужасе закричала:
 – Ты совсем **старая** стала! **Волосы седые**. Какой ужас!
 Она бросилась из-за **зеркала**, крича в страхе:
 – Что это такое? Что это? ...
 Триодов смотрел на них просто и спокойно...
 – Успокойтесь, – сказал он Елене, – выпейте этой воды, которую я вам дам.
 ...Елена поспешно выпила кисло-сладкую воду, и вдруг ей стало весело. Выпила и Елисавета. Елена бросилась к зеркалу.
 – Я опять **молодая**! – закричала она звонко» [Сологуб 1991: 23–24].

5. Конфликт литературных авторитетов: к пониманию строфы V

Когда в одном стихотворении цитируются несколько литературных авторитетов, занимающих разные позиции, неизбежно встает вопрос о том, насколько хорошо эти позиции пригнаны друг к другу и к структуре целого. С такой точки зрения в ПЗ позиция Данте, афишированная и тем самым доминирующая над всеми остальными, вступает в конфликт с позициями никак не заявленных Петрарки, Пушкина и Толстого, создавая противоречия. Ходасевич их осознает и даже, насколько об этом позволяет судить довольно-таки герметичная строфа V, разрешает.

5.1. Вергилий за плечами vs. одиночество

Противоречие возникает в момент отказа от дантовского сценария кризиса середины жизненного пути, выдержанного в пространственно-иерархическом коде, со спасением, которое поступает по Божественной вертикали. Переход к противоположной позиции, одиночеству, оно же – неспасенность, задан сложносочиненным предложением с отчетливо негативным сегментом (...*Вергилия нет*...) и неотчетливо позитивным, ибо парадоксальным (*Только есть одиночество*...). Парадокс состоит в том, что одиночество – во всяком случае, на волне отталкивания от «Божественной комедии» – не положительная величина, которой можно приписать модус существования, но отрицательная – неимение чего-либо, богооставленность и т. д.

Пессимизм – только одна из граней ходасевичевского *одиночества*; есть и другие. На уровне сюжета одиночество получает статус жизненной ценности, к которой лирический герой приходит через кризис среднего возраста и – уже – через расщепленность «я». Можно даже сказать, что корневая морфема соответствующего слова *ОДИН* маркирует обретенную целостность «я», но не явную, а лишь подразумеваемую, поскольку она не находит выхода ни в лексике, ни в структурах, ни в известных интертекстах, так что вопрос о том, как в итоге обстоит дело с целостностью «я», остается открытым.

Перейдем теперь к содержательному наполнению того одиночества, которое наделено положительными коннотациями. Прежде всего, оно возвращает лирического героя, погрузившегося было в дантовские аллегории, обратно в современность, точнее, в экзистенциализм, для которого это – условие максимально трезвой, правдивой рефлексии относительно себя и своего существования. Такое мировосприятие Ходасевичем, написавшим не только ПЗ, но и «Пускай минувшего не жаль...» (1920, 1921), явно разделялось. Недаром финальным – и, значит, ударным – ходом только что упомянутого стихотворения сделано возвышающее *смирного* человека одиночество, ср.: *И одиночество взывает, / И душу гордость окрылит / <...> / Так нынче травка прорастает / Сквозь трещины гранитных плит* [Ходасевич 2009–..., 1: 129].

Избранный курс экзистенциалистского одиночества в принципе требует признания единственного авторитета – собственного «я» и отрицания всех других. Однако Ходасевичу и тут удастся соединить личное со сверх-личным, а также современное с классическим. Сверх-личный классический прецедент – одиночество Петрарки. Совершаемый в ПЗ интертекстуальный шаг – опора на Петрарку как апостола одиночества – мог быть результатом знакомства Ходасевича со статьей Гершензона «Франческо Петрарка. 1304–1374», где утверждается, что личность Петрарки – «кровно-родственна нам» [Гершензон 1915: 4] потому, что

«он любил свое “я” во всех своих проявлениях»; «за мучительную борьбу, за раскаяние и томление он **любил** себя еще с удвоенной нежностью, как **мать** – больное дитя», с тем «болезненн[ым] сладострастие[м]», которым «человек берedit свои раны» [Гершензон 1915: 33–34]; вообще Петрарка «был первым... человеком нового времени, постигнутым тою болезнью внутреннего **раздвоения**, которою с тех пор... болеет культурное человечество». [Гершензон 1915: 51]

Таким образом, конфликт в ПЗ между Вергилием и одиночеством, разрешаемый в пользу одиночества, – это, в сущности, конфликт между позицией Данте, ставившей жизнь индивидуума в зависимость от высшей силы, и позицией Петрарки – человека наедине с собой.

Позиция Петрарки требует дальнейшей экспликации. Начать с того, что это не просто изоляция себя от мира ради самопознания, но условие нового творчества, свободно обращающегося с традицией, и, в еще большей степени, нового понятия авторства, не зависящего от группы или направления. Изложению своей позиции Петрарка посвятил трактат “De vita solitaria” и ряд стихотворений «Канцоньере», в частности сонеты 35 и 259, откуда Ходасевич мог перенять для ПЗ поэтическую гипограмму одиночества, правда без ее любовной составляющей. Гипограмма эта такова.

Одиночество означает сосредоточенность на своем «я» и на правильных ценностях жизни, главная из которых – любовное чувство; оно, в свою очередь, дает стимул к творчеству, творчество же цементирует расщепленные ипостаси «я», возвращая ему искомую целостность.

Сонет 259 открывается признанием *Cercato ò sempre solitaria vita* – ‘Я всегда искал одинокой [= *уединенной*] жизни’, чтобы избежать общества тех, кто ‘потеряли дорогу на Небо’. (Эта мысль, кстати, выраженная по-дантовски, *la strada del cielo ànno smarrita*, наряду с соответствующим пассажем «Божественной комедии», разбиравшимся в § 2 данной главы, предвосхищает мотив строфы IV в ПЗ: *зablудилcя... следов не найду*.) В том же сонете упоминается положение изгнанника: *fuor del dolce aere de' paesi toscani* [1037] – ‘за пределами сладкого воздуха тосканских земель’, заявленное, но иначе, через *парижский чердак*, и в ПЗ. А в сонете 35 в связи с жизнью в одиночестве привлекается топики пустынности, ходьбы, следов, родственная строфе IV ПЗ:

Solo e pensoso i più **deserti** campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove **vestigio** human la rena stampi. [190]

Одинокий и задумчивый, самые пустынные поля / я измеряю шагами медлительными и ленивыми, / и глазами [= *взглядом*] ищу / мест, где след человеческий отпечатался на песке.

В отличие от сонета 259, к 1924 г. еще не существовавшего по-русски, 35-й многократно переводился, в том числе любимым поэтом Ходасевича – Державиным. Державин назвал свой перевод «Задумчивость» (1808):

*Задумчиво, один, широкими шагами / Хожу, и меряю пустых пространств мест; / Очами мрачными смотрю перед ногами, / Не зрится ль на песке где человек **след**. // Увы! я помощи себе между людьми / Не вижу, не ищу, как лишь оставить свет; // <...> / Но нет **пустынь** таких, ни дебрей мрачных, дальних, / Куда любовь моя в мечтах моих печальных / Не приходила бы беседовать со мной.* [Державин 2002: 498]

Гершензон объяснял программное одиночество Петрарки в жизни, в творчестве / авторстве и в писательском цехе так, что в его формулировках Ходасевич должен был неминуемо узнать себя. Ср.:

«С первых дней своей зрелости и до конца Петрарка жил один, как в **пустыне**, наслаждаясь беседами с самим собою. Многие годы он действительно жил в полном уединении, но и при дворах князей он оставался **одиноким**. Ему никогда не бывало скучно в **одиночестве**. Он точно первый из людей открыл глаза на всю природу, – на себя, на людей, на мир, – больше всего на самого себя» [Гершензон 1915: 4];

«[О]н умеет жить **один**... [О]н выступил из сословной организации средневекового общества; формально он – клирик, в действительности он – вполне независимый человек, литератор... Его индивидуальная свобода для него дороже богатств и почестей» [Гершензон 1915: 46];

«О Петрарке верно сказали, что он был **зеркалом** самого себя. Его взор как бы поминутно обращается внутрь... Петрарка с любозна-

тельностью психолога изучил самые отдаленные закоулки своей души» [Гершензон 1915: 6];

«В противоположность средневековому писателю, которому понятие писательской индивидуальности так же чуждо, как и понятие литературной собственности... Петрарка требует от писателей, чтобы они, заимствуя чужое, перерабатывали его самостоятельно, как пчела перерабатывает сок цветов; но еще выше он ставит самостоятельное творчество шелковичных червей. “Хочешь знать, какого мнения я держусь? – пишет он Боккаччио. – Я стараюсь идти по дороге, проложенной нашими предками, но не хочу рабски ступать в **следы** их ног. Я хочу не такого вождя, который на цепи рабски тащил бы меня **за собою**, а такого, который шел бы впереди меня, только указывая мне путь; я никогда не соглашусь ради него отказаться от моих глаз, свободы и суждения”». [Гершензон 1915: 45]

Как и Петрарка, Ходасевич, особенно ранний, жил несколько в стороне от литературной жизни. Он не принадлежал к литературным направлениям (типа символизма) и не вступал в литературные объединения (типа акмеизма или Цеха поэтов), за что не без гордости называл себя и еще одного отщепенца, Марину Цветаеву, «дикими». Кроме того, в своей зрелой поэзии он обращался с традициями максимально свободно, «по-петрарковски», примером чего и служит ПЗ. Обратим также внимание на то, что в приведенных пассажах из Гершензона одиночество Петрарки получает петрарковские же символические проекции, ср.: *пустыня, одиночество, зеркало, след*, которыми наполнено и ПЗ.

Заключить петрарковскую гипограмму одиночества в единственное нормативное слово русского языка едва ли было под силу даже и такому мастеру, как Ходасевич. Ее реализация потребовала того, чтобы *одиночеству* составили пару другие словесные метки петраркизма. Помимо *зеркала*, к ним относятся *пустыня, следы*, и, как ни удивительно, *Вергилий*.

От *пустыни* без человеческих *следов* до *одиночества* не так далеко, как это может показаться. В контексте общего петраркизма ПЗ она наделяется дополнительным семантическим оттенком – ‘изоляция от мира’, т. е. одиночеством. Эта переключка становится ощутимой благодаря опоре не только на сонеты 35 и 259, но и на распространенную метафору ‘Париж – пустыня’³⁴, опробованную Ходасевичем в другом

³⁴ Ср. арию Виолетты из сцены 5 акта I «Травиаты» Верди, в которой она оплакивает себя: *Povera donna, sola, / Abbandonata in questo popoloso deserto / Che appellano Parigi* [Бедная женщина, одинокая, / покинутая в этой многолюдной пустыне, / которую называют Парижем] [Verdi 1888: 15] (либретто Ф.М. Пьяве). Эта итальянская опера о Париже могла быть близка Ходасевичу и другими своими чертами. Ее название, “*La traviata*”, ‘падшая’, ‘заблудшая’, от *traviare* – ‘сбить(ся) с пути’, переключается с блужданием по пустыне в строфе IV ПЗ, а доведший героиню до смерти туберкулез – с перенесенным Ходасевичем туберкулезом позвоночника. Более далекая параллель – предсмертная ария Манон Леско из одноименной оперы Пуччини “*Sola... perduta... abbandonata!.. Sola!..*”, переживающей свою ситуацию (однако уже не в Париже, а в Новом Орлеане) как *E nel profondo / deserto io cado, io la deserta donna* [Puccini 1893: 62].

стихотворении, «Великая вокруг меня пустыня...», (1924–1925), по-видимому, как и ПЗ, парижском³⁵.

Теперь о другой переключке, между *одиночеством* и *Вергилием*. В ПЗ они контрастируют, означая как два взаимоисключающих модуса жизни, дантовско-символистский и петрарковско-экзистенциалистский, так и два вида творческой / авторской активности: полностью подчиненной власти авторитетов и свободно обращающейся с ними. Для дальнейшей экспликации этого второго противопоставления напомним, что Вергилия любил и почитал в качестве учителя не один только Данте, но и Петрарка³⁶; в то же время Петрарка отказывался «ступать рабски в следы ног» предшественников, т. е., надо думать, и Вергилия. Чтобы соотнести образ *Вергилия за плечами* с проблематикой творчества, Ходасевич поставил его в позу не только ангела-хранителя, но и Музы, которую в Новое время – аллегорически или сатирически – изображали за спиной писателя, водящей его рукой или держащей над его головой лавровый венок. Таким образом, Вергилий-водитель символизирует творчество, слепо следующее традиции или авторитету, до какой-то степени подражательное, несамостоятельное, в общем такое, каким в глазах Ходасевича должны были быть опыты русских символистов, писавших под Данте. Ему и противостоит одиночество, увиденное как самостоятельная писательская деятельность. Иными словами, говоря *Вергилия нет за плечами*, Ходасевич делает жест солидарности с творческим и цеховым «одиночеством» Петрарки.

Суммируя все сказанное, *одиночество* в ПЗ – это удивительная антитеза, сталкивающая позицию Данте с позицией Петрарки, предпочтительной, ибо отвечающей *правде*. Оно совмещает плохое и хорошее, пессимистическое и креативное: богооставленность, изоляцию (от мира, людей), возможно, независимое писательское положение и, наконец, творческую самостоятельность.

5.2. Средине земного пути vs. смерть в зеркале

Это – еще одно противоречие ПЗ. Через апелляцию к «Божественной комедии» вводится традиционная метафора жизни, где активным началом оказывается человек. Он сам движется вперед по жизненной траектории, пройдя первую половину жизни, испытывает трудности (= попадает в пустыню), а дальше ему предстоит пройти и

³⁵ Ср. *Великая вокруг меня пустыня, / И я – великий в той пустыне постник. / Взойдет ли день – я шторы опускаю, / Чтob солнечные бесы на стенах / Кинематограф свой не учиняли* [Ходасевич 2009–..., 1: 312, 553–554], где *пустыня* модулирует в религиозный быт. Ср. также ощущение жизни как пустыни в совсем раннем «О, горько жить, не ведая волнений...» (1906–1907): *Пустыня злая! Сон без сновидений! / Безвыходность печали и тоски!* [Ходасевич 2009–..., 1: 263], где, предвещая ПЗ, парой к *пустыне* сделана *безвыходность*.

³⁶ Об этом пишет Гершензон, и это, конечно, бросается в глаза при чтении «О презрении к миру» со множеством отсылок к поэзии Вергилия как образцовой.

ее вторую половину. Эту в целом оптимистическую картину, отвечающую дантовской гипограмме, омрачает присутствие рока, или судьбы, каковыми жизненный путь может быть трагически пресечен. Постдантовскими претекстами привносится, но уже не явно, а скрыто, метафорика смерти, в которой человек – пассивное начало, смерть – активное. В самом деле, и «**Смерть** Ивана Ильича», и петрарковский сонет 168 о зеркале, и даже «О презрении к миру» с такими пассажами, как

<Августин> Ты горд добрыми качествами этого тела... Но что тебе нравится в твоём теле? Мощностъ его, или цветущее здоровье? Но усталость, возникающая от **ничтожных причин**, и приступы разнообразных болезней... доказывают, что ничего нет более хрупкого [Петрарка 1915: 116] и т. д.,

трактуют о смерти на середине жизненного пути. К ним можно прибавить пушкинское «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834, п. 1886), монолог о переживании смерти, готовой неожиданно прервать течение жизни, ср.:

Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем / Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 330]³⁷,

откуда, по-видимому, позаимствован оборот *а глядишь*, перифразированный как *и глядь*. Отмечу еще, что заключительная сцена ПЗ, в которой лирическое «я» более не видит себя в зеркале, возможно, восходит к «Зеркалу» (1916, п. 1916) Ивана Бунина, где глядящийся в зеркало «я» воспринимает наступление ночной темноты, стирающей его отражение, как наступление смерти:

<...> и все, что отражалось, / Что было в **зеркале**, померкло, потерялось... / Вот так и смерть, да, может быть, вот так. // В могильной темноте одна моя сигара / Краснеет огоньком, как дивный самоцвет: / Погаснет и она, развееется и **след** / Ее душистого и тонкого угара... [Бунин 2014, 2: 137]

Сходная ситуация – возможно, по мотивам Бунина – имеется и в неотделанном стихотворении Ходасевича «За шторами – седого дня мерцанье...» (1918), кончающемся словами: [*Вот зеркало. В нем пусто. Нет меня*] [Ходасевич 2009–..., 1: 284]. В целом из-за обильного цити-

³⁷ Ходасевич, открывший свое стихотворение «Проходят дни, и каждый сердце ранит...» (1923–1924) четверостишием Мунни (о чем см. комментарии Дж. Малмстада и Р. Хьюза в [Ходасевич 2009–..., 1: 550]), едва ли мог не заметить в нем отзвука пушкинского «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», ср.: «*Проходят дни, и каждый сердце ранит, / И на душе – печали злая тень. / Верь, близок день, когда меня не станет: / Томительный, осенний, тусклый день*» [Ходасевич 2009–..., 1: 310].

рования авторитетов по вопросам о смерти на середине жизни, о переходе из старости в смерть и о зеркале как пути в инобытие лексика ПЗ пропитывается духом смерти и смертности и, в сочетании с оборотом **роковой земной путь**, открывает возможность для двух интерпретаций стихотворения в целом.

Первая состоит в том, что в силу кризиса среднего возраста герой переживает трагедию будущей смерти вопреки тому, что его жизнь будет долгой, хотя бы в пределах 56 лет, прожитых Данте, или даже петрарковских – кстати, классических – 70³⁸. Вторая интерпретация, не исключая первая, представляет собой более сильное – и, возможно, более спорное – утверждение. А именно, что жизнь лирического «я» прервется на той самой середине (так сказать, на отметке пушкинского 37-летия), которой посвящено ПЗ, а потому финальный автопортрет в зеркале скорее напоминает квадрат Малевича, будь то черный или белый, но лишенный изображения. Обратим внимание на то, что по ходу сюжета зеркало теряет свойственную ему в начале всеотзывчивость, переставая отражать как физическое тело говорящего, так и идеальный мир, каковым в финале оказывается Вергилий, водительство которого является условием перехода из первой половины жизни во вторую.

Итак, строфа V не следует бытовому реализму, предполагающему, что глядящийся в зеркало видит себя. Не следует она и символистским играм с зазеркальем, представленным, например, в «Песни Ада» Блока. Даже и ходасевичевская парадигма с обретением себя, в зеркале или без него, к строфе V не применима. В противном случае в ней был бы сделан тот же ход, что и в финале «Полдня» (1918), где лирический герой погружается в воспоминания о Венеции, затем – видимо, по ассоциации с венецианскими зеркалами – «ныряет» внутрь себя, как в водное зеркало, испытывает полную нарциссическую упоенность собой и, найдя потерянное «я», возвращается в реальность:

И я смотрю как бы обратным взором / В себя. / И так пленительна души живая влага, / Что, как Нарцисс, я с берега земного / Срываюсь и лечу туда, где я один, / В моем родном, первоначальном мире, / Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то – / И обретенным вновь... [Ходасевич 2009–..., 1: 106]³⁹.

Но тогда как же ее понимать?

В строфе V реализованы волшебные свойства ходасевичевского зеркала. Будучи предметом для гадания, в соответствии со святочными обрядами, быличками и святочной литературой, оно отражает не то, что есть сейчас, но судьбу гадающего (соображение Жолковского, устно). Так, в «Ручье» (1916) Ходасевича путник, случайно посмотрев-

³⁸ Точнее, Петрарка не дожил одного дня до 70-летия.

³⁹ Ср. еще более радикальный выход из себя в «Эпизоде» (1918), где за видением себя как другого – *И человек, сидящий на диване, / Казался мне простым, давнишним другом* – следует болезненное возвращение в свое тело: *Мне было трудно, тесно, как змее, / Которую заставили бы снова / Вместиться в сброшенную кожу...* [Ходасевич 2009–..., 1: 100].

ший в то, что можно интерпретировать как водное зеркало, *воду черпает рукой / И пьет – в струе, уже ночной, / Своей судьбы не узнавая* [Ходасевич 2009–..., 1: 86]. В более раннем «Гадании» (1907) у лирического героя, спрашивающего зеркало о *роке*, есть возможность увидеть *Шута ль веселого? / Собаку, гроб или змею?* [Ходасевич 2009–..., 1: 35]. В поэзии Ходасевича гадание по зеркалу – разновидность святочных обрядов, магия которых может негативно сказаться на человеке, например отнятием у него его «я». Так, в «Ряженных» (1907) герой в толпе ряженных боится, что его «я» переселится в другое тело: *Я – не я? Вдруг да станется?* [Ходасевич 2009–..., 1: 35]. На фоне приведенных контекстов строфа V ПЗ прочитывается в том смысле, что лирический герой Ходасевича, испытывающий проблему самоидентификации, гадает по зеркалу о своем будущем (или, в дантовских терминах, о второй половине жизненного пути) и получает правдивый ответ. Этот ответ – не отраженная зеркалом его физическая сущность, возможно, равноценная его смерти или потерянности его «я», вместо которых проступает одиночество.

Так, через магический поворот сюжета, примиряются дантовские представления о жизненной траектории и петрарковское зеркало.

6. Проблематичная самоидентификация: еще раз о строфе V

Кажется, что к финалу ПЗ тема *я, я, я*, которая занимала поэта в самом начале, исчезает. На самом деле это не так, ибо она разрабатывается не только лексическими средствами, как в строфах I–III, но и структурными.

Прежде всего, непреодоление расщепленности «я» поддерживается композицией, движущейся от грамматической и риторической симметрии, соблюдаемой в строфах I–III, к распаду, в том числе недоговоренности, в предложении *От ничтожной причины – к причине*. Оно начато и как бы брошено, точнее оставлено без предикации, чем иконически выражен мотив разложения организма, личности и речи лирического героя, если угодно, его переживание своей смерти / смертности.

Далее, в первых строфах, с их образцовой симметрией, Ходасевич занят уравниванием разных ипостасей своего «я». При этом точкой отсчета оказывается физический образ лирического героя в зеркале, введенный отчуждающей конструкцией *вон тот*. Лирический герой задается вопросом о том, идентичны ли этому образу его нынешние ипостаси: критик, устрашающий молодых поэтов, и собеседник, научившийся в разговорах на трагические темы *молчать и шутить*, равно как и его детские ипостаси: тот, что был любим мамой, тот, что танцевал на дачных балах, и тот, что увлеченно спорил. В строфе IV мотив дисгармонии, неузнавания себя продолжен, но только на место зеркала временно заступает пустыня, в которой лирический герой не находит своих следов. Зеркало строфы V, не отражающее физического тела «я», довершает картину.

Наконец, через все стихотворение последовательно проведен мотив созревания организма, личности и речи лирического «я». Он маркирован прежде всего лексически – названием возрастов. Кроме того, этому мотиву подчинены цветковые прилагательные. Характеристике начинающих поэтов *желторотый* противостоят характеристики среднего возраста с тенденцией к старению: *полуседой* (*полу-* – с идеей середины) и *желто-серый* – о коже.

Чтобы передать созревание, в строфах I–II Ходасевич переходит от предельно простой лексики, так сказать, лексических примитивов вроде *я*, которыми человек владеет в любом возрасте, к лексике ученой – в частности, составным словам типа *желто-серый*, как если бы изображался процесс полного овладения языком – главным орудием поэта. При этом в строфе I *я* открывает нарратив (ср. первую, спондизированную за счет трех *я* анапестическую строку), затем заключает им вторую строку, а дальше *я* отраженно звучит в конце слова *змея*. В строфе III юношескому возрасту соответствует усложненная лексика, а среднему возрасту – скорее нейтральная.

Созреванию поставлен в пару мотив движения: мальчиком лирический герой *танцевал* на балах, а в свои юношеские споры вкладывал *мальчишечью прыть*. В строфе IV движение лирического героя в виде плутания по пустыне уже никуда не ведет. А в строфе V то, что было его *прытью* спорщика, паронимически передалось *пантере* с ее *прыжками* (отметим и аллитерацию на *П*, соединяющую эти два пассажа⁴⁰). Вообще по ходу стихотворения активность «я» сменяется пассивностью. Достигается это, например, тем, что форма Именительного падежа *я* уступает место форме Винительного *меня*, обозначающего уже не субъект действия, но объект. Пассивностью отмечен и самый мотив загнанности героя на парижский чердак, для чего понадобился Винительный падеж. В связи с пассивностью обращает на себя внимание и то, что в завершающем предложении грамматика описания застывшего перед зеркалом героя подчеркнута лишается представленной ранее субъектно-объектной перспективы, так что читатель должен восстанавливать по контексту и того, кто смотрится в зеркало, и того, кто в нем (не)отражается.

7. Автопортрет в зеркале: метапоэтические штрихи

По мере того как в строфе V человеческое в лирическом герое приглушается (убивается?), (мета)поэтическое, напротив, усиливается. Неслучайно единственное писательское имя, фигурирующее в ПЗ, появляется именно там, а не раньше, например в эпиграфе.

Вообще тем, что в ПЗ назван Вергилий, процитированы великие итальянские поэты-изгнанники Данте и Петрарка, а стиль Ходасевича с *диким словом я* «облагорожен» разнообразными отсылками к русским писателям от Пушкина до Бунина, автор «Европейской ночи» создает

⁴⁰ Ср. также паронирию в *ПантеРа ПРыЖКами... ПаРиЖсКий*.

самообраз русского европейца, хранящего идущую из античности классическую традицию.

Более того, подобно Данте, в песни IV «Ада» рисуящему себя «среди столького ума» (102) – беседующим на равных с Гомером, Овидием, Горацием, – Ходасевич вводит себя в пантеон великих авторов. Пропуском в этот пантеон и становится то художественное задание, автопортрет в зеркале, которое он вслед за отличившимся в нем Петраркой выполняет, следуя собственной оригинальной манере. Автопортрет, одновременно личный и «сверх-личный», поданный сначала с апелляцией к визуальности, а затем подчеркнуто не визуально, вербально, хотя и совершенно правдивый, но не без зеркальной магии, удается ему настолько, что о ПЗ ныне принято говорить как о «если не бессмертных, то вне-смертных стихах»⁴¹.

P.S. После ПЗ русские эмигранты, признававшие Данте своим патронном-покровителем, обращались к его наследию в поисках крылатых выражений, способных передать их опыт повзросления на чужбине.

Михаил Осоргин в третьей части автобиографии «Времена» (п. 1938, 1955), озаглавленной «Молодость», поведал о том, как в 1905 году, находясь под следствием за революционную деятельность и будучи отпущенным из тюрьмы под залог, бежал за границу. Дальше последовало десятилетие жизни на чужбине. Сначала Осоргин поселился на вилле русских революционеров под Генуей, потом перебрался в Вечный Город. Вспоминая о добровольной итальянской «ссылке» уже во время Второй мировой войны, он насытил свое повествование цитатами из Данте: *Amor, ch'a nullo amato amar perdona*; «и новая жизнь началась»; «подъем и спуск» по горам Италии; и, конечно, *nel mezzo del cammin*. «Серединой пути» Осоргин окрестил свое нелегальное возвращение в революционный Петроград – с чемоданчиком, в котором лежало миниатюрное издание «Божественной комедии». Его ждали новые, более суровые, чем в царское время, репрессии и теперь уже окончательная высылка из России – на «философском» пароходе.

Борис Зайцев, еще один эмигрант-итальянофил, обозрел свой жизненный путь от детства до зрелости в полуавтобиографической тетралогии «Путешествие Глеба». В ее последней части, «Древо Жизни» (п. 1952), Глеб, московский писатель, уезжает с семьей в Европу, оставляя в бывшем имении мать – старую помещицу, напоминающую, «особенно в профиль, Данте Алигьери Флорентийца, о котором знала лишь то, что его переводил Глеб» [Зайцев 1999-2001, 4: 447–448]. Мистическая встреча Глеба – переводчика «Божественной комедии», с ее автором состоялась во время его итальянской поездки. Гуляя по ночной Вероне, он выходит к облепленной голубями статуе Данте, высящегося «на каменном пьедестале», «каменно молчаливого» и «в венке из лавров, всегда похожем на венец терновый» [Зайцев 1999-2001, 4: 488]. Усевшись за столик соседнего кафе, Глеб получает в подарок от Данте неизвестно откуда взявшееся голубиное перышко. Этот раритет его жена кладет в заветную шкатулочку, туда, где уже хранилась щепоть русской земли и щепоть земли флорентийской, последняя – память об их молодости.

⁴¹ Формула из [Иваск 1985: 129], подхваченная ходасевичеведением.

Глава 4
Биче словно Дант:
«Эпиграмма» Ахматовой
на фоне «мужской» и «женской» дантеаны
Серебряного века

0. Текст

Эпиграмма

1. Могла ли **Биче**, словно **Дант**, творить,
 2. Или **Лаура жар любви** восславить?
 3. Я научила женщин говорить...
 4. Но, Боже, как их замолчать заставить!
- 1957 [Ахматова 1998–2005, 2 (1): 199]

1. Поздняя Ахматова и Серебряный век

В исследованиях по русскому модернизму иногда встречается термин «долгий Серебряный век»¹. Им обозначается феномен, до поры до времени остававшийся безымянным. Если, выражаясь по-ахматовски, «календарному» Серебряному веку конец был положен Октябрьским переворотом 1917 г. и последующим вытеснением многообразных культурных практик одним-единственным соцреалистическим методом, то «некалендарный» Серебряный век продлился столько, сколько прожили те из его выдающихся участников, которые остались верны себе или развивались по своей собственной артистической траектории, эмигрировали или предпочли сотрудничеству с Коммунистической партией внутреннюю эмиграцию.

Среди представителей «некалендарного» Серебряного века Анна Ахматова, пожалуй, самый известный, и не только благодаря завидному долголетию. Именно из ее рук поколение литературных «внуков», родившихся в Советском Союзе, но не принявших официальной идеологии, получило набор дореволюционных ценностей. Что главной

¹ Насколько мне известно, в литературоведческий обиход это понятие официально было введено на конференции Чикагского университета “**The Long Silver Age: Russian Poetics Today**” (10–11.11.2006), в открывшем ее докладе Р.Д. Тименчика “Silver Age: Boundaries and Margins” [Серебряный век: Границы и пограничные территории]. Существующую научную литературу о том, до какого года продлился Серебряный век, нарочно опускаю, потому что она увела бы нас в сторону от Ахматовой.

ценностью в этом наборе была сама поэтесса, видно по разбираемым ниже структуре «Эпиграммы» (1957, п. 1960) и ее генезису, особенно данто- и петраркомании Серебряного века.

2. Предыстория «Эпиграммы»: Данте, Петрарка и ахматовская поэтика клише

О том, когда и как Данте вошел в творческое сознание Ахматовой, имеется много пронизательных наблюдений². Хуже обстоят дела с осмыслением итальянской линии в ее поэзии (как и ее поэзии в целом). Трактовки, появившиеся после фундаментального исследования М.Б. Мейлаха и В.Н. Топорова (п. 1972), носят все признаки солидарного с Ахматовой чтения³. Например, поэтессе принято возносить хвалы – ни больше ни меньше – как русскому Данте⁴. И это вопреки той очевидной истине, что ее камерное дарование⁵ не идет в сравнение с «Божественной комедией» – всеохватным проектом Данте! Для изрядного количества специалистов по Ахматовой испытываемый к ней пиетет обернулся известной зашоренностью. Они упускают из виду не только проблемы лирического нарратива Ахматовой, но и явные достижения. Так, по гамбургскому счету достижением является «Эпиграмма» – мизогинистская сатира, выведшая русскую дантеану на принципиально новый уровень, а к проблемам относится ставка на готовые штампы, которые привносят в лирический нарратив свои, неподконтрольные поэтессе смыслы.

Монографический анализ «Эпиграммы», которому отведена середина этой большой главы, будет придерживаться принципов несолидарного чтения, а подступом к нему послужит самая общая картина ахматовской итальянофилии, тоже по возможности объективная.

² См. [Мейлах, Топоров 1972; Davidson 1990; Королева 1992; Хлодовский 1992].

³ О солидарном чтении в широком смысле и применительно к ахматоведению см. в [Панова 2017б: 20–42].

⁴ Показательный случай – антология «И я, как тень, бреду за Дантом...» [ДРП 2015], выпущенная к очередному юбилею Данте. Именно Ахматова занимает в ней привилегированное положение. Во-первых, антология посвящена «русским поэтам, 19 октября 1965 года на сцене Большого театра отдавшим свое вдохновение “Божественной комедии”»; во-вторых, открывается она не Константином Бальмонтом и не Дмитрием Мережковским (Мережковского по непонятной причине составители антологии оставили за бортом), а «Словом о Данте» – ахматовским вкладом в чествование Данте на сцене Большого театра.

⁵ Камерного таланта поэтессы было достаточно для создания лирических миниатюр, но на полноценную поэму его уже не хватало. Автору этих строк уже приходилось писать о том, что «Поэма без героя» сочинялась как мозаика, выложенная из все тех же лирических миниатюр, а не как текст большого эпического дыхания.

В «Слове о Данте», произнесенном на вечере в Большом театре 19 октября 1965 г. по случаю 700-летнего юбилея Данте, Ахматова авторитетно заявила:

«Я счастлива, что в сегодняшний торжественный день могу [и должна] засвидетельствовать, что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени». («Данте» [Ахматова 1998–2005, 6: 7])

Это признание и верно, и неверно. Верно оно в биографическом смысле. Как известно, почитатели Ахматовой, от Николая Гумилева до Николая Клюева, проецировали на ее внешность и судьбу то миф о девственной, причастной к высшим тайнам Беатриче, то миф о Данте⁶. Например, Михаил Зенкевич, соакмеист и поклонник поэтессы, наделил ее «**дантовским женским профилем**»⁷. В то же время в «Слове о Данте» Ахматова удлинила свое увлечение Данте на десятилетие с лишним. Дантопись в ее творчестве складывается не раньше 1920-х годов. Что касается 1930-х – середины 1960-х годов, то дантовские мотивы появляются в стихах Ахматовой спорадически, а не каким-то сплошным потоком. В целом же небольшое количество написанного ею на полях «Божественной комедии» (если из отмечавшихся ахматоведами перекличек исключить явные натяжки, допущенные в попытке уравнивать Ахматову с Данте), то этот корпус окажется во много раз меньше дантописи Осипа Мандельштама, которой посвящен следующий раздел.

О середине 1920-х годов как отправной точке ахматовской дантописи речь заходит прежде всего потому, что итальянским языком Ахматова начала заниматься не в дореволюционное время, когда без него обходился редкий писатель, а только в конце 1924 г. Процесс заучивания ею грамматики итальянского языка зафиксирован в дневнике Павла Лукницкого – ее тогдашнего возлюбленного, немного пажа и секретаря. Цель, которую Ахматова преследовала, – знакомство с «Божественной комедией» в подлиннике, – была реализована на две трети. Своим близким друзьям поэтесса признавалась, что от знакомства с третьей кантикой, «Раем», она сознательно отказалась, поскольку та рассчитана исключительно на сведущего в богословии читателя.

А повлиял ли на Ахматову Петрарка? В опубликованной ахматовиане о своем знакомстве с «Канцоньере» и «Триумфами» в подлиннике она высказывается крайне скупой и, как правило, в связи с Данте⁸.

⁶ Этот и еще один пример приводились в [Королева 1992: 94 сл.].

⁷ Роман «Мужицкий сфинкс» (1921–1928, п. 1991), глава «У камина с Анной Ахматовой» [Зенкевич 1994: 420].

⁸ В ахматоведении упоминалась принадлежавшая Ахматовой антология итальянской поэзии, включавшая Петрарку. Эта антология содержала пометки на полях, сделанные рукой поэтессы. Далее, Лидия Чуковская в дневнике (от 17.09.1940) зафиксировала следующее высказывание Ахматовой: «[У] Данте все было домашнее, почти семейное. А у Петрарки, у Тассо все уже стало общим, отвлеченным, потеряло домашность» [Чуковская 1997: 196–197]. Что в точности Ахматова (или мемуаристка?) подразумевала под *все*, остается загадкой.

Что касается следов петрарковского влияния на ее поэзию, то они, насколько позволяет судить современное ахматоведение, единичны. Помимо «Эпиграммы», стоит вспомнить «Пятую розу» (1963, п. 1971), где красивейшая чайная роза, единственная из всего букета (подаренного Дмитрием Бобышевым, которому это стихотворение посвящено) не увядшая, приравнивается к *Петрарковскому сонету* [Ахматова 1998–2005, 2 (2): 171]⁹.

Дантовский и петрарковский пункты читательской анкеты Ахматовой проливают некоторый свет на «Эпиграмму». Возьмем для примера упомянутую там Беатриче. В «Божественной комедии» появления Беатриче учащаются с каждой новой кантикой. Если в «Аде» предсказанная встреча с ней вдохновляет Данте-пилигрима на спуск в загробное царство, а в конце «Чистилища» эта встреча происходит, то дальше, почти до самого конца «Рая», Беатриче выступает в роли строгой и придиричливой дантовской провожатой, занятой тем, чтобы просветить своего поклонника теологическими истинами и поразить его своей красотой, которая с каждым небесным кругом становится все более и более ослепительной. Поскольку «Рай» в подлиннике Ахматова не освоила, то, следовательно, произнося в «Эпиграмме» имя *Беатриче*, она опиралась не столько на дантовское изображение своей Прекрасной дамы, сколько на расхожие представления о ней.

Впрочем, с этой героиней «Эпиграммы» не все так однозначно. Называя Беатриче уменьшительным именем вместо полного, Ахматова демонстрирует, что она накоротке с этой дамой былых времен. Обнаруживает она и владение азами итальянской культуры. В самом деле, *Биче* / *Vice* указывает сразу на Биче Портинари, возможный прототип дантовской Беатриче, а также на сонет «Новой жизни» “Io mi senti’ svegliar dentro a lo core...” (гл. 24), в котором *monna Vice* воплощает любовь с большой буквы: шествующий при ней Апог отождествляет ее с собою. Отмечу еще, что в начальной строке «Эпиграммы» диминутив *Биче* изоритмичен диминутиву *Данте*, от полного *Durante*. В результате образуется переключка имен двух любящих, гармонирующая все повествование.

В то же время в «Эпиграмме» Беатриче помещается в непривычный – по крайней мере, по меркам русской поэзии – контекст. Ее ангелическая красота и способность настраивать мужскую душу на любовный, религиозный или философский лад, вне всякого сомнения,

Так или иначе, в итальянистике считается, что Данте не воспринимал природу как достойную описания, не оставил детального портрета Беатриче, но при этом охватил современный ему мир во всей полноте – и во множестве конкретных деталей. То, что не сделал Данте, сделал Петрарка, поведавший о золотистых волосах и цвете глаз Лауры, о своем любовании окружающей природой и своих психологических переживаниях. Вернемся еще раз к Ахматовой. В наброске «Из прощанья с дантовским годом», писавшемся Ахматовой в 1965 г., есть беглая отсылка к «Триумфам» – правда, в связи с Данте: «Вот он уже <у> Петрарки в любовной ладье <в> “Триумфе любв<и>”. “Dante con Beatrice”» [Ахматова 1998–2005, 6: 9].

⁹ См. [Ахматова 1998–2005, 2: 154].

подразумеваются, однако напрямую обсуждаются не они, а почему-то творческий порыв, которого от Прекрасной дамы ожидать не приходится. Более того, креативность выступает тем критерием, которым Биче меряется с Данте. Откуда взялся такой поворот в повествовательной логике «Эпиграммы» – интереснейшая загадка, которую я постараюсь решить через обращение к прозаическим рассуждениям Серебряного века на тему гендера, творчества и пары Данте–Беатриче¹⁰.

Пусть это не сразу бросается в глаза, но в «Эпиграмме» Ахматова оперирует набором готовых клише, которые были в ходу в Серебряном веке, а сейчас основательно забыты. Опора на общие места и готовые топосы характерна и для вообще всей дантописи поэтессы. Строящееся на них повествование в одних случаях более убедительно, а в других – менее.

Готовые мысли, образы и словесные обороты сразу бросаются в глаза в «Слове о Данте»:

«Гвельфы и гиб<еллины> давно стали достоянием истории, белые и черные – тоже, а явление Б<еатриче> в XXX песни “Чис<тилища>” – это явление навеки, и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще» («Данте» [Ахматова 1998–2005, 6: 7])

Здесь в одном предложении сошлись сразу два штампа. Первый состоит в том, что Данте, будучи гражданином Флоренции, принадлежал к белым гвельфам, а после своего изгнания активно участвовал в военных действиях других изгнанников, гибеллинов, за возвращение во Флоренцию в качестве старой-новой власти. До Ахматовой гвельфогибеллинские мотивы разрабатывались поэтами Серебряного века, пусть и не слишком активно, ср.:

– «Данте» (1898, п. 1900, ц. «Любимцы веков») Валерия Брюсова, кстати, написанный терцинами:

¹⁰ Что такая проблема есть, ахматоведы понимали и раньше. Вот, например, разгадка, предложенная Н.В. Королевой: «Идеал вечной женственности, составляющей основу гармонии мира в акмеистической эстетике (как и идеал вечной мужественности), чрезвычайно важен в поэтической системе Анны Ахматовой. К этому идеалу причастна ее лирическая героиня, и тогда Ахматова является нам Беатриче в ее исповедальности (“Я научила женщин говорить”). К этому идеалу – вечной женственности – Ахматова-поэт обращается в многочисленных стихах-портретах (часто – портретах красавиц-избранниц своих друзей-поэтов, confidentкой которых она не раз оказывалась), и тогда Ахматова – уже как бы Данте, изображающий различные типы российских Беатриче. И на этот раз она – не Данте-изгнанник, с которым часто ассоциирует себя Ахматова... На этот раз Ахматова – это как бы Данте, влюбленный и воспевающий вечную женственность» [Королева 1992: 100–101]. Пытаясь возвысить Ахматову до вечно-женственного идеала и одновременно побратать ее с Данте, исследовательница пропускает то главное, ради чего была написана «Эпиграмма»: едкую сатиру на женскую поэзию.

*Угрюмый образ из далеких лет, / Раздумий одиноких воплоще-
нье. /<...> // Я слышу вой во славу их побед // (То с гвельфами боролись
гибеллины!) / И в эти годы с ними жил и он, – / На всей земле прообраз
наш единый [Брюсов 1973–1975, 1: 154–155];*

– «Поэт великий Дант, умерший **Гибеллин**...» (п. 1903) Кон-
стантина Случевского¹¹;

– «Пиза» (1912, п. 1912) Гумилева – с отсылкой к дантовскому
Уголино, который, как и Данте, пострадал в расприх между гибеллина-
ми и гвельфами:

*Ах, и мукам счет и уладам / Не веками ведут – годами! / Гибелли-
ны и гвельфы рядом / Задремали в гробах с гербами [Гумилев 1988: 222].*

Не менее показательны примеры из эссеистики Серебряного века. В гумилевском эссе «Жизнь стиха» (1909, п. 1910) Данте ошибочно назван гибеллином. В свою очередь, Павел Муратов, в отличие от Гумилева знаток Италии, в «Образах Италии» высказал, в сущности, протоахматовскую мысль: не важно, кто с кем боролся, а важна энергия этой борьбы, пронизавшая «Божественную комедию», ср.:

«Но вот пришло время, когда его век сам сделался прошлым – прекрасным и сияющим, как утренняя звезда. Для нас не важно, что “черные” гвельфы дурно управляли Флоренцией и что много достойнейших граждан было изгнано ими вместе с Данте и вместе с ним обречено на “горький хлеб и крутые лестницы” чужих домов. История не помнит такого зла, век политической страсти недолог. Время бледнит самые яркие краски событий и заглушает самые шумные споры. Политические заботы и чувства гражданина занимают много места в поэме Данте. Их точный живой смысл утрачен для нас, но никогда не исчезнет питавшая их энергия страсти. **Распри гвельфов и гибеллинов**, дела Черки и Донати вошли в величайшее из всех написанных на земле произведений поэзии. В его вечном свете потонула темная сторона вещей, правое слилось с неправым, доброе со злым. Стих Данте дал всему равное бессмертие, невзирая на то, что было вложено в него, – проклятие или благословение» [Муратов 2005: 191].

Отмечу еще один любопытный казус. После того как Ахматова выступила на сцене Большого театра со своим «Словом о Данте», 3 декабря в «Литературной России» было опубликовано стихотворение «Данте» Ильи Сельвинского. Как и Ахматова, а до нее Муратов, Сельвинский отмахнулся от борьбы гвельфов и гибеллинов, сочтя ее никому не нужной *ветошью*:

¹¹ Об этом стихотворении см. [Тахо-Годи 1996: 81]. Там же рассматривается и другая дантопись Случевского – большого любителя загробных песен, оставившего после себя поразительную словесную формулу, достойную Данте: *Меня в загробном мире знают* [Случевский 2004: 309].

*Какое мне дело до гвельфов и гибеллинов, / До ада, чистилища,
рая – какое мне дело? / Но почему же, всю эту ветошь отринув, / Чи-
тая поэму, я напряжен до предела? // Вот его тень в органичных сводах
анданте, / Вот подымается он по ударам пульса, / Вот он явился,
военный монах, Данте, / Лавровый венок терновым венцом обернулся*
[Сельвинский 1972: 338] и т. д.

(*Лавровый венок*, обернувшийся *терновым венцом*, позаимствован из лермонтовской «Смерти поэта», в которой через аналогичную экзекуцию проходит Пушкин.)

Второе общее место процитированного пассажа из «Слова о Данте» – ослепительная красота, которой Беатриче поразила Данте-пилигрима, когда явилась ему в Земном раю. Этот хрестоматийный эпизод Ахматова приводила не только в своей публичной речи. Вот ее разговор с Мандельштамом, состоявшийся в 1933 г. в Ленинграде и пересказанный ею в мемуарных «Листках из дневника»:

«В 1933 году Мандельштамы приехали в Ленинград... Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом, читая наизусть страницами. Мы стали говорить о “Чистилище”, и я прочла кусок из XXX песни (явление Беатриче)... <Дальше цитируются строки 31–33 о Беатриче под вуалью, обвитой оливкой ветвью, и в зеленой мантии поверх одеяния цвета живого огня, и 46–48 о Данте, испытывающем одновременно трепет и былую пламенную страсть. – Л. П.> Осип заплакал. Я испугалась – “Что такое?” – “Нет, ничего, только эти слова и вашим голосом”». [Ахматова 1998–2005, 5: 40–41]

Кроме того, цитата из песни XXX – о трепете при возрождении былой страсти Данте к Беатриче – была вынесена Ахматовой в эпиграф «Последнего слова» («Ты стихи мои требуешь прямо...», 1962), предположительно обращенного к ее платоническому увлечению – Исае Берлину.

Из русских поэтов Серебряного века Ахматова не была ни первой, ни единственной, кто заинтересовался песнью XXX «Чистилища». В этом ее опередили два символиста. Эллис в своем эссе «Венок Данте» (п. 1906) перевел эту песнь, ср. привлекавшие Ахматову строки:

Оливы ветвь вокруг стан нежный обвила,
Одежда, как огонь багряный, пламенела,
Зеленой тогой грудь окутана была...

Тогда душа моя от страха онемела...
О, много долгих лет доселе я не знал
Такого ужаса и счастья без предела!..

[Эллис 2000б: 10]

Обсуждаемое эссе примечательно также и тем, что его глава, посвященная этой и следующей песням «Чистилища», названо совсем по-ахматовски – «Явлением Беатриче». Вскоре после Эллиса Вячеслав

Иванов в сонете «Благословен твой сонм, собор светил...» воспел свою покойную жену Лидию Зиновьеву-Аннибал как воплощение Беатриче (подробности см. в Разд. I, Гл. 5, § 2). Что касается эссеистики Серебряного века, то в том же подразделе «Образов Италии», где говорится о гвельфах и гибеллинах, обсуждается и явление Беатриче (цитату см. ниже, в § 5.1 данной главы).

Пронизанные единой дантовской цитатой воспоминания о разговоре с Мандельштамом и «Последнее слово», в котором Ахматова отчитала своего незадачливого поклонника, попросившего ее о стихах, дают представление о той смысловой ауре, которой Биче наделена в «Эпиграмме». Образ ослепительной красавицы Беатриче поэтесса соотносила с собой, а образ Данте, затрепетавшего от возвращения старого чувства, – со своими поклонниками, к каковым в дореволюционное время принадлежал Мандельштам, а в послевоенный период – Исайя Берлин.

В ахматоведении принято считать, что Ахматова была основательно подкована в истории и биографиях писателей, а ее ошибки списывать на решаемое в том или ином стихотворении художественное задание. Пора признать, что эрудицией Константина Бальмонта, Брюсова или Вяч. Иванова она не обладала – да и не стремилась обладать. Досконально она изучила одного лишь Пушкина. Поверхностное знакомство с историей Ахматова пыталась заретушировать использованием штампов. Правда, они тоже не могли застраховать ее от неточностей. Штамп упрощает конкретное наполнение исторических эпизодов, а с портретов исторических лиц стирает то *необщее выражение*, которое и составляет их сущность. Повод для того, чтобы взвесить плюсы и минусы клишированного повествования, дают 3 образца ахматовской дантописи, предшествующей «Эпиграмме» и отчасти готовящей ее: «Не с теми я, кто бросил землю...», «Муза» и «Данте». Рассмотрим их в этом порядке.

В «Не с теми я...» (1922, п. 1923), поэтической отповеди русским эмигрантам и, надо думать, возлюбленным Ахматовой – адресатам ее стихотворений, перебиравшимся в некоммунистическую Европу, тогда как сама она предпочла остаться на родине, чтобы пережить удар за ударом, – для нас представляет особый интерес последняя строка строфы 2:

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет **хлеб чужой**.

[Ахматова 1998–2005, 1: 389]

Мемуаристы и ахматоведы неоднократно отмечали^{11а}, что это – вольное переложение такой хрестоматийной детали пророчества Каччагвиды, как соленый хлеб из песни XVII «Рая». Напомню: Каччагвида предсказывает Данте, что тот будет изгнан из Флоренции и на чужбине вкусит непривычно-соленый хлеб.

^{11а} См. [Найман 1989: 33; Хлодовский 1992: 81] и последующую литературу.

Соленый вкус хлеба – примета сперва дантовского, а затем и вообще любого изгнаннического опыта – при перенесении на русскую почву заменился горьким вкусом. Это произошло, как известно, под влиянием французских переводов «Божественной комедии», а именно формул типа *le pain amer de l'étranger*. Другие перипетии бытования 'горького хлеба чужбины' в русской традиции будут прослежены в Разд. III, Гл. 1, § 7.3; для анализа ахматовского стихотворения сказанного достаточно. В «Не с теми я...» восходящая к Данте идиома освежается благодаря замене вкусовых ощущений на ольфакторное. А в том, что горький запах оформлен еще и в растительном коде, можно видеть прием натурализации: полынь действительно добавлялась в тесто для выпечки хлеба в качестве пряности. Оставляя в стороне тонкости приготовления хлеба в разных городах и странах, перейду к вопросу, который в ахматоведении еще не поднимался: если в «Не с теми я...» Данте сделан прототипом русских белоэмигрантов, то что о нем говорит эта параллель?

Начать с того, что в 1920–1930-е годы белоэмигранты почитали Данте своим патроном, а свою борьбу за возвращение в Россию прежнего строя – священной миссией. Дело жизни белоэмигрантов идеологически подрывалось большевиками, охранявшими новый порядок, и леволиберальной интеллигенцией всего мира, заинтересованной в успехе советского эксперимента. В свое время репутация Данте тоже пострадала и тоже по сходным причинам: он был не выигравшим, а проигравшим; свои дни он закончил в изгнании; наконец, его позиция по отношению к родному городу-государству не была, если разобраться, морально безупречной. После того как Данте (и другие белые гвельфы) были приговорены к изгнанию из Флоренции черными гвельфами, он какое-то время рассчитывал на их поражение, более того, участвовал в гибеллинском походе на Флоренцию, успехом не увенчавшимся. Во Флоренции его антифлорентийские настроения были встречены новой репрессивной мерой – заочным приговором к смертной казни. Право вернуться, полученное Данте впоследствии, имело одно существенное «но» – публичное покаяние. Ныне считается аксиомой, что при создании «Божественной комедии» он был движим мстью Флоренции и флорентийцам, а также желанием обелить свое имя, после его смерти сбывшимся.

По отношению к изгнанничеству Данте и белоэмигрантов Ахматовой естественно было бы занять единую позицию: либо «за», либо «против». До открытой проблематизации сложных отношений Данте с Флоренцией в «Не с теми я...» дело не доходит. Зато своих бывших соотечественников поэта обвиняет в предательстве России, а вместе с Россией – ее самой и неких *мы*, судя по контексту, людей ее круга и ее возраста, стоически переживших все невзгоды на родине. Героические потери Белой армии в Гражданской войне, отстаивавшей прежнюю, легитимную власть, и вынужденное бегство из России дворян, промышленников и артистической богемы от победившего красного террора, очевидно, не были приняты ею в расчет. Ее неприятие эмигрантов не пошатнуло и два «философских парохода», на которых между написанием стихотворения в июле 1922 г. и его публикацией в 1923 г.

были высланы русские интеллектуалы, неугодные советской власти. Впрочем, через дежурно-патриотическую риторику Ахматовой пробирается и диссидентская нота: белоэмигранты *бросили* родную землю на *растерзание врагам*, но врагами этими были, очевидно, большевики.

Себя Ахматова изобразила антиподом белоэмигрантов – страдальцей и жертвой, претерпевшей столько, сколько любому другому человеку было бы вынести не под силу. На этом основании она позволила себе унижать, отчитывать, а в строфе 2 еще и снисходительно жалеть бывших соотечественников за то, что они не разделили горькой участи, выпавшей на долю ей – и России. Верша свой суд над эмигрантами, она, будучи поэтом, приговаривает их к репрессиям металитературного характера – зарекается внимать *их грубой лести* и одаривать *их своими песнями*. Читателю тем самым дается понять, что в ситуации раскола русского мира на метрополию и диаспору автор «Не с теми я...» видит себя рупором одной лишь метрополии. Вообще между собой и Россией Ахматова смело ставит знак равенства. Только что сделанные наблюдения согласуются с инвариантами ее поэтического мира: самовозвышением за счет принижения других; апелляцией к некоему коллективному *мы* как к группе поддержки; христоподобными страданиями, рождающими немедленный отзыв в читательском сердце; постоянной тактикой «сила через слабость»; настоянием на своей *несравненной правоте* и пророческих откровениях; наконец, стремлением к славе, прижизненной и посмертной.

Итак, обратной стороной ахматовского причащения России оказывается отринутое русское зарубежье. Подчеркивая, как мало общего между ней и эмигрантами, поэтесса прибегает к поэтике местоимений, которой она владела виртуозно. Наряду с другими ее стихотворениями в «Не с теми я...» смысловое наполнение местоимения с трудом поддается формализации, как если бы Ахматова оставляла задел для того, чтобы иметь возможность отказаться от своих слов. Если посмотреть на то, как решен мотив взаимодействия индивидуума и коллектива, то нам откроются два противоположных сценария. Лирическое *я*, отчетливо заявленное в начале стихотворения, в строфах 3 и 4 вливается в коллективное *мы*. Поскольку и *я*, и *мы* – местоимения первого лица, то ими очерчивается круг своих, родных, близких лиц; по ходу лирического сюжета он морально возвышается над русским зарубежьем. Что касается чуждых Ахматовой эмигрантов, то в строфе 1 они обозначены указательным местоимением *теми* и местоимением третьего лица *они*; в следующей строфе коллективное *они* раскалывается на отдельных *изгнанников*, а с изгнанниками, в свою очередь, происходят полное рассеяние – и безвестность. Вот в строфе 2 Ахматова набрасывает портрет типового эмигранта – *изгнанника* и *странника*, к которому обращается на «ты». Если он и вызывает у нее какую-то эмоцию, то несколько брезгливую жалость. *Наши* страдания – внушает она своим стихотворением – обещают нам стезю славы, ср.: <...> *в оценке поздней / Оправдан будет каждый час* [Ахматова 1998–2005, 1: 389]; эмигранту же она предрекает *темную дорогу*, очевидно, в никуда. Коммуникативная связь, намеченная было между *я* и *ты*, дальше прерывается. В строфах 3–4 лирическое *я*

удаляется от этого *ты* в сторону коллективного *мы*, или, как было показано выше, россиян, оставшихся дома.

В антиэмигрантском контексте строфы 2 как раз и появляется восходящее к «Божественной комедии» клише о горьком хлебе изгнаннической жизни. По явному недосмотру Ахматовой, в 1922 г. еще не ведавшей, что через два года Данте суждено стать ее кумиром, оно участвует в подсветке не ее образа, а образа ее противников-белоэмигрантов. В свете последующей дантописи, сориентированной исключительно на поэтессу, этот факт кажется невероятным.

А как в целом прочитывается образ Данте, маячащий за белоэмигрантами? В плюс ему идет создание авторитетнейших строчек 58–59 из песни XVII «Рая», которые не зазорно цитировать и перифразировать. В то же время он предстает, ни больше ни меньше, врагом своей родины, на чужбине проделавшим *темный путь* в безвестность и не получившим оправдания в потомстве. Перечисленные минусы, еще раз повторю, наводимые на Данте тем, что его хрестоматийное клише, да и самый образ *изгнанника* как *странника* (а *странник* – дань как биографии Данте, переселявшегося из одного города в другой, так и «Божественной комедии», посвященной паломничеству Данте по загробному миру) не стыкуются с тем почитанием итальянского классика, которое от века к веку только усиливалось. Своим дежурным патриотизмом Ахматова противоречит и выработанным в ее время гуманистическим представлениям, согласно которым жизненный путь отдельного человека, особенно если этот человек – Данте, не менее ценен, чем судьба всего государства или народа. В целом невнятица, царящая в «Не с теми я...» с осмыслением дантовского изгнанничества, – цена, которую Ахматова платит за использование восходящего к нему штампа, в остальных отношениях ударного.

Познакомившись с «Божественной комедией» и проникнувшись жизнью и миссией Данте, Ахматова больше таких промашек не допускала – но, впрочем, допускала другие. Дальше, при разборе стихотворений, написанных на дантовской подкладке, мы будем обращать внимание не только на проблемные клише, но и на многообразие способов причаститься Данте, дантовскому гению и дантовской изгнаннической судьбе. И то и другое наличествует в «Музе» (1924, сб. «Из шести книг», 1940):

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с *дудочкой* в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль *Данту* диктовала
Страницы *Ада*?» Отвечает: «Я».

[Ахматова 1998–2005, 1: 403]

Легко опознаваемое клише, проступающее в этом восьмистишии, – заведенный поэтами обычай обращаться к Музам за вдохнове-

нием и поддержкой, которому Данте следует в каждой из трех кантик «Божественной комедии». Непосредственно вопрос, адресуемый лирической героиней Ахматовой Музе, и признание Музы, что та водила рукой автора «Ада», возможно, обыгрывают дантовское восклицание *O muse, o alto ingegno, or m'aiutate* («Ад», II, 7 [1: 11]) [О Музы, о высокий ум [*вар.: талант или воображение*], помогите мне]. Что касается предиката *диктовать*, для Музы, то Мейлах и Топоров нашли ему 2 соответствия в «Чистилище» (XIV, 58–61, XXIV, 52–54)¹².

До Ахматовой топос ‘великие поэты прошлого, включая Данте, их Муза и мы, современные поэты, – их потомки’ разрабатывал Брюсов. Его стихотворение «Начинающему» (1906, п. 1909) появилось как раз в те годы, когда в начинающих поэтах была сама Ахматова:

...доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит!
А. Пушкин

Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны!
В образах, в ритмах, в словах есть откровенья веков.
Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны,
Праздный в них различит лишь сочетания слов.

Пиндар, Вергилий и Данте, Гёте и Пушкин – согласно
В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
Их угадав, задрожал ли ты дрожью предчувствий неясной?
Нет? так сними свой венок: чужд Полигимнии ты.
[Брюсов 1973–1975, 1, 544; ДРП: 27]

Полигимния, Муза серьезной гимнической поэзии и изобретательница лиры, упоминается в дантовском «Рае» (XXIII, 56). Уместность Полигимнии продиктована не только этим обстоятельством, но и религиозной приподнятостью всего стихотворения. Брюсов требует от начинающих причаститься высших тайн, доступных жрецам, чтобы из-под их пера начали выходить не светские стихи, но гимны пророческого или жреческого толка¹³.

¹² См. [Мейлах, Топоров 1972: 34]. Там же отмечается, что от Ахматовой мотив ‘писания под диктовку’ перешел в «Разговор о Данте» Мандельштама: «он <Данте. – Л. П.> пишет под **диктовку**, он переписчик, он переводчик...» [ОМ, 2: 195].

¹³ См. еще сонет «Когда вспоит ваш корень гробовой...» (п. 1909; сб. “Cor ardens”, 1911, ц. «**Поэту**»), в котором Вяч. Иванов излагает свою программу творчества, опираясь на топику «Божественной комедии»: *Когда вспоит ваш корень гробовой / Ключами слез Любовь, и мрак суровый, / Как Смерти сень, волшебною дубровой, / Где Дант блуждал, обстанет ствол живой, – // Возноситесь вы гордой головой, / О гимны, в свет, сквозь над мглой багровой / Синеющих долин, как лес лавровый, / Изваянный на тверди огневой! // Под хмелем волн, в пурпуровой темнице, / В жемчужнице – слезнице горьких лон, / Как перлы бездн, родитесь вы – в гробнице. // Кто вещей Дафн в эфирный взял*

Другой пример из наследия Брюсова – сонет о любви «Всем душам нежным и сердцам влюбленным...» (1912, п. 1935) – релевантен в том случае, если Ахматова была с ним знакома не через печать. В его начале слышатся отзвуки «Новой жизни», включая высказанную там концепцию *intelletto d'amore* [досл. *разум любви*]; в его середине появляется *лик Данте*, вдохновляющий современного поэта; наконец, в его финале звучит воззвание к Музам, которые на латинский манер названы *Каменами* и тем самым согласованы с миром Вергилия, здесь – дантовским провожатым по двум загробным царствам. Ср.:

**Всем душам нежным и сердцам влюбленным,
Кого земной Любви ласкали сны,
Кто пел Любовь во дни своей весны,
Я шлю привет напевом умиленным.**

Вокруг меня святыня тишины,
Диана светит луком преклоненным,
И надо мной, печальным и бессонным,
Лик **Данте**, вдаль глядящий со стены.

**Поэт, кого вел по кругам Вергилий!
Своим сверканьем мой зажги сонет,
Будь твердым посохом моих бессилий!**

Пою восторг и скорбь минувших лет,
Яд поцелуев, сладость смертной страсти...
Камены строгие! – я в вашей грозной власти.
[Брюсов 1973–1975, 3: 322]

Еще ближе к «Музе» подходят первое и второе стихотворения гумилевского цикла «Беатриче» (1906, п. 1909), адресованного Ахматовой, к которой Гумилев испытывал глубокое, но в то время неразделенное чувство:

Музы, рыдать перестаньте, /<...> / Спойте мне песню о Данте / Или сыграйте на флейте;

Приди ко мне, прекрасною печалью / Заворожи, как дымчатой вуалью /<...> / Чтоб пронеслось с уступа на уступ / Задумчивое имя Беатриче [Гумилев 1988: 147–148].

полон, / И в лавр одел, и отразил в кринице / Прозрачности бессмертной? – **Аполлон** [Иванов Вяч. 1971–1987, 2, 358–359]. Эта программа включает: гимны; подражание Данте, заблудившемуся в сумрачном лесу; желание, сродни дантовскому, заслужить лавровый венок – и тем самым благословение Аполлона, водителя Муз и бога, причастного к появлению лаврового дерева. (Аполлон, и именно как водитель Муз, упоминается в дантовском «Рае» – II, 8–9.) Наконец, появляющиеся в ивановском сонете слова *жемчужница* и *перл* коррелируют с тем, что световая стихия дантовского Рая подается в метафориче-
ке жемчуга и других драгоценных камней.

Тут есть и обращение к Музам, и *флейта*, аналог ахматовской *дудочки*, и Данте (а вместе с ним и Беатриче, кстати, как и в песни XXX «Чистилища» – под вуалью), и явление ослепительной, завораживающей дамы, и даже *вуаль*, аналог *покрывала*. Возможно, в творческом сознании Ахматовой отложились и «Пятистопные ямбы» (1912–1915) Гумилева в ранней редакции: *Мне золоченый стиль вручил Вергилий, / А строгий Дант – гусиное перо* [Гумилев 1988: 500]. Заметим также, что оба поэта устанавливают связь между собой и Данте на основании общности предмета (гусиного пера) и поэтического вдохновения (Музы).

Если воспринимать «Музу» как откровение ее автора о реально пережитом творческом моменте, то *гостья с дудочкой* вполне сойдет за аллегорию, уместную в классической традиции, и не вызовет дополнительных вопросов. Вопросы возникнут, если отнестись к «Эпиграмме» как к художественному построению, выполненному в согласии с требованиями, которые выдвигались Брюсовым, Ивановым и другими эрудитами Серебряного века, а именно: чтобы Муза вписывалась в общий контекст стихотворения.

Начать с того, что Брюсов хорошо различает Муз. Кажется, что и Ахматова, описывающая свою Музу перифрастически, как *гостью с дудочкой в руке*, следует тем же путем максимальной точности и что единственное ее отличие от Брюсова состоит в отсутствии ученых иностранных слов. Вместо **Эвтерпа с флейтой* – оборота, который легко представить в поэтическом словаре Брюсова, она говорит попросту: *гостья с дудочкой*.

Далее, наличие у ночной *гостьи* дудочки-флейты – явное попадание в готовый образ. Если бы мы вдруг захотели подобрать для ахматовской Музы визуальный прототип, то за примером достаточно было бы отправиться в Летний сад, к «Эвтерпе» Паоло и Джузеппе Гроппелли¹⁴. Настаивать на этой параллели не буду, потому что Музы, включая «Эвтерпу» Летнего сада, изображались все-таки без покрывала (и полуобнаженными). Покрывало со звездами зато служило атрибутом другой скульптуры Летнего сада, «Ночи» Джованни Бонацца, которой посвящено стихотворение Ахматовой более позднего, блокадного, периода. Было покрывало и на Беатриче, когда в Земном раю она предстала перед Данте. Обсуждаемый эпизод Ахматова ставила выше других (ср. в «Слове о Данте»: «это явление навеки»), а потому не будет большим преувеличением сказать, что дантовская Муза явилась к Ахматовой, позаимствовав покрывало у Беатриче¹⁵.

¹⁴ Любопытно отметить, что у Марии Веги – автора нескольких «Муз», самая ранняя из которых будет приведена ниже, в § 5.2, – есть одно позднее стихотворение под таким заглавием. Там Музой оказывается «Эвтерпа» Летнего сада. Такой ход естественно связать с тем, что эмигрантская поэтесса вернулась на родину и стала воспевать все то, что обрела на родной земле, но можно – и с подражанием Ахматовой.

¹⁵ Ранее этот интертекст отмечался Л.Г. Кихней. Кроме того, исследовательница указала на то, что ахматовская Муза с ее жестом откидывания, будь то локонов или покрывала, а также дудочкой / свирелью восходит к пушкинской «Музе» лицейского периода (п. 1821). Отмечу еще, что исследовательница

В то же время общность Ахматовой и Данте по линии Музы – вещь сомнительная. С одной стороны, в «Божественной комедии» Музы трактуются как высшая сила, без участия которой дантовская поэма не могла быть написана. Соответствующих эпизодов, если свериться со справочниками, 9, возможно, по количеству Муз в античном пантеоне и явно в согласии с нумерологией Данте, основанной на числе 3 и кратным ему числам¹⁶. С другой стороны, Данте дважды подчеркивает, что его вдохновительница – Каллиопа¹⁷, аргументируя свой выбор тем, что именно она превратила Гомера и Вергилия в образцовых эпических поэтов. Чтобы донести до человечества новую, христианскую, истину, которой его предшественники-язычники не обладали, Данте вступает с ними в соперничество – вот зачем ему понадобилось покровительство «их» Музы. Логика ахматовского стихотворения вроде бы продолжает эту линию рассуждений. Как когда-то Данте обращался к Музе Гомера и Вергилия за поддержкой, так теперь Ахматова обращается к дантовской Музе. Это интертекстуальное уравнение, правда, хромает на одну ногу, ибо «Божественная комедия» «подведомствена» Каллиопе, чьи атрибуты – воощенная табличка и грифельная палочка (или, согласно песни I «Чистилища», струнные инструменты), тогда как камерная лирика Ахматовой – Эвтерпе, чей атрибут – флейта (т. е. духовой инструмент)¹⁸.

возвела дудочку ахматовской Музы ко «Второй эклоге Данте к Джованни дель Вирджилио». Подробнее см. [Кихней 2010: 123–125].

¹⁶ «Ад» II, 7; «Чистилище» I, 8, XXII, 102, XXIX, 37; «Рай» II, 9, XII, 7, XV, 26, XVIII, 33, XXIII, 56. Добавлю к этому, что дантовский «Рай» начинается с обращения к Аполлону, водителю Муз.

¹⁷ См., например, «Чистилище» I, 9.

¹⁸ См. описание обеих Муз в словаре [Мифы народов мира, 1: 616, 2: 656]. А вот как в переводе и комментариях Ольги Седаковой, современной поэтессы, выглядит обращение к Музам в строках 7–12 песни I:

Но здесь пускай воскреснет мертвая поэзия,
о святые Музы, ибо я – ваш,
и пускай приподнимется Каллиопа,
сопровождая мое пение тем звоном,
который для несчастных Сорок
стал ударом и приговором

[Седакова 2017: 167];

«9. ...Инвокация, обращение к Музам и Аполлону за помощью, призыв, чтобы они: или пели сами об избранном поэтом предмете (как в “Илиаде”); или аккомпанировали его пению; или внушали ему, что говорить, – традиционный топос эпики... Данте призывает Муз не затем, чтобы исполнить обряд поэтической старины: он прямо говорит о своей неотложной нужде в их помощи. Ведь предмет его рассказа – не эпизод мифической истории. Он слишком труден для смертного человека: это опыт прижизненного посещения мира бессмертия. Такой предмет никак не дается изложению на несовершенном языке человека... Так что одному тут не справиться! И каждый раз ему нужен новый помощник. У дантовских инвокаций есть свой сюжет, связанный

Но как же нам тогда понимать диалог, развернувшийся между лирической героиней Ахматовой и Эвтерпой? Напомню: поэтесса допытывается у своей Музы, она ли продиктовала Данте его «Ад», а та, не будучи Каллиопой, делает ложное утверждение: признается в помощи Данте лаконичным «Я». Перед нами попытка поэтессы встать вровень с Данте, причем, как можно было видеть по современному постулату ахматоведения, что Ахматова – русский Данте XX века, удавшаяся. При этом поэтесса все свое словесное искусство бросает на то, чтобы выдать за торжественный профетический момент (уроки Брюсова!) литературное построение – глубоко рукотворное, ибо основанное на путанице с Музами.

Есть в «Музе» и еще одна двусмысленность – грамматического характера. Если в строфе I задействованы многократность (ср. *когда...*) и настоящее время – в самом широком смысле, то самое, в котором живет поэтесса, то в строфе II момент обмена репликами между поэтессой и Музой подан в духе «здесь и сейчас». Для этого использованы два времени: сначала перфект, имеющий отношение к настоящему моменту (*вошла... взглянула*), а затем настоящее актуально-длительное (*говорю... отвечает*). При таком построении возникает вопрос, был ли приход Музы уникальным событием или же она является всякий раз, когда поэтесса ждет ее прихода?

Стихотворение «Данте» (1936), к которому мы переходим, тоже соткано из штампов, приводящих к ошибке. Эта ошибка – более серьезная, чем просто поэтическая вольность – случай «Музы». Сравним для начала ахматовскую версию дантовского изгнания из Флоренции с фактами из его биографии. Первая гласит: *Этот, уходя, не оглянулся / <...> / Факел, ночь, последнее объятье, / За порогом дикий вопль судьбы*

с общим сюжетом повествования. Чем выше предмет рассказа – тем более могущественный помощник ему необходим» [Седакова 2017: 174–175];

«10. *тем звоном* – Данте приглашает Каллиопу сопровождать его пение струнным аккомпанементом. С той же просьбой к Каллиопе – встать и “большим пальцем тронуть струны” – обращается Овидий (Метам. V, 339).

Силу ее музыки (*тот звон*) Данте описывает неожиданно: это та сила, которая не пощадила несчастных Пиерид, осмелившихся соревноваться с богами... Данте знает, кого призывает, и не боится: он не бросает вызова богам, он всей душой просит их о помощи – *почти* как Гомер, Вергилий... Здесь он, как Овидий и Стаций, просит музу не петь, а аккомпанировать ему.

Кстати, точно зеркален этот дуэт у О. Мандельштама; вполголоса аккомпанирует он, а вселенная поет женским голосом: “И я сопровождал восторг вселенский [...] / Как вполголос[н]ая органная игра / Сопровождает голос женский”;

11. *для несчастных Сорок* – Данте называет Пиерид *сороками* прежде, чем они в них превратились. Пиериды слышали пение Каллиопы, когда были еще юными фессалийскими царевнами, славными своим искусством пения, так что они вызвали на состязание самих Муз (по “Метаморфозам” Овидия). Сраженные искусством Каллиопы, они превратились в сорок. Наказание особенно изощренное: сорочий грай не отличается благозвучием» [Седакова 2017: 176–177].

[Ахматова 1998–2005, 1: 431]. А вот факты: как политический деятель Флоренции из белых гвельфов в 1300 г. Данте был избран приором, а в 1302 г., во время посольской миссии в Рим, был лишен гражданства пропапской партией черных гвельфов, тем временем совершившей переворот во Флоренции.

В ахматоведении допущенную Ахматовой путаницу с тем, где находился Данте, когда его изгоняли из родного города, принято списывать на применяемый ею эзопов язык. Считается, что пережитые Данте события поэтесса спроецировала на себя и своих современников, против собственной воли оказавшихся в советской неволе или же эмигрировавших¹⁹. Вдобавок, повторяют один за другим исследователи, в «Данте» она пересмотрела свое более раннее стихотворение «Лотова жена», где речь шла об оглядке на оставляемый родной город, написав, что Данте *не оглянулся*²⁰. Представляется, что созданная Ахматовой красочная картина – с объятиями и переступанием порога дома, к тому же драматически подсвеченная ночным факелом, – отразила не специфически дантовское изгнание, а некий типовой сценарий ostracismo. Распознав его, мы как раз и сможем увидеть творческую лабораторию Ахматовой, в которой она создавала образ своего Данте.

Прежде всего, искомый сценарий налицо в бальмонтском «Данте. Видении» (1895, п. 1895). Здесь Данте, славному гражданину Флоренции, является Тень с рассказом о том тягостном будущем, которое его ожидает. Создавая монолог Тени, Бальмонт нарочно избегает конкретных деталей, спрямляя страдания, выпавшие на долю Данте-изгнанника, до предельно обобщенной ситуации. Особенно показательно расставание с домом и семьей:

И говорила Тень:

«Себя отринуть,
Себя забыть – избраннику легко.
Но тех, с кем жизнь связал, навек покинуть,
От них уйти куда-то далеко, –
Навек со всем, что дорого, расстаться,
Оставить свой очаг, жену, детей,
И много дней, и много лет скитаться,
В чужой стране, среди чужих людей, –
Какая скорбь! И ты ее узнаешь!
И пусть тебе отчизна дорога,

¹⁹ Попытку дешифровать современные Ахматовой реалии см. в [Кихней 2010: 119 сл.].

²⁰ См. [Мейлах, Топоров 1972: 68–70; Королева 1992: 96]. В релевантности этой параллели справедливо усомнился В.В. Мусатов [Мусатов 2007: 285–286].

Мотив ‘Данте не оглянулся в последний раз на Флоренцию’ также объяснялся исходя из мифа об Орфее, который оглянулся на Эвридику и в результате потерял ее навсегда, см. [Davidson 1990: 211; Хлодовский 1992: 80–81]. Орфеевская параллель тоже не полностью убедительна.

Пусть ты ее, любя, благословляешь,
 Она тебя отвергнет, как врага!
 Придет ли день, ты будешь жаждать ночи,
 Придет ли ночь, ты будешь ждать утра,
 И всюду зло, и нет нигде добра,
 И скрыть нельзя заплаканные очи!
 И ты поймешь, как горек хлеб чужой,
 Как тяжелы чужих домов ступени,
 Поднимешься – в борьбе с самим собой,
 И вниз пойдешь – своей стыдяся тени.
 О, ужас, о, мучительный позор:
 Выпрашивает милостыню – Гений!»
 [Бальмонт 2010, 1: 108–109]²¹

Скорее всего, Ахматова ориентировалась не на монолог бальмонтавской Тени, а на действительно хрестоматийный прецедент – Овидия, высылаемого на самый край Римской империи, и не за политику (случай Данте), а из-за непонятной придворной интриги. В самом деле, в овидиевской «скорбной» элегии I, 3 содержится, пожалуй, самое хрестоматийно описанное начало изгнания из родного города. Последняя ночь, проведенная им в Риме, включала слезное расставание с женой, домом и Ларами. Из авторитетных для Ахматовой современников расставание Овидия с близкими при свете ночных огней получило модернистское продолжение – и переосмысление – в нашуевшей

²¹ Пунктуация, отступы и написание некоторых слов – по 1-й публикации: Рус. мысль. 1895. № 83. С. 148–150.

Несмотря на то что Данте-изгнанник занимал воображение русских писателей, момент его расставания с Флоренцией описывался крайне редко. Помимо Бальмонта и Ахматовой, об этом заговорил только малоизвестный Дмитрий Струйский (Трилунный), романтик-байронист, в поэме «Данте», фрагмент которой при публикации 1845 г. был озаглавлен так: «Прощание Данте с Флоренцией». Он представляет собой монолог Данте:

«Прощу того, кто для корысти низкой
 Подстережет меня в мой злобный рок,
 Кто нагло спросит: “Жизнь иль кошелек!” –
 И тайный нож приставит к груди близкой.
 Но обществу, которое в пирах
 Беспечно жизнь презренную проводит,
 Где все изящное низринуто во прах,
 Где скука с пресыщением бродит,
 Я не прощю, что пеплом гробовым
 Оно посыпало над алтарем святым;
 И не прощю, что холодом смертельным
 Оно мой дух в пространстве беспредельном
 Низвергло, как в тиранскую тюрьму, –
 Мое проклятие ему».
 [Поэты 1820–1830-х годов, 2: 256]

элегии Мандельштама “Tristia” (1918). Поверх известной формулы Овидия *ars amatoria* Мандельштам сочинил свою собственную: *науку расставанья*. Ср.:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных. <...>
И чту обряд той петушиной **ночи**,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели в даль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове – расставанье,
Какая нам разлука предстоит?
Что **нам сулит** петушье восклицанье,
Когда **огонь** в акрополе горит?
[ОМ, 1: 104] (полностью см. на с. 539-540)

В мандельштамовской элегии Ахматова наверняка усмотрела под-
верстанный к *науке расставанья* случай Данте. Этот случай, правда,
не дан напрямую, а наведен процитированной дантовской формулой
новая жизнь, повторенной дважды в виде тавтологической рифмы.

Таким образом, в подтексте стихотворения Ахматовой содержит-
ся прежде всего *наука расставанья* Овидия-Мандельштама, и только
потом – судьба российского интеллигента, возможно, среди прочих –
и Мандельштама, в 1934–1937 гг. отбывавшего ссылку в Воронеже.
Эта гипотеза подкрепляется биографическими обстоятельствами
Ахматовой. Она принимала деятельное участие в судьбе Мандельшта-
ма – присутствовала при его первом аресте и навещала в Воронеже.

При сопоставлении «Данте» с разобранный выше «Музой» хоро-
шо видно, что и в нем Ахматова причащается дантовской Музы. Когда
она пишет *Этому я эту песнь пою*, то ее *песнь* резонирует с дантовским
canto. При этом Ахматову не смущает тот факт, что в «Божественной
комедии» каждая песнь – эпической широты и глубины, как правило,
на 100 с лишним строк и с разветвленным, но всегда бьющим в одну
точку сюжетом, тогда как у нее – три камерных четверостишия, воз-
носящие Данте хвалу за образцово выполненную изгнанническую
миссию²².

Что касается самой этой миссии, то тут Ахматова предельно
аккуратна. Современная дантология признает, что «Божественная
комедия» была не только и не столько новой религиозной доктри-
ной, сколько вполне светским, более того – честолюбивым сведением
счетов с Флоренцией. В ее песнях Данте постарался обелить свою
репутацию, запятнанную сначала изгнанием из родного города, а за-

²² Ахматова, как и другие поэты Серебряного века, любила использо-
вать высокие слова *песнь* и *песня* вместо нейтрального слова ‘стихотворение’.
Непосредственно в «Данте» *песнь* наращивает дантовские смыслы, отсылая к
переводам из «Божественной комедии», в которых *canto* передавалось именно
как *песнь*.

тем борьбой с захватившими власть черными гвельфами. Негативные характеристики Флоренции – *вероломная, низкая* – уже возводились к «Божественной комедии», а именно к антифлорентийским филиппикам Чакко, Брунетто Латини и Каччагвиды²³, а вся эта концепция – к «Разговору о Данте» (1933), в котором Мандельштам высказался о «Божественной комедии» как о мести Флоренции и флорентийцам. В сентябре 1933 г. Ахматова устраивала Мандельштаму вечер, на котором он зачитал это эссе перед элитарной ленинградской аудиторией и, возможно, тем самым вдохновил поэта на свое собственное поэтическое высказывание о Данте²⁴.

Только что рассмотренные «Не с теми я, кто бросил землю...» «Муза» и «Данте» подготовили почву для появления совсем лапидарной «Эпиграммы», в которой ахматовская общность с Данте, а заодно и с красавицей Беатриче, приняла оригинальный сатирический поворот, какого русская традиция еще не знала²⁵. В то же время количество клише в «Эпиграмме», особенно с учетом минимального количества строк, не уменьшилось, а, напротив, увеличилось, но все они быют в одну точку: возвеличить Ахматову и низложить женский литературный цех, проигравший конкуренцию с цехом писателей-мужчин.

²³ См. [Мейлах, Топоров 1972: 65].

²⁴ См. [Мейлах, Топоров 1972: 59].

²⁵ Если не считать, правда, пяти эпиграмм Марка Тарловского из цикла «На перевод Абрамом Эфросом “Vita nuova” Данте, выпущенный издательством “Academia”» (1934). Этот цикл, скорее всего, предназначавшийся для узкого, если не домашнего круга, представляет для нас интерес тем, что он написан поверх хрестоматийных формулировок из русских переводов Данте и прогремевших образцов русской дантописи (последние, кстати, указаны в заголовках). Ср.:

I

Семи кругов насытаться видом, / Великий Данте в землю врос, / Когда узнал, что адским гидом / Был не Вергилий, а Эфрос;

II (по Блоку)

На перевод взирая косо, / Веду рублям построчным счет, / Тень Данте с профилем Эфроса / О «Новой жизни» мне поет. / <...>;

IV (по Пушкину)

Суровый Данте не презирал Эфроса, / И, в знак того, что читал его труды, / В свой барельеф раствором купороса / Втравил он профиль жидкой бороды;

V (по Гумилеву)

Музы, рыдать перестаньте, / Выкинь лучше, чем сноси, / Спойте мне песню о Данте / Или Абраме Эфросе. // Жил беспокойный молодчик / В мире лукавых обличий, / Грешник, болтун, переводчик, / Но он любил Беатриче [Тарловский 2009: 472–472] и т. д.

Правда, Ахматова едва ли могла знать о цикле Тарловского, потому что его первая публикация состоялась только в 2009 г.

3. «Эпиграмма»: клише, женские уловки, поэзия грамматики, мизогинизм

С клише мы и начнем разбор «Эпиграммы». Под эту категорию попадают сразу четыре ее мотива. Во-первых, таковыми предстают два женских имени, идущие в связке. Беатриче, а вместе с ней и Лаура были, скорее всего, реально существовавшими красавицами, вдохновлявшими своих поклонников-поэтов. Без этих сведений не обходились никакие книги, статьи или комментарии, посвященные Данте и Петрарке. Во-вторых, Петрарка введен синекдохой *жар любви*, позаимствованной из пушкинского «Сонета» и последующей традиции (она прослеживалась в Разд. I). В связи с этим штампом, кстати, подразумеваемое имя Петрарки в «Эпиграмме» опущено. В-третьих, Петрарка всю жизнь стремился к славе (вспомним хотя бы эпизод его коронования лавровым венком и стихи с обыгрыванием имени *Лаура* через столь желанный лавр), так что предикат *восславить* рядом с *жаром любви* более чем уместен. Слава, кстати, является инвариантной темой и самой Ахматовой, а потому рассуждение о ней в «Эпиграмме», где выстраивается иерархия писательниц с Ахматовой во главе, полностью оправдано. Наконец, в-четвертых, женщины-писательницы, особенно красавицы, издавна служили мишенью эпиграмм. Не касаясь французской традиции, канонизировавшей этот жанр, упомяну два русских образца Золотого века, которые его подхватили. Это, прежде всего, «Не трогайте парнасского пера» (п. 1826) Евгения Баратынского, в прижизненных изданиях выходившее то под заголовком «**Эпиграмма**», то под заголовком «Совет»:

Не трогайте Парнасского пера,
Не трогайте, пригожие вострушки!
Красавицам не много в нем добра,
И им Амур другие дал игрушки.
Любовь ли вам оставить в забыты
Для жалких рифм? Над рифмами смеются,
Уносят их Летийские струи:
На пальчиках чернила остаются.

[Баратынский 2002: 153]

Это и пушкинское послание «К.А. Тимашевой» (п. 1830) с завуалированной насмешкой над адресаткой; ей дается совет поменьше писать стихами, очевидно, требующими искусства, и побольше – презренной прозой:

Я видел вас, я их читал
Сии прелестные создания...
Стократ блажен, кто вам внушал
Не много рифм и много прозы.

[Пушкин 1937–1959, 3(1): 32]²⁶

²⁶ Об этом и еще одном, неподцензурном, варианте пушкинского мадригала, а также о стоящей за ними французской эпиграмматической традиции см. [Бодрова 2018].

Примеры из Серебряного века с издевками над поэтессами ждут нас в следующем подразделе.

Быстрый пробег по готовым клише подводит поэтический нарратив «Эпиграммы» к злободневной металитературной теме: отвечает ли постахматовская женская литература критериям истинной, т. е., читай, мужской литературы? Ставя вопрос ребром, Ахматова исходит из того факта, что в женской поэзии конца 1910 – начала 1920-х годов ей, как автору сборников «Вечер» и «Четки», действительно принадлежало первое место. Именно в этот период у нее появились толпы поклонниц, а поэтессы-эпигоны принялись подражать своему кумиру²⁷.

Настаивая на своем приоритете, Ахматова с присущим ей женским лукавством начинает выдавать одно за другое. Таких риторических подмен много, и благодаря им лапидарная «Эпиграмма» наращивает смысловые пласты.

Прежде всего, Ахматова, замечательно владевшая поэтикой недоговоренности, свое присутствие в «Эпиграмме» минимизировала, а где надо и завуалировала. Личное местоимение *я* появляется только в строке 3. Хотя оно и открывает эту строку, его положение – первый безударный икт 5-стопного ямба – таково, что произносится оно без нажима. В то же время, если принять во внимание мощнейшую для четверостишия интертекстуальную подсветку литературной генеалогии Ахматовой созвездием поэтов-мужчин – Данте, Петраркой, а также Пушкиным, автором формулы *жар любви*, – а кроме того, присмотреться к оппозициям: женского нетворческого и мужского творческого; слова и молчания; человеческого и божественного, – то окажется, что все эти средства брошены на обрисовку лирической героини, *alter ego* поэтессы, как неповторимого поэтического явления.

Гениальной Ахматовой в «Эпиграмме» противопоставлены некие *женщины*, наученные ею *говорить*. Если задуматься о том, какая в точности категория лиц обозначена этим словом, то мы вновь столкнемся со стратегией женского лукавства. Сводя счеты с пишущими женщинами, которые выставлены соперницами-эпигонами, Ахматова выдает достаточно узкую прослойку за весь женский пол, которому, согласно распространенному стереотипу, присуща неуемная болтливость.

Но какие именно черты столь разительно отличают Ахматову от других пишущих женщин? Она выступает сразу в двух гендерных ролях, которые, в свою очередь, поданы как взаимоисключающие. Она и легендарная своей красотой Прекрасная дама типа Биче Пор-

²⁷ На популярность Ахматовой по-разному реагировали Александр Блок («Подражать ей? Да у нее самой-то на донышке» [Сазонова-Слонимская 1990: 74]), Владислав Ходасевич («У Ахматовой, действительно, “бесславная слава”, похожая на моду. Если модниц и модников прогонит она от себя, то эта слава смоеется забвением поистине “осиянным”. Говорю это потому, что **люблю Ахматову**, а поклонников ее **не люблю**» [Ходасевич 2009–..., 2: 247]) и Корней Чуковский («Я сказал ей: у вас теперь трудная должность: вы и Горький, и Толстой, и Леонид Андреев, и Игорь Северянин – все в одном лице – даже страшно» [Чуковский 1991: 189]).

тинари и Лауры де Нов(ес), и еще более легендарный, благодаря своей гениальности, поэт-мужчина типа Данте, Петрарки и Пушкина, умеющий воспевать *жар любви* к своей избраннице. Если перевести все сказанное на терминологический язык, то она и автор, и муза автора (здесь – со строчной буквы *м*); и субъект письма, и его объект. Подавая свой самообраз андрогинным, Ахматова проводит его по разряду непобиваемого рекорда. С этих позиций она и пытается приструнить других писательниц.

Венчает «Эпиграмму» кульминационная – полная сатирического яда – строка, в которой также не обошлось без женских уловок. Шутки шутками, но Ахматова в ней на самом деле проговаривает совершенно серьезные вещи. Это хорошо видно по игре смыслами на слове *Боже*. Вроде бы перед нами восклицательное междометие – разговорное слово-паразит. В то же время драматургия риторической конструкции «Эпиграммы» неумолимо подводит нас к *Богу* как к подателю благ и устройтелю Вселенной. Соответствующий смысл проступает и благодаря интертекстуальной поддержке Бога со стороны Данте, автора «Комедии», название которой после его смерти было дополнено эпитетом *божественная*²⁸ и которая заканчивается сценой всматривания Данте-пилигрима в Бога. В «Эпиграмме» именно к Богу обращена мольба о том, чтобы литературный Олимп не осквернился пишущими женщинами, сплошь неталантливыми, ибо подражающими Ахматовой. (Осквернение искусства – это, кстати, тема, любимая как Пушкиным, так и символистами.)

Усилению кульминационной последней строки способствует и еще одна показательная риторическая деталь. На языковом уровне Ахматова самоустраняется из восклицания *Боже, как их замолчать заставить!* Внешней оболочкой ее почти религиозного речевого акта становится грамматически безличное вопрошание универсального характера, так что даже создается иллюзия, что недопущение женщин на поэтический Олимп, где находится место только мужчинам и Ахматовой, выполнено с позиций высшей справедливости. В то же время разбираемая фраза своей эмоциональностью, обращением к Богу и сатирической шпилькой опознается как типично женское высказывание.

Вообще, в кульминации разыгрывается типично ахматовский сценарий ‘сила через слабость’²⁹. Победительный напор и стремление к безраздельной власти в области женской литературы облечен в интонации растерянности и бессилия. При чтении «Эпиграммы» в первый раз рисуется примерно такая картина: ее героиня, устав от женского гомона, взмолилась о тишине. Или то же самое, но в высоком, поэтическом регистре: прослушав много чужих и к тому же бездарных женских стихов, Ахматова замкнула свой слух руками, чтобы его более не оскверняли.

²⁸ Попутно отмечу, что этой информацией Ахматова поделилась с Чуковской в 1940 г., см. [Чуковская 1997: 196–197].

²⁹ См. об этом инварианте ахматоведческие работы А.К. Жолковского начиная с [Жолковский 2005б [1996]: 146 сл.] и вплоть до [Жолковский 2011б].

Сила – властность – Ахматовой проявляется в том, что ее требование *silentium!* оформлено при помощи слова *заставить*, однозначно прочитывающегося как цензурирование чужого речевого поведения. Осознав это, мы начинаем понимать, что «Эпиграмма» – глубоко мизогинистская сатира на женскую поэзию. Эта ее особенность тем удивительнее, что на протяжении тысячелетий в сфере литературы женское авторство было редкостью. В советское время, когда женщины получили право писать и печататься на равных с мужчинами, их обрывает – и кто? старшая коллега по литературному цеху.

Совершая речевой жест цензурирования, Ахматова в качестве матриарха современной ей женской поэзии опирается на древний архетип: даритель того или иного блага может его и отобрать. Пример, памятный для русского читателя, – клятва гоголевского Тараса Бульбы по отношению к предателю-сыну: «Я тебя породил, я тебя и убью!» [Гоголь 1976: 118], приводимая им в исполнение.

Неужность писательниц, на которой настаивает автор «Эпиграммы», покоится на еще более солидном архетипе – христианском: после Первого Пришествия поэтессы, наделенной одновременно красотой Беатриче-Лауры и художественной мощью Данте-Петrarки, Второго Пришествия ждать не приходится.

Разобравшись со сценарием ахматовского противостояния пост-ахматовской женской литературной традиции и его риторической оснастке, обратимся к тому, как под него подстраиваются язык и стих «Эпиграммы».

Прежде всего, Ахматова мастерски оперирует тем, что Р.О. Якобсон назвал «поэзией грамматики». Одна из грамматических красот «Эпиграммы» состоит в том, что она открывается и заканчивается глаголом, который тем или иным способом выражает тему несвершенности. Первое слово – *могла*, т. е. модальный глагол (к тому же в вопросительном предложении), а последний – инфинитив *заставить* (к тому же в составе восклицания, если не молитвы).

Между *могла* и *заставить* располагаются 4 инфинитива, а также 1 глагол *verbum finitum*, к которому мы скоро вернемся. Инфинитивами *творить*, *восславить*, *говорить* и *замолчать*, отнесенными к Биче и Лауре, с одной стороны, и пишущим женщинам – с другой, подчеркнуты такие смыслы, как возможности, намерения и способности. Благодаря тому что из пяти появляющихся в «Эпиграмме» инфинитивов четыре стоят под рифмой, создается ощутимый каркас всего стихотворения.

На этом фоне выделяется *научила* – *verbum finitum*, характеризующий лирическую героиню Ахматовой. Будучи отнесенным в прошлое, он описывает свершившееся действие, повлиявшее на нынешнее положение дел. По своему устройству, требующему дополнения, которым оказывается инфинитив, а также по своей каузальной семантике он перекликается с *заставить*, хотя и грамматически бессубъектным, но все равно риторически проводящим линию Ахматовой на захват власти в области женского письма.

При помощи грамматики и лексики выстраивается иерархия существ женского пола. Дважды появляющиеся (пишущие) *женщины*

понижены в статусе двумя способами: своей безымянностью и падежом, а именно Винительным объекта. Ахматова показывает, что таких существ много и что они являются объектом, над которым производится какое-то действие, а именно им сначала дается дар слова, а потом этот дар отнимается. Над *женщинами* возвышаются Беатриче и Лаура, очевидно, как красавицы, вызывающие любовное чувство. Характерно, что у них есть имена, а падеж, в который они поставлены, – Именительный деятеля. Правда, приписываемое им действие – творчество – осмысляется как не реализовавшаяся потенция. Самую вершину женской иерархии Ахматова отвела под себя, зарезервировав для этого *я* – местоимение говорящего (ср. аналогичное *я* Музы в «Музе») и Именительный деятеля. На счету лирической героини Ахматовой имеется и реальное действие, и эмоциональное переживание, и даже обращенная к Богу мольба, т. е. самый богатый репертуар поступков и чувств.

Противопоставление ‘женское vs. мужское’, как и другое противопоставление, ‘Ахматова vs. (пишущие) женщины’, поддержано еще и на уровне стиха. В «Эпиграмме» имеется постоянный словораздел после слога 5. В строках 1–2 им отделяется левая, женская, половина от правой, мужской, а в строке 3 – левая, ахматовская, половина от правой, женской.

Как можно было видеть, на предельно лаконичную «Эпиграмму» брошено большое количество словесного искусства. Кроме того, в ней растворено столько аттической соли, что она по своей свежести и оригинальности сильно опережает два более ранних стихотворения, «Музу» и особенно «Данте», содержательное наполнение которого предсказуемо.

В заключение разбора «Эпиграммы» отмечу, что она резонирует с ахматовским сатирическим *mot* – образцом устной дантеаны поэтессы, записанной и прокомментированной Анатолием Найманом:

«Особым образом исправляла она в желательную сторону представление о себе... [К]огда большая группа поэтов поехала в Италию по приглашению тамошнего Союза писателей, а ее не пустили, и она говорила, лукаво улыбаясь: “Итальянцы пишут в своих газетах, что больше хотели бы видеть **сестру Алигьери**, а не его однофамилицу”. И повторяла для убедительности, по-итальянски: “La suora di colui” (“сестра того”). Под однофамилицей подразумевалась поехавшая в Рим Маргарита Алигер, но в каких газетах писали это итальянцы, выяснять было бесполезно. А “la suora di colui” – это луна в XXIII песне “Чистилица”, сестра *того*, то есть солнца» [Найман 1989: 88]³⁰.

³⁰ Разбор этого эпизода с точки зрения жизнетворческой прагматики поэтессы проделан в эссе Жолковского «Дурак такой!» [Жолковский 2015: 377–385].

4. Данте + Беатриче = творчество: о гендерных исканиях Серебряного века

Вообще говоря, для проведения прагматической линии «Эпиграммы», состоящей в том, что уникальная Ахматова является одновременно субъектом и объектом лирического письма, требуются не столько парные итальянские имена типа *Данте–Беатриче* или *Петрарка–Лаура*, сколько одно греческое: *Са(н)фо*. В «Эпиграмме» никаких следов присутствия лесбосской поэтессы нет, и это не случайность, а, пожалуй, закономерность. В стихотворном отрывке 1950-х годов *Хвалы эти мне не по чину, / И Сафо совсем ни при чем* [Ахматова 1998–2005, 2 (2): 47] Ахматова постаралась от нее дистанцироваться³¹.

Игнорированию знаменитой Сафо со стороны Ахматовой можно предложить два объяснения. Первое, психологическое, напрашивается. Сафо, ставшая олицетворением лесбийской любви, подчеркнула бы бисексуальность Ахматовой, которую та тщательно скрывала. Что касается второго объяснения, то в «календарном» Серебряном веке место русской Сафо было прочно занято Миррой Лохвицкой (1869–1905) – красавицей-поэтессой, пользовавшейся всеобщим обожанием. Лохвицкая ушла из жизни совсем молодой, в лермонтовско-пушкинском возрасте, но ее культ – культ русской Сафо – в дальнейшем поддерживался поэтами-мужчинами: Вяч. Ивановым, Константином Бальмонтом³² и в особенности Игорем Северяниным. Этот культ возник благодаря тому, что Лохвицкая написала о Сафо несколько стихотворений – пронизанных Эросом, но отнюдь не лесбийским, а гетеросексуальным³³.

³¹ См., впрочем, отзыв В. Дороватовской об Ахматовой как новой Сафо, приводимый в [Ахматова 1989: 128–129], стихотворение Сергея Шервинского «Анне Ахматовой», начинающееся с Сафо (соответствующую цитату см. в § 5.3), а также изощренную попытку самой Ахматовой убедить Никиту Струве написать о ней как о современном воплощении Сафо: «Особым образом исправляла она в желательную сторону мнение о себе. Однажды дала мне прочесть рукопись статьи “Угль, пылающий огнем” известного ленинградского критика. Статья... ничего не прибавляла к уже известному о ней... Она сказала: “Ничего, я его приглашу и кое-что положу рядом. У меня есть такой прием: я кладу рядом с человеком свою мысль, но незаметно. И через некоторое время он искренне убежден, что это ему самому в голову пришло”. Похоже, что именно так она “кое-что положила рядом” с Никитой Струве, когда беседовала с ним в Лондоне, только он, если продолжить метафору, “не взял чужого”: “А правда ли, – обратилась она к нему, – что вы в Россию кому-то написали о моих воспоминаниях: “Je possède les feuillets du journal de Sapho”? (В моем распоряжении листки дневника Сафо)”. – “Никогда в жизни такого не писал”. – “Ну вот, верь потом людям”» [Найман 1989: 88].

³² Бальмонт был автором «О, Сафо, знаешь только ты...» (сб. «Будем как Солнце», 1903), о Лохвицкой, которая привнесла в русскую традицию откровения, недоступные другим поэтам.

³³ Речь идет о «Сафо» (1889) и «Сафо в гостях у Эроса (Фантазия)» (1891) из цикла «Под небом Эллады», см. [Лохвицкая 1900: 184–185, 190–192]. В обоих стихотворениях Сафо томится по Фаону.

Северянин на современную ему женскую лирику смотрел свысока, как преуспевший поэт-мужчина на безликую и несерьезную толпу любителей бумагомарания. Исключение он делал только для Лохвицкой. Из многочисленных северянинских подношений Лохвицкой и нападок на Ахматову, тоже стихотворных, иногда тех же, в которых воспевалась Лохвицкая, приведу два, из сборника, по имени Мирры названного «Миррэлия. *Новые поэзы*» (1922). Вот «Поэза о поэтессах» (1916), где Лохвицкой отведено почетное первое место, тогда как Ахматова занимает промежуточное место между ней и толпой *стихотворок*:

Как мало поэтесс! как много стихотворок!
О, где дни Жадовской! где дни Ростопчиной?
Дни **Мирры Лохвицкой**, чей образ сердцу дорог,
Стих гармонический и веющий весной? <...>

Есть... есть **Ахматова**, Моравская, Столица...
Но не довольно ли? как «нет» звучит здесь «есть»...
Какая мелочность! И как безлики лица!
И модно их иметь, но нужно их прочесть.

Их много пишущих: их дюжина, иль сорок!
Их сотни, тысячи! Но кто из них поэт?
Как мало поэтесс! Как много стихотворок!
И **Мирры Лохвицкой** среди живущих – нет!
[Северянин 1999: 271–272]³⁴

А вот «Гений Лохвицкой» (1922), в котором, кстати, фигурируют Данте и Пушкин, в «Эпиграмме» Ахматовой также служащие мерилom таланта:

Я **Лохвицкую** ставлю выше всех:
И Байрона, и **Пушкина**, и **Данта**.
Я сам блещу в лучах ее таланта,
Победно обезгрешившего Грех:

Познав ее, познал, что нет ни зла,
Нет ни добра, – есть два противоречья,
Две силы, всех влекущие для встречи,
И обе – свет, душа познать могла.

О, Бог и Черт! Из вас ведь каждый прав!
Вы – символы предмирного контраста! <...>

³⁴ Ахматовой и ее поэзии Северянин посвятил и два отдельных стихотворения – «Стихи Ахматовой» (1918) и «Ахматова» (1925; сб. «Медальоны», 1934).

И грех, и добродетель – красота,
Когда их воспринять благоговейно.
Так **Лохвицкая** просто, беззастенчиво
Открыла двух богов и два креста.

[Северянин 1999: 274–275]

В советское время имя Лохвицкой было полностью стерто с литературных скрижалей, что, возможно, и позволило поздней Ахматовой перенять из только что приведенных стихотворений Северянина мужскую перспективу, придуманную для Лохвицкой как единственной поэтессы современности, сопоставимой с Данте и Пушкиным, и встроить в него свой самообраз – тоже красавицы и тоже поэтессы, если с кем-то конкурирующей, то с поэтами-мужчинами, а не с пишущими женщинами. Разумеется, эксцентрические поэты Северянина стоят много ниже лирики Ахматовой, но, как отметил в свое время Ю.Н. Тынянов, выдающиеся писатели обычно не брезгают заимствованиями у современников и предшественников непервого ряда.

И все же, как получилось, что для бинарного – в смысле субъектно-объектного – дискурса о пишущих женщинах Ахматовой пришла в голову мысль избрать в качестве примера пару Данте–Беатриче? Таким клише и именно с такими целями оперировали в Серебряном веке, правда не в поэзии, а в эссеистике. Как показала Кирсти Эконен в своей монографии «Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском модернизме», в России рубежа XIX и XX вв. разрабатывался следующий тезис: гениальное произведение рождается в том случае, если в творческом акте приняли участие двое – творец-мужчина и вдохновляющая его Прекрасная дама. Одной из иллюстраций этого тезиса стала любовь Данте к Беатриче, из которой сначала выросла «Новая жизнь», а затем и «Божественная комедия». Пару Петрарка–Лаура Ахматова добавила к паре Данте–Беатриче уже по собственному почину.

Интерпретацию мужского начала, или «М», как творческого субъекта, и женского начала, «Ж», как нетворческого объекта русские писатели и философы не придумали сами, а усвоили из «Пола и характера» Отто Вейнингера (п. 1903, полный русский перевод – 1908). У Вейнингера в качестве примера то и дело приводился Данте с его платоническим чувством к Беатриче и религиозным почитанием Богородицы. При этом русское вейнингерство сменило физиологический вектор, заданный «Полом и характером», на мистический. Дело в том, что к этому времени пара Данте–Беатриче прочно ассоциировалась с символистским топосом Вечной Женственности, а Беатриче приобрела мистическую – вечно-женственную – спецификацию. После всего сказанного уже не покажутся удивительными выводы, к которым Николай Бердяев приходит в своей «Метафизике пола и любви» (п. 1907):

«Средневековый культ Мадонны, образа вечной женственности, был началом невиданной еще в мире **любви**, это религиозный корень, из которого вырастала любовь к Прекрасной Даме, к конкретному образу божественной силы. **Любовь Данте к Беатриче** – чудесный факт

мировой жизни, **прообраз новой любви**» [Бердяев 1907: 172; Русский Эрос: 247];

«**Быть Данте – это высокое призвание, но не менее высокое призвание – быть Беатриче; Беатриче равна Данте** по величию своего призвания в мире, **она** нужна не менее **Данте для верховной цели мировой жизни**. Сила женственности играла огромную, не всегда видимую, часто таинственную роль в мировой истории. Без мистического влечения к женственности, без влюбленности в вечную женственность мужчина ничего не сотворил бы в истории мира, не было бы мировой культуры; бесполое всегда бессильно и бездарно. Мужчина всегда творил во имя Прекрасной Дамы, она вдохновляет его на подвиг и соединяет с **душой мира**. Но **Прекрасная Дама, вечная женственность**, не может оставаться отвлеченной идеей, она неизбежно принимает конкретную и чувственную форму... Пусть женщины плохие математики и логики, плохие политики и посредственные художники, в них таится мудрость высшая, чем всякая математика и политика. Без начала женственности, без приобщения к нему никогда не достигнуть окончательного интуитивного знания и затрудняется путь к церкви, как Невесте Христовой. Подобно тому, как Дева Мария оказалась восприимчивой к Духу Божьему, и женственная мировая душа отдается Божественному Логосу и станет церковью... Пусть женщинам будет открыт доступ во все сферы жизни, ко всем благам культуры, пусть она будет образованна, как мужчина, пусть ей будут даны политические права, если она их добивается, но да не поймет она свое призвание, как обезьянничание, как простое подражание во всем мужчине, как уничтожение всех качеств пола, да внесет она во все сферы жизни свое, божественной силой женственности преобразит будни жизни, прозаичность мужских дел». [Бердяев 1907: 179–180; Русский Эрос: 254–255]

Доводы Бердяева не убедили Зинаиду Гиппиус, и в ответ на «Метафизику пола и любви» она написала эссе «Зверобог. *О половом вопросе*» (п. 1908). В нем обнаруживаются зачатки феминизма, но в целом Гиппиус, говоря о вейнингеризме, преподносит читателю свою любовно выношенную религиозную и в то же время утопическую доктрину, представляющую человека будущего в виде андрогина. К этому идеалу, в сущности, и стремилась Гиппиус в качестве автора стихов, прозы и критических рецензий. Ср.:

«В недавней статье... Бердяев (...совсем не ненавистник женственности) – только подтвердил определения Вейнингера. Он, прежде всего, тоже смешал Женское Начало (Ж) с женским реальным индивидуумом, взял женщину как воплотительницу чистой женщины. И эту женщину-Женственность нарисовал, как “объект”. И он, последовательно, против “женской эмасипации”: женщина может хорошо делать лишь женские дела. Вот **женское дело**, говорит он, – **дело Беатриче**; вот **мужское дело** – **дело Данте**. – Пример разительный! Что же такое **Беатриче**, как не **объект** в высшей степени, существующий лишь постольку, поскольку существует **субъект** – **Данте**? Была ли **Беатриче** сама для себя? ... Не все ли это равно и для самого **Данте**? Она жила в

нем и он делал, при ее помощи, свое человеческое дело, женского же дела тут никакого не было, уже потому, что “женское” никогда ничего не “делает”.

Итак – Бердяев тоже один из примеров нашего всеобщего, всемирного и *верного* отношения к Женственности, как к чему-то внетворческому, неподвижному; плодоносящему, но не зачинающему. Неосознанное – оно вошло в жизнь и слилось с отношением к реальной женщине. Бессознательное смешение это часто ведет к близоруким оценкам двух мировых сил, как *не равных*. Чувствуя, что действительно Женственность не содержит в себе ни творчества, ни единства, ни нравственности, и подставляя под Ж – женщину, – мы говорим: “женщина не человек”. А между тем не только так, но даже, освободившись от смешений, – сказать: “Женственное – не человеческое” – мы не имеем права. Ведь для этого надо было бы взять за высший критерий Мужское, взять его как единственно-человеческое. Взять произвольно, потому что вряд ли доказуемо, – и Вейнингер не доказывает, – что голое Мужское Начало содержит в себе самом совершенство полной Личности, все действие творческих, мировых сил и высшую, истинную Человечность.

Несколько иной смысл был в... словах одного... писателя...:

– ... Женщина совсем не человек. Она – **зверебог**» [Гиппиус 2003: 326–327]³⁵

Общего хода полемики реплика Гиппиус не переломила, и в своей рецензии на «Пол и характер» (1909, п. 1909) Андрей Белый изложил, в сущности, те же мысли, с которыми мы познакомились в бердяевской «Метафизике пола и любви». Роль женщины, в отличие от того, что считал Вейнингер, сотворческая, вдохновляющая: быть Беатриче при гениальном творце-мужчине, ср.:

«[О]ставаясь на точке зрения самого Вейнингера, мы могли бы предъявить ему ряд возражений... [В]згляд на женщину, как на существо, лишенное творчества, критики не выдерживает. Женщина творит мужчину не только актом физического рождения; женщина творит мужчину и актом рождения в нем духовности. Женщина оплодотворяет творчество гения; стоит только припомнить влияние женщины на ход развития гения Гёте, Байрона, Данте.

Чем был бы Данте без Беатриче? Гёте без женщины не написал бы своего “Вертера”. Вагнер не дал бы “Тристана и Изольды”. С одной стороны, мы не встречаемся почти с гениальными женщинами. С другой стороны, без влияния женщины на мужчину человечество не имело бы тех гениев, которыми оно справедливо гордится и существование которых наталкивает Вейнингера на мысль о превосходстве мужского начала» («Вейнингер о поле и характере» [Белый 1994: 264])³⁶.

³⁵ Подробнее об этом и еще одном эссе Гиппиус, «О любви» («Данте творит Беатриче, творит исключительно для себя»), см. [Эконен 2011: 166 сл.]. О поэтических перекличках между Ахматовой и Гиппиус, их пересечениях в жизни и нелюбви первой ко второй, см. [Королева 2002].

³⁶ Эти примеры ранее приводились в монографии Эконен.

Дискуссия о «М» и «Ж» застала автора «Эпиграммы» в период формирования, а когда вышли ее «Четки», то поклонник ее таланта и ее возлюбленный Николай Недоброво в статье «Анна Ахматова» (п. 1915) заговорил об особенностях ее таланта именно таким, густо вейнингерианским языком:

«И если иной раз в различных изломах **нашей мужской культуры** берется под сомнение самая **допустимость женщины в горние сферы**, то не потому ли это, что для нее нет туда двери, соответствующей нашей **вечной женственности**?

В разработке **поэтики мужественности**, которая помогла бы затем создать **идеал вечномужественности** и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ, – путь женщины к религиозной ее равноценности с мужчиною, **путь женщины в Храм**.

Вот жажда этого пути, пока не обретенного, – потому и несчастная любовь – есть та любовь, которою на огромной глубине дышит каждое стихотворение Ахматовой, с виду посвященное совсем личным страданиям. Это ли “несчастливая любовь”?

Теперь в том же понятии поэтессы, женщины-*поэта*, надо перенести ударение на второе слово и вспомнить Аполлона, несчастно влюблявшегося бога-поэта, вспомнить, как он преследовал Дафну и как, наконец, настигнутая, она обернулась **лавром – только венком славы...** Вечное колесо любви **поэтов!**...

Желание напечатлеть себя на любимом, несколько насильническое, но соединенное с самозабвенной готовностью до конца расточить себя, с тем, чтобы снова вдруг воскреснуть и остаться и цельным, и отрешенно *ясным*, – вот она, поэтава любовь. С путями утolenия этой любви иногда нельзя примириться – так оскорбительны они для обыкновенного сердца...

Неверна и страшна такая любовь; но из нее же текут лучи, обожающие любимое... **Аполлоново томление** по напечатлению в недрах личности сливается с **женственным томлением по вечномужественному** – и в лучах великой любви является **человек** в поэзии Ахматовой». [Недоброво 2001: 128–130]

Каким же на фоне дискуссии о «М» и «Ж» предстает ахматовский выпад против пишущих женщин?

Появляющиеся в «Эпиграмме» Биче и Лаура воплощают собой нетворческое, но вдохновляющее «Ж», Данте и Петрарка – творческое «М», а *жар любви* – творческий акт, овеянный Эросом и потому гениальный. Вейнингерианские положения, правда, служат только подводкой к ахматовскому высказыванию, само же высказывание их коренным образом переиначивает, причем в сторону автоэротизма. Если Бердяев и Белый настаивали на том, что только двое разнополых любящих, как то Данте и Беатриче, способны составить одну полноценную, андрогинную, личность, которой под силу произвести поразительные по своей мощи художественное произведение, то в «Эпиграмме» валентности «Ж»-объекта и «М»-субъекта заполнены одной Ахматовой. Она – Данте, любящий Беатриче и воспевающий ее, и она

же – вдохновительница-Беатриче. Тут уместно вспомнить, что задолго до Ахматовой Петрарка наделил автоэротизмом жестокую красавицу Лауру: вместо того чтобы ответить на чувство Петрарки взаимностью, она истязала его тем, что постоянно любовалась собой (см., например, сонет 46 “Loro et le perle e i fior’ vermigli e i bianchi...”, приводимый в Разд. III, Гл. 2, § 2.5.1).

Ахматовское настояние на своей андрогинности и, конкретнее, на том, что ее поэтическая миссия равна миссии Данте и Петрарки, тоже может быть понято исходя из теории Вейнингера.

В одной из глав «Пола и характера», названной «Эмансипированные женщины», излагается теория, согласно которой в каждом индивидууме в тех или иных пропорциях встречаются и «М», и «Ж». Эти пропорции, в свою очередь, определяют характер индивидуума, избираемые им занятия и его сексуальные предпочтения. Так, среди представительниц слабого пола эмансипироваться могут только те, в которых «М» не меньше, чем «Ж». В подтверждение своему тезису Вейнингер приводит страницы истории литературы, прямо или косвенно демонстрирующие наличие мужского начала в характере писательниц. Оно – опять-таки согласно Вейнингеру – могло проявлять себя во влечении к женщинам или женственным мужчинам, а также в мужских чертах лица:

«[От п]ерв[ой] исторически известн[ой] женщин[ы], Сафо... исходит обозначение половых сношений среди женщин – **сафическая, лесбийская любовь**... [С]клонность к лесбийской любви в женщине есть следствие ее мужественности... *Екатерина II, шведская королева Христина... Жорж Санд* были отчасти бисексуальны... Что касается большого числа тех эмансипированных женщин, относительно которых нет никаких указаний об их склонности к лесбийской любви, то и здесь мы почти всегда располагаем другими признаками... Ведь дело в том, что как бисексуальные женщины состоят в половых сношениях с мужественными женщинами или с женственными мужчинами, так и гетеросексуальные женщины обнаруживают свое содержание мужественности тем, что дополняющий их мужчина не вполне настоящий. Из многих “связей” Жорж Санд самая известная – с Мюссе, женственнейшим лириком... и с Шопеном, которого можно назвать единственным женским композитором, настолько он женственен... Там, где указания о людях, с которыми у женщин бывали половые сношения, отсутствуют... там их вполне заменяют сообщения о внешности знаменитых женщин. Они показывают, насколько мужественность этих женщин выражена в их лице и фигуре... Биограф оригинальной поэтессы Аннет фон Дросте... сообщает о ее “тройной, как у эльфа, нежной фигуре”, а **лицо** ее по своему выражению строгой мужественности отдаленно напоминает **черты Данте**». [Вейнингер 1992: 69–71]

Как можно видеть, Вейнингер в приведенной цитате ссылается как на Сафо, так и на Данте. Отмечу еще высказанное в «Поле и характере» наблюдение: поэтесса и новеллистка Аннетте фон Дросте-Хюльсхофф имела в своем лице что-то дантовское. Возможно, Зенкевич, заговорив о «**дантовском женском профиле**» Ахматовой, имел в виду, что в ее вообще-то женском облике проступают и черты «М».

Таким образом, проецируя на себя – женщину, свойства «М»-субъекта и «Ж»-объекта в пропорции один к одному, Ахматова через черный вход все-таки пронесит в «Эпиграмму» свою лесбийскость / бисексуальность. Эта особенность выделяет ее – а вместе с ней Гиппиус, Марину Цветаеву и Софью Парнок – из женской литературы XX в. Вейнингер мог бы сказать, что этой четверке поэтесс удалось сказать свое слово благодаря хорошо представленному «М»³⁷.

В том, как Ахматова конца 1950-х вершит суд над женской литературой, царит все тот же дух серебряновечного вейнингерианства – а не, скажем, дух советского равноправия, охотно допускавшего женщин в Союз писателей, и не дух феминистской солидарности со всем слабым полом. Ахматова остается верна мужским представлениям о «Ж», в Серебряном веке высказывавшимся Бердяевым и Белым. Признавая мужское доминирование в искусстве, Ахматова – кстати, по стопам Северянина, когда-то воскликнувшим *Как мало поэтесс! Как много стихотворок!*, – сомневается в одаренности «Ж», делая исключение для одной себя: матриарха женской литературной традиции, на котором эта традиция должна, едва начавшись, прерваться.

Тот факт, что Ахматова берется руководить цехом писательниц, апеллируя к Данте, выдает влияние Брюсова, автора стихотворений «Поэту» (1907, п. 1908) и «Начинающему», построенных как мастерклассы для желающих попасть в настоящие поэты. Разумеется, порядок в женском цехе наводится Ахматовой мягко, по-женски, с применением стратегии ‘сила через слабость’, а не по-вождистски, как было свойственно Брюсову.

Подведем окончательные итоги. За сатирическим фасадом «Эпиграммы» на самом деле скрываются серьезные размышления поэтессы о природе своего творчества, в чем-то продолжающие вейнингерианские максимы Серебряного века, а в чем-то пересматривающие их.

5. Ахматова и культ Данте–Беатриче в современной ей поэзии

В пятом, заключительном, параграфе будут прослежены этапы, пройденные модернистской дантописью с середины 1880-х по конец 1960-х годов – в эпоху, когда жила и творила Ахматова. Рассматриваться будет поэзия, причем в гендерном аспекте: какие трактовки для Данте, Беатриче, а также для любовной тематики «Новой жизни» и «Божественной комедии» были предложены в «мужской» традиции и какие – в «женской»³⁸.

³⁷ Подробнее об Ахматовой и Цветаевой как своего рода третьем поле, создавшем женскую литературу, которой Серебряный век может гордиться, см. эссе Жолковского «О другом» в [Жолковский 2015: 495–502].

³⁸ Подборка стихотворений, приводимая в § 5, комплектовалась автором этих строк на протяжении многих лет. В 2017 г. в нее были также включены данные Национального корпуса русского языка и антологии [ДРП 2015]. Все утверждения, которые будут сделаны дальше, типа «первый–последний», не являются абсолютными, а отвечают содержанию этой подборки.

В качестве параллели к паре Данте–Беатриче просится пара Петрарка–Лаура, тем более что обе они фигурируют в ахматовской «Эпиграмме». Поскольку образы Петрарки и Лауры подробно обсуждались в Разд. I, Гл. 3, то необходимые выводы читатель может сделать сам.

В русской поэзии курс на воспевание дантовской любви к Беатриче как мистической, творческой, определившей судьбы мира, а потому достойной подражания сложился в двух последних десятилетиях XIX в. Он был задан тремя поэтами-мужчинами. Первой по своей влиятельности, но все-таки не по хронологии стала поэма «Три свидания» (1898, п. 1898) Владимира Соловьева. Поводом к первому из описанных свиданий послужил детский роман Соловьева 1862 г., на который он в качестве автора поэмы спроецировал влюбленность девятилетнего Данте в девочку-Беатриче.

В поисках внимания со стороны девятилетней девочки девятилетний Володинька приходит в храм. Он страстно желает освободиться от мук любви и ревности. У алтаря его осеняет видение Софии (она же – Вечная Женственность), и его увлечение девочкой проходит.

С некоторым опережением Соловьева Мережковский и Бальмонт, в будущем отцы-основатели русского символизма и законодатели господствовавших в Серебряном веке интеллектуальных мод, написали каждый по стихотворению, в котором Беатриче и Данте подавались как объекты для подражания. Это были «Ищи во мне не радости мгновенной...» и «Беатриче. *Сонет*»; подробности ждут нас впереди.

Вплоть до раннесоветского времени и первой волны эмиграции образы Данте и Беатриче пригождались исключительно поэтам-мужчинам, и только начиная с 1920-х годов они стали проникать в женскую поэзию. Поэтессы в большинстве своем придерживались того сюжетного репертуара и той оптики, которая была выработана поэтами-мужчинами. Из немногочисленных попыток писать по-новому стоит отметить – наряду с «Эпиграммой» Ахматовой³⁹ – стихотворение Марины Цветаевой «Крик станций» и неоконченную поэму Гиппиус «Последний круг (И новый Дант в аду)».

Ахматовская «Эпиграмма», содержательно подытожившая «женскую» линию в модернистской дантописи, не стала последним по времени женским высказыванием о Данте. В дальнейшем о нем напишут Ирина Одоевцева и Лидия Алексеева.

Следуя только что намеченному хронологическому плану исследования, я начну с тех семи способов изображения Данте и Беатриче, которые заложили основы «мужского» канона, чтобы затем на его фоне рассмотреть образцы женского письма.

³⁹ В отличие от «Эпиграммы» «Данте» и «Муза» выдержаны в «мужском» каноне, как было продемонстрировано выше, в § 2.

5.1. Поэты-мужчины, или Семь способов писать о Данте и Беатриче

Напрашивающимся способом писать о Данте и Беатриче было вольное переложение эпизодов «Новой жизни» и «Божественной комедии». В таком духе выдержан «Данте» (1902, «Собрание стихотворений», 1905) малоизвестного и рано ушедшего из жизни Леонида Семенова. Перед нами – монолог от лица Данте, посвященный чистейшей любви, вызванной чистейшим объектом: Беатриче.

Одна из отличительных особенностей этого монолога – риторическая фигура так называемого «предсказывания назад»⁴⁰. Зная, что Данте своими произведениями прославил Беатриче на много веков вперед, Семенов вкладывает соответствующую мысль в уста Данте, и в результате она звучит как пророчество относительно того будущего, которое и для читателя стихотворения, и для его автора уже наступило. Содержание обсуждаемого пророчества сводится к следующему: поскольку чувство Данте к Беатриче нашло выход в поэтическом творчестве невероятной силы, то в веках за ней закрепится особый титул – *Невесты рая*. Ср.:

Я – целомудрен, чист и свят,
и свято **имя** – голубицы,
моей возлюбленной юницы,
мои напевы сохранят.

Я ей пророческими снами
исполнил девственную грудь
и непорочными мечтами
усеял в небе светлый путь.

Не ярче ль звезд **ее порфира**,
на кудрях царственных венц?!
О, не для **суетного** мира
ее воспел суровый жрец!

Красуйся чистая лилея!
Мой бескорыстен в **песнях** суд:
тебя века благоговя, –
Невестой рая нарекут!

[Семенов 2007: 29; ДРП: 61]

Процитированный «Данте» – откровенная перелицовка монологов лермонтовского Демона с тем существенным отличием, что на место романтического демонизма заступили тоже романтические по своей сути представления о христианской морали, жизненном пути праведника и его рыцарском преклонении перед Прекрасной дамой.

В вольных пересказах дантовских сюжетов особенно преуспел Эллис. Его раннее стихотворение «Данте Алигьери (*Терцины*)» из

⁴⁰ Об этом риторическом приеме см. [Жолковский 2017].

сборника «Иммортели» (1904) обращено к Данте как к умудренному, суровому изгнаннику, хлебнувшему горя, но все равно черпающему вдохновение и жизненную силу в светоносной Беатриче:

За все страданья высшая награда –
В **Ее** очах увидеть вечный свет!..
Ты знал ее, **певец суровый ада!**..

Как Вечный Жид, скитаясь много лет,
Друзьями брошен и гоним врагами,
Ты весь изныл под тяжелой ношей бед,

Кропил чело свое кровавыми слезами,
С усмешкой гордою на стиснутых устах,
С горящими враждой и гневными очами

Ты брел один на людных площадях,
Средь шумных улиц Пизы, Лукки, Сьены,
Один молчал угрюмо на пирах... <...>

И дна отчаянья коснулся грудью **ты!**..
Тогда, как мощный гимн церковного органа,
Как колокольный звон, гремящий с высоты,

Как ветра грозный вой и ропот океана
Песнь раздалась **твоя**; как бурные валы
В борьбе земных стихий, в дыханье урагана,

Сшибаясь, бьются в грудь незыблемой скалы,
Помчался строф твоих, кружась, сонм ужасный, –
Рыдания, жалобы, проклятья и хвалы

Чудесно в **песни** той слились в хор согласный!..
Но вот затихнул ветер, навес свинцовых туч
Вдруг звездный луч пронзил туман и мрак ненастный,

И **Беатриче** взор был этот чистый луч!..
[Эллис 2000а: 231–232]

Впоследствии Эллис создал поэтическое жизнеописание Беатриче в одноименном цикле (сб. “Stigmata”, 1911). Он открывается стихотворением «Данте и Беатриче», написанным от лица Данте, а в формальном отношении представляющим собой терцины:

***Мне** было девять, **Биче** – восемь лет, / Когда у Портинари мне
впервые / Она, смеясь, послала свой привет... [Эллис 2000а: 72, 243].*

Находящаяся в середине цикла «Беатриче» – еще один дантовский монолог в терцинах. Здесь героине возносятся такие хвалы, каких ранее

удостаивалась одна Дева Мария. Этот риторический ход – следование «Божественной комедии», в которой Данте выстраивал молитвы и хвалы своей Прекрасной даме столь амбивалентно, что их адресация кажется размытой: то ли Деве Марии, то ли Беатриче.

Содержательно «Беатриче» написана по канве тех отношений, которыми Данте и Беатриче связало их совместное путешествие по Раю, а также предпринятый Данте спуск в Ад и восхождение на гору Чистилища ради свидания с Беатриче. В стихотворении Эллиса, в частности, упоминается цепочка событий, хорошо известная читателям «Божественной комедии»: Беатриче низверглась в Ад, чтобы попросить Вергилия вызволить своего поклонника, попавшего в окружение опасных хищников; под водительством Беатриче Данте посетил одно за другим небеса Рая; расставшись с Беатриче, Данте произносит обращенную к ней стихотворную молитву. От себя Эллис творчески додумывает, как могла бы выглядеть Беатриче. Если в «Божественной комедии» ее внешность не конкретизирована, то в стихотворении Эллиса ей придана *грудка ласточки*, видимо, в соответствие со средневековыми стандартами бесплотной женской красоты. Ср.:

Как свора псов, греховные деянья
рычат, струя голодную слюну,
но светлые покровы одеянья

мне в душу излучают белизну <...>

Но **Ты** неопорочена одна,
и **Ты** одна без зова низлетела,

улыбчива и без конца грустна,
задумчива и, как дитя, безгневна,
во всем **и непостижна, и ясна,**

и каждым мановением напевна.
Где **звуки**, чтоб **Тебя** именовать?..
Ты – пальма осужденных, **Ты** – царевна,

моя сестра, дитя мое и мать!..
Ты создана блаженной и прекрасной,
чтоб вечный свет крылами обнимать.

Всегда незрима и всегда безгласна,
цветок, где луч росы не смел стряхнуть,
Ты снизошла, дыша печалью ясной...

Безгрешна эта девственная грудь,
и непорочны худенькие плечи,
как грудка ласточки, как млечный путь.

Ты внемлешь и не внемлешь скудной речи,
Ты, не нарушив кроткий мир чела,
безгласно руки, бледные, как свечи,

вдруг надо мной, поникшим, подняла,
и возле, словно белых агнцев стадо,
мои толпятся добрые дела. <...>

благоволила **Дама** разомкнуть
свои уста, исполнена покоя:
«Я – совершенство и единый путь!.. <...>

Но все другие гибельны пути!..
Покинув **Рай**, к **тебе** я низлетела,
чтоб **ты** дерзал за **мною** возойти,

бесстрашно свергнув грубый саван тела!
Да будет кровь до капли пролита,
и дух сожжен любовью без предела!..»

Замолкнула... Но даль и высота
поколебались от небесных кличей,
и **я** не смел пошевелить уста,

но сердце **мне** сказала: «**Беатриче!**»
[Эллис 2000а: 74–76]

В 1922 г. Федор Томсон написал два сонета, дав им типовые заголовки – «Беатриче» и «Дант». Они получились достаточно графоманскими и полными общих мест, а именно прославления любви гениального Данте к ангелу-Беатриче. Согласно Томсону, судьбоносное чувство Данте не только проложило себе путь в европейскую литературу, но и даровало всем любящим, которые сберегли в своей душе его заветы, особое право – после смерти встретиться со своей земной парой в Раю. Ср.:

Беатриче

О, **ангел чистоты**, слетевший к нам на землю,
Не для того ль, чтоб мы святей и чище стали,
Чтоб **пламя слов любви** мы в сердце сберегали,
И равную **тебе** средь смертных не нашли?..

Был май, такой, как ты, и светлый, и воздушный;
Он шел от алтаря, чтобы к алтарю склониться,
Которым **ты** была, чтоб плакать и молиться,
Чтобы **поэтом** стать **твоим** послушным...

О, **ангел чистоты**, слетевший к нам на землю,
Твой Дант бессмертным стал по всей вселенной,
И нет подобному **ему** среди поэтов!.. –

А **ты?**.. **Ты** умерла такой же чистой,
Как и жила средь ландышей душистых,
Чтоб **именем** своим быть темой для **сонетов**.

[Томсон 1922: 20; ДРП: 98–99]

Дант

С лицом из бронзы Возрождения,
Поэт утонченных и чистых настроений,
Ты нам открыл восторг высоких наслаждений
И запретил идти стезею Преступленья.

О, **Дант**, всемирный **Дант**, в твоем величьи,
Как в райском сне, мы слышим **песнопенья**,
В которых пролит был бальзам смиренья
Рукою ангела, чье имя **Беатриче!**..

Пройдут века, и сир ко сну склонится;
Божественный Творец к нам в души постучится,
И Ад с Чистилищем похитят тех, кто согрешил...

Тогда, о **Дант**, в божественном твореньи
«**Комедии Божественной**» найдем мы ключ Прощенья
И встретимся в **Раю** мы с тем, кто нас любил!..

[Томсон 1922: 21; ДРП: 98–99]

«Беатриче» Томсона опирается на событийную канву «Новой жизни», и потому ее последнее слово – *сонеты*. С сонетами, в свою очередь, связана формула *пламя слов любви* – дань *жару любви* пушкинского «Сонета». Что касается «Данта», то в нем проговариваются моральные постулаты, вынесенные из чтения первой и последней кантик «Божественной комедии». Отсюда – *Преступленья* с заглавной буквы в первом катрене, а затем, во втором терцете, «*Комедия Божественная*» и *Рай*.

Некоторые поэты, взявшись за дантовскую биографию, как будто в преддверии «Эпиграммы», именовали Беатриче (*монной*) *Биче*. Один такой пример – «**Биче**» Михаила Цетлина (Амари) о Данте-мальчике – вошел в сборник «Малый дар», составленный к 1941 г., но опубликованный лишь в 1993-м:

О, мудрая умбрийская весна
И детский праздник – дедовский обычай!
На площади среди подруг бледна,
Строга, серьезна маленькая **Биче**.

И мальчик, лет двенадцати, проказник
И забияка, приоткрывши рот,
Глядит на **девочку**, на яркий праздник,
На пастыря наряды и народ,

На платья золотистого парчу,
Вязь фероньеры и полоску банта,
И стих весь мир, и тихо, тихо – чу! –
Запел впервые стих в душе у Данта.

[Цетлин 2011: 192]

А другой – тоже неопубликованное в свое время стихотворение «La gentilissima» (1921) Ильи Голенищева-Кутузова. Там *Монна Биче* появляется на фоне синего неба Равенны:

Е.В. Аничкову

О, язык давно прилип к гортани,
И в груди иссох предсмертный крик.
Средь неясных форм и очертаний
Долго шел, скрывая смертный лик.

Вышней розы тайны совершенны.
Запада упорный пилигрим,
Я узнал видения Равенны,
Голосом пророческим томим.

Тайные раскрылись сердцу двери,
Пелена упала с глаз слепца,
И прошел, как призрак, **Алигьери**
С тенью славной вещего **певца**.

Все слилось в одном победном кличе,
Бытия распутался клубок.
Ясен смысл обманчивых обличий:
В синем небе образ **Монны Биче**
Всеобъемлющ, ясен и глубок.

[Голенищев-Кутузов 2004: 74]⁴¹

По уже приведенным произведениям – поэме Соловьева, стихотворениям Семенова, Эллина и Цетлина, а также нижеследующим примерам из Бальмонта очевиден повышенный интерес поэтов Серебряного века к детскому эпизоду любви Данте и Беатриче. Эта модная тенденция была отрефлектирована Гумилевым в программном эссе «Жизнь стиха» (п. 1910):

«В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. **Ведь Данте Алигьери – мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника – мы любим не меньше, чем его “Божественную Комедию”**... Под жестом в стихотворении я подразумеваю

⁴¹ *Биче*, но не обязательно из поэтического мира Данте, фигурирует в стихотворении Михаила Кузмина «Серенада» (1907), которое было написано специально для рассказа «Корабельщики» его племянника Сергея Ауслендера: *Сердце женщины – как море, / Уж давно сказал поэт. / <...> // Кормщик опытный и смелый / Не боится тех причуд, / <...> // Что ему морей капризы – / Ветер, буря, штиль и гладь? / Сердцем **Биче**, сердцем Лизы / Разве трудно управлять?* [Кузмин 2000: 75].

такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой». [Гумилев 1991: 18]

Второму способу изображения Беатриче и Данте – как задавших вечно повторяющуюся модель идеальной, возвышенной любви, которой подражают отношения современного поэта с его избранницей, – положил начало Бальмонт двумя стихотворениями. Первое, «**Беатриче. Сонет**» (1895, п. 1895), было обращено к его будущей жене – Екатерине Андреевой⁴²:

*Я полюбил тебя, лишь увидал впервые. / Я помню, шел кругом ничтожный разговор, / Молчала только **ты**, и речи огневые, / Безмолвные слова мне посылал твой **взор*** [Бальмонт 2010, 1: 94] и т. д.

Оно вошло в цикл «Любовь и тени любви» (сб. «В безбрежности»), которому, кстати, предпослана строка “Amore e ’l cor gentil sono una cosa...” из сонета главы 20 «Новой жизни», гласящая, что благородное (изящное, нежное) сердце и любовь-Амог составляют одно. Перейдем теперь к другому бальмонтовскому стихотворению – «**Терцинам**» (сб. «Будем как Солнце», 1903), где узнаваемыми дантовскими мотивами являются, помимо самих терцин, середина жизненного пути, дольные ступени и еще многое из того, что дано в проекции на лирического героя. В то же время, начавшись на дантовской ноте, стихотворение в конце концов сходит к теме пушкинского «Цветка», представляющего собой гадания относительно того, в память о каком любовном событии и кем был засушен цветок в книге. То, что у Пушкина было только самой общей схемой любовных отношений, Бальмонт наполнил конкретным содержанием. Ср.:

Когда художник пережил мечту,
В его душе слагаются картины,
И за чертой он создает черту.

Исчерпав жизнь свою до половины,
Поэт, скорбя о том, чего уж нет,
Невольно пишет стройные **терцины**. <...>

Но, Боже мой, как тот безумно жалок,
Кто не узнает прежний аромат
В забытой связке выцветших фиалок.

Последний стон. **Дороги нет назад.**
Кругом, везде, густеют властно **тени**.
Но тучи торжествующе горят.

⁴² См. об этом [Markov 1988: 55].

Горят огнем переддремотной лени,
И, завладев всем царством высоты,
Роняют свет на **дольные ступени**.

Я вас люблю, предсмертные цветы!
[Бальмонт 2010, 1: 435–436]

Попутно отмечу, что в отличие от других поэтов Серебряного века, принимавших Данте безоговорочно, Бальмонт видел в нем сомнительный пример для подражания. Об этом свидетельствуют не только его «Терцины», но и сонет «Любимые» (сб. «**Сонеты** солнца, меда и луны», 1917), в котором дантовская Франческа сравнивается с Изольдой в пользу последней. Разъяснение бальмонтовской позиции находим в его эссе «Великие итальянцы и Руставели» (п. 1917):

«Данте любит Беатриче, эту ангелицу юнейшую, *quest' angiola giovanissima*. Он полюбил ее ребенком, когда ему было девять лет, а ей **восемь**. Она явилась ему облеченной в благороднейший цвет, в пурпурный, опоясанная и нарядная, и через девять лет она явилась ему юною мертвой. В час ее смерти блуждают женщины, распустив свои волосы, Солнце меркнет, уступая свое место Луне, птицы падают в воздухе, ангелы улетают на Небо с Земли, и пред ними к Небу восходит облачко, и все они поют “осанна”. Позднее, когда все бури жизни пронесутся над поэтом, и, побывав в аду, он изойдет оттуда с обожженным лицом и горячим сердцем, Беатриче будет его путеводительницей, его Серафитой на горных тропах духовного восхождения.

Все это тонко, изящно, возвышенно, как итальянская религиозная живопись, как самый итальянский язык, **сладчайший**, созданный им, **певцом Беатриче**, как веерные пинии на жемчужно-опаловом небе вечерней Италии, как цветные окна итальянских церквей, как паутинные логические построения высокой схоластики. Да, не вскрики Любви и не вулканное ее красноречие, а **сладостно-холодное удовольствие поэтической математики**. Беатриче бескровна. Это высокая греза, это благоговейная созерцательность, это священный талисман, благороднейшей работы медальон с красивым женским ликом и вложенной в этот малый ковчег прядью волос любимой. Но женщины тут, в конце концов, нет. Греза тут и греза где-то. Разъединенность сердца с грезой здесь меня не трогает»⁴³.

Из эссеистики перенесемся обратно в поэзию Серебряного века. Желание имитировать любовь Данте к Беатриче налицо в сонете Юрия Верховского «Моя любовь шла голову понуря...» (сб. «Разные стихотворения», 1908). Он построен как современная вариация на старинный – дантовский – мотив, каковой в качестве камертона вынесен в эпиграф:

⁴³ Цит. по сайту «Константин Бальмонт» (<http://balmont.lit-info.ru/balmont/stihi/shota-rustaveli/vityaz-kommentarii.htm>) (дата обращения: 02.12.2018)). См. также [Андгуладзе 2002: 166].

E sospirando pensoso venia,
Per non veder la gente, a capo chino.
Dante. La Vita Nuova

Моя **любовь** шла голову понура,
Чтоб скрыть лицо и не видать толпы;
И были тихи, медленны стопы,
Хотя в душе рвалась, металась буря.

Тянулись окна, стены и столпы –
И люди, люди; но, чела не хмура,
Все шла **она**, слегка ресницы жмура,
Чтоб не сойти с предызбранной тропы.

Дневная жизнь, звеня и пламенея,
Вокруг текла – вдруг **деву** замечала –
И устремлялась взорами за **ней**.

Из-под волны распавшихся кудрей
Она безмолвным вздохом отвечала
И шла вперед, склоняясь и бледнея.
[Верховский 2008: 103]

У Данте в сонете “Cavalcando l'altr'ier per un cammino...” (из главы 9 «Новой жизни») речь идет о юноше-Amor'e, шествующем задумчиво, со вздохами и – чтобы не видеть людей – со склоненной головой. Поскольку по-русски *любовь* женского рода, Верховский переделал Amor'a в *деву*, не тронув при этом остальные атрибуты этого божества.

«**Песнь Ада**» (1909, п. 1910) – попытка Александра Блока рассказать о своей демонической личности, о губительных для нее страстях и об утрате правильного пути, прибегнув к дантовской образности и стилистике. Как и подобает *песни-canto*, к тому же посвященной спуску в Ад и расставанию со спасительницей-Беатриче, блоковское стихотворение выдержано в терцинах:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал **путей** и дней **короче**.
Там сумерки лиловые легли.

Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый **Ад** глядит в пустые очи.

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

Где **спутник** мой? – О, где ты, **Беатриче**? –
Иду один, **утратив правый путь**,
В **кругах подземных**, как велит обычай,

Средь ужасов и мраков потонуть.
Поток несет друзей и женщин **трупы**,
Кой-где мелькнет молящий взор, иль грудь;

Пощады вопль, иль возглас нежный – скупю
Сорвется с уст; здесь умерли слова;
Здесь стянута бессмысленно и тупо

Кольцом железной боли голова
[Блок 1997–..., 3: 10–11] и т. д.⁴⁴

Брюсов, любивший откликаться на интеллектуальные моды, не остался в стороне от бальмонтовских «Терцин» и других стихотворений, созданных в рамках рассматриваемого дантовского топоса. В «Больше никогда» (1911, 1914, п. 1918) автобиографический лирический герой, новый Данте, переживает постарение – ту самую середину земного пути, с которой начинается «Божественная комедия». Мечтами он уносится в юность, к Беатриче, а свое будущее связывает с лавровым венком – очевидно, под влиянием Данте, который высказал соответствующие пожелания в «Божественной комедии» (см. в особенности песнь XXV «Рая», строки 8–9). Ср.:

Когда Данте проходил по улице, девушки шептали:
«Видите, как лицо его опалено адским пламенем!»

Летописец XIV века

Больше никогда на нежное свиданье
Не сойду я в сад, обманутый луной <...>

Лик мой слишком строгий, как **певца Inferno**,
Девушек смущает тайной прошлых лет,
И когда **вдоль улиц прохожу я мерно**,
Шепот потаенный пробегает вслед.

Больше никогда, под громкий говор птичий,
Не замру вдвоем у звонко-шумных струй...
В прошлом – счастье встречи, в прошлом – **Беатриче**,
Жизни смысл дающий робкий поцелуй! <...>

Может быть, пред смертью я **веню лавровый**
Смутно угадаю на своем челе... <...>

⁴⁴ «Песнь Ада» отозвалась в стихотворении Всеволода Рождественского «Александр Блок», написанном 7 августа 1946 г. к 25-летию смерти Блока (п. 1962): *Шел все выше он тропами Данта, / Опаленными темным огнем, / Но великая честность таланта / Свет зари положила на нем* [Рождественский 1985: 196]. Черновик этого стихотворения, озаглавленный «Памяти А.А. Блока», еще сильнее настоен на той дантовской топике, которая имела хождение у русских символистов: *Шел Он в мире по скалам суровым / В одиночестве гордом своем, / Словно Дант, опаленный багровым, / Роковым и жестоким огнем. // И, терзая бессонную совесть, / Беспощадный к себе и к другим, / Жизнь свою рассказал нам, как повесть, / Порожденную веком глухим* [Рождественский 1985: 492–493].

О, зачем мне снятся лунные свиданья,
Сосен мягкий сумрак и в росе трава!
[Брюсов 1973–1975, 3: 337].

Сергей Соловьев, кстати, поэт, вышедший из круга Блока, тоже отдал дань рассматриваемой парадигме. В 1915 г. он посвятил своей жене Татьяне Тургеневой стихотворение «Ты Радости нечаянной недаром...» (сб. «Возвращение в отчий дом», 1916), в котором сравнил ее с Беатриче, водительницей Данте по Раю. Для наглядности приведу эпитаф – строку 34 из песни XXIII «Рая» (букв. ‘О Беатриче, сладостная и дорогая водительница’), и подхватившую ее строфу VI:

О Beatrice, dolce guida e cara...
Dante

Ты повела меня **стезею света**,
Когда я спал в сомненьях и страстях...
Не плоть и кровь тебе открыли это,
А наш **Отец, который в небесах**.
[Соловьев С. 2007: 478]

В послереволюционное время Соловьев сочинил сонет «Еще с чела не смыта копоть ада...» (ц. «Два сонета» из цикла / книги «Рассвет»), целиком построенный на параллелях между своим жизненным опытом и дантовским. Из последнего Соловьеву пригодились: очищение от грехов и смывание соответствующей надписи на челе *P* – ‘*peccatum*’ во время восхождения на гору Чистилища; последующая встреча со спасительницей-Беатриче; и выдохание живой и ароматной белой райской розы. Ср.:

Еще с чела не смыта **копоть ада**
И **семь печатей смертного греха**.
О, много круч еще пройти мне надо,
А ночь кругом безмолвна и глуха.

Но на востоке теплится лампада,
Звезда любви лучиста и тиха.
О, **Беатриче**, верь, я чист от яда,
Сойди во мглу восхитить жениха.

Дохни тех **роз** знакомым ароматом,
Сотри с чела последнее peccatum
И погрузи в **Летейский холод струй**.

Дай плакать мне, припав к **твоей** одежде!
Чу, долетают звуки аллилуй:
Ты сходишь с гор, прекрасная, как прежде.
[Соловьев С. 1999: 51–52]⁴⁵

⁴⁵ Ср. еще «Расход тоски» (1922, сб. «Итак итог», 1926) Вадима Шершеневича – отрицание мещанского образа жизни в пользу трудных будней, с которыми имеет дело настоящий поэт: *О, если б жить, как все, как те, / В венеце*

Что касается мотива звезды любви, то в нем черты Венеры наложились на дантовскую максиму о любви, движущей солнцем и другими звездами, которой заканчивается «Божественная комедия». Образ повествователя в этом сонете можно понимать расширительно: это и сам автор стихотворения, и Данте.

В имитационном топосе особое место занял сборник Вяч. Иванова «*Cor ardens*» (1911). Дантовско-петрарковский и – шире – средневековый симболярный сосредоточен в его втором разделе «Любовь и смерть. *Rosarium*», в котором оплакивается покойная жена поэта Лидия Зиновьева-Аннибал. Судя по этому разделу, Иванов читил в ней новое воплощение Беатриче и Лауры.

Поскольку о петрарковской подоплеке «Любви и смерти» речь подробно шла в Разд. I, здесь я бегло коснусь одной дантовской (бегло – потому что она была проанализирована Памелой Дэвидсон⁴⁶). К дантовской образности относятся: сумрачный лес, в котором заблудился Данте; водительство Беатриче; аллегорическая райская роза, вокруг которой души праведников вьются в виде пчелиного роя; наконец, процитированная в оригинале максима «*Amore e 'l cor gentil sono una cosa...*», которую ранее – и тоже в качестве эпиграфа – использовал Бальмонт в своем цикле «Любовь и тени любви». Ср.:

сонет «Когда б я знал, что в темном море лет...»: *Когда б я знал, что в темном море лет / Светила роз моих, дробясь, дрожали – / Отражены, как письма скрижали, / Замкнувшей в медь таинственный завет; // Когда б я знал, что твой грядущий свет / Они за склон заране провожали, / Откуда тень за тению бежали / В угрюмый лес, где Беатриче нет* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2, 440–441];

«*Ad rosam*»: *Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес / В прозрачно-огненные сферы* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 449];

сонет «*Suix amoris*»: «*Amor e cor gentil son una cosa*»... / Тебе разоблачилась, *Алигьери*. / *Любви земной и временной потери* / Божоявленная апофеоза. // Цвети же, сердце, жертвенная *роза!* /<...> // Узнай, жених, невесту в *покрывале!* / Благоухай, любовь, в венце терновом! / Слетит *пчела* собрать, что ты творила [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 492–493].

Особое ответвление имитационного топоса – сюжет о Франческе да Римини и Паоло Малатеста («Ад», песнь V). В Серебряном веке

наскудных скудных будней /<...> // Мне завещал угрюмый рок / Жизнь сделать полководьем ночи / И знать, что *Дант* – мой ученик / С его любовью к *Беатриче!* [Шершеневич 2000: 158]. Возможно, когда Шершеневич определил Данте в свои ученики, он руководствовался примером Велимира Хлебникова, который в своих афоризмах выставлял себя бóльшим авторитетом, чем все общепризнанные властители дум, ср.: «Справка из летописей Греции: *Пифагор был учеником Хлебникова*» (1920 [Хлебников 2000–2006, 6(2): 89]).

⁴⁶ См. [Davidson 1989: 201–204, 208–227] – подробный анализ трех нижеследующих стихотворений. Там же разбираются все те прецеденты роз в мировой литературе, которые мог держать в голове Вяч. Иванов, сочиняя свой розариум.

об этой паре написано достаточно много. Это, например, «Франческа Римини» Мережковского, «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот...» Вяч. Иванова, «Звезда» Брюсова, «Любимые» Бальмонта и др.; подробнее см. Разд. II, Гл. 2, § 2. Приведу лишь один образец этого топоса, в котором как раз сделан акцент на имитационности, – «Непоправимое» Бальмонта (сб. «В безбрежности», 1895; ц. «Любовь и тени любви»):

Прекрасен полуночный час для любовных свиданий,
Ужасен полуночный час для бездомных теней.
Как сладко блаженство объятий и странных рыданий,
И как безутешна печаль о возможном несбывшихся дней!
Прекрасен полуночный час для любовных свиданий. <...>

Франческа, Паоло, воздушные нежные тени,
Вы свято любили, и светит вам нежность в Аду.
Но горе тому, кто замедлил на первой ступени,
Кто ввериться снам не посмел и всю жизнь протомился в бреду.

Франческа, Паоло, в несчастьи счастливые тени!

[Бальмонт 2010, 1: 103–104]

Наряду с другими парами любящих – из сказок, мифов, исторических преданий и литературы – Данте и Беатриче могли также служить иллюстрацией топоса ‘сила любви’. Как и в предыдущей, имитационной, парадигме, здесь поэт-мужчина идентифицирует себя с Данте, а свою возлюбленную – с Беатриче. Есть между этими двумя способами преподнесения Данте и Беатриче несколько существенных отличий. В предыдущей подборке примеров в повествовательный фокус выносятся сама пара любящих, тогда как в нижеследующих примерах – особый модус жизни и любви. Кроме того, там возлюбленные связаны, как правило, платоническими узами, а здесь любовь страстная, чувственная, карнальная, а иногда и экспериментаторская.

Первый по времени пример обсуждаемого топоса – стихотворение раннего Мережковского «Ищи во мне не радости мгновенной...» (1886, п. 1914), призывающее тогдашнее увлечение поэта, баронессу Варвару Икскуль фон Гильдебрандт, сделаться для него Беатриче и любящей матерью одновременно:

*Люби меня не для себя одной; / Как **Беатриче** образ вдохновенной,
/ Ты к небесам мне светлый путь открой. /<...> / Как женщина,
ревный меня к пороку / И береги, как любящая мать* [Мережковский 2000: 162–163; Мережковский 1914, 22: 90–91].

От Беатриче до любящей матери не так далеко, как кажется. Любящей, заботливой матерью (*matrigna*) по отношению к неокрепшему и нуждающемуся в ней малышу-Данте (*fantolin*) Беатриче предстает дважды – сначала в «Чистилище» (XXX, 44), а затем в «Рае» (XXIII, 121–122).

XX век дал еще несколько стихотворений на тему ‘сила любви’. Начну с «Обреченных» (п. 1910) Бенедикта Лившица – о (пушкинском) пире во время чумы. Переживая близость смерти, поэт вос-

хищается красотой своей Беатриче и даже берется запечатлеть свою любовь к ней в творческо-молитвенном порыве:

...Как ты прекрасна, **Беатриче!** / Как я люблю!.. Как вновь и
вновь / Хочу в **молитве**, в **песне**, в кличе / Тебе отдать свою любовь!
[Лившиц 1989: 118].

Словом *молитва* Лившиц отсылает нас к песни XXXI дантовского «Рая» (79–90), как раз с молитвой, адресованной Беатриче как святой, восседающей среди библейских персонажей и католических святых.

Вскоре после Лившица Зенкевич создал свой «Золотой треугольник» (1913, п. 1914 под заглавием «Возвращение»), где *моей Беатриче* названа красавица, купающаяся полубогаженной в пруду. Она вот-вот отдаст свое светоносное (опять Данте!) тело поэту, уже успевшему заслужить ее расположение своими подвигами:

О, прости, о прости меня, моя **Беатриче**, / Без твоего светонос-
ного тела впереди / Я обуздывал тьму первозданных величий, / Закалял,
как на вертеле, сердце в груди. / <...> / А ты все та же. <...> / Твои
грудь – мимозы и сжимаются прежде, / Чем я кудрями к ним припаду. /
<...> / Целую на мраморе царственный треугольник / Нежно курчавя-
щихся золотых волос [Зенкевич 1994: 98] и т. д.

Гумилев незадолго до смерти сочинил стихотворение «Отвечай мне, картонажный мастер...». Оно, кстати, вошло в книгу, которую планировалось назвать по-дантовски – «**Посредине странствия земного**» (п. 1923). Ср.:

Отвечай мне, картонажный мастер, / Что ты думал, делая
альбом / Для стихов о самой нежной страсти / Толщиною в настоя-
щий том. // <...> / Но поет мне голос настоящий, / <...> / Словно гул
растущего огня: // «В этом мире есть большие звезды, / <...> / Здесь
любила Беатриче Данта / <...> / Если ты теперь же не забудешь /
<...> / Девушку с искусными речами, / Девушку, которой ты не нужен, /
То и жить ты, значит, недостойн» [Гумилев 1988: 363].

Четвертый и, пожалуй, самый изысканный серебряновечный способ подачи Беатриче – изобразить блаженство при произнесении ее имени. На такое решение настраивала как семантика имени *Beatrice*, от лат. *Beatrix*, ‘осчастливливающая, приносящая блаженство, благодатная’, так и соответствующий эпизод из песни VII «Рая», о благоговейном трепете, мешавшем Данте выговорить имя своей Прекрасной дамы:

Ma quella reverenza che s'indonna⁴⁷
di tutto me, pur per *Be* e per *ice*,
mi richinava come l'uom ch'assonna.
(13–15 [3: 90])

⁴⁷ *Indonnare* – дантовский неологизм, производный от ит. *donna* ‘госпожа’ и означающий ‘овладевать, господствовать’.

Но от почтения, которое овладевает / всем мной, даже из-за *Бе* и из-за *иче*, / я склонял голову, как человек, которого клонит в сон.

Мотив 'имя Беатриче' нам уже встречался в стихотворениях «Данте» Семенова, «Беатриче» Эллиса и сонетах Томсона «Беатриче» и «Дант». Вот еще несколько примеров:

«Флоренция Декамерона» (1900, п. 1914) Брюсова, кстати, в терцинах: *И сладостно мне имя Беатриче* [Брюсов, 1: 157] (здесь целомудренная Беатриче противопоставлена развратным декамероновским флорентинкам);

«В моих садах – цветы, в твоих – печаль...» (ц. «Беатриче», 1910) Гумилева: *Войди сюда, в сады моих томлений, / <...> // Чтоб пронеслось с уступа на уступ / Задумчивое имя Беатриче* [Гумилев 1988: 147–148];

«Отрывок» (п. 1911) Гумилева, оспаривающий заповедь Христа о нищих духа, которые внидут в Царствие Небесное: *<...> Но как же те, другие, / Чьей мыслью мы теперь живем и дышим, / Чьи имена звучат нам, как призывы? / Искупят чем они свое величье, / Как им заплатит воля равновесья? / Иль Беатриче стала проституткой, / <...> / И Байрон – площадным шутком... о ужас!* [Гумилев 1988: 163–164];

«Закатный час, лениво-золотой...» (1911–1912) Муни (Самуила Кисина): *Я не хочу мечтать. Я не хочу забыть. / Мне этот час милей идиллии старинной. / Но золотую тклет невидимую нить / Ваш профиль девичьи-невинный. // И все мне кажется – душа уж не вольна, – / Что наша комната – покой высокий замка, / И сладостно звучат мне Ваши имена: / Анджела, Беатриче, Бьянка* [Кисин 1999: 82]; и т. д.

Пятый способ обращения с Данте и Беатриче – метатекстуальный. Выше уже приводились образцы органичного сочетания «итальянского» содержания с итальянской формой, каковой чаще всего выступали терцины и сонет. Терцины были придуманы Данте специально для «Божественной комедии» как отвечающие ее числовой символике, основанной на троичности. Что касается сонета, то он имел свою, достаточно солидную, историю и до Данте; в то же время образцы, представленные в «Новой жизни», оставили на сонете особый – дантовский – отпечаток, что, в свою очередь, нашло отражение в таком авторитетнейшем для Серебряного века тексте, как пушкинский «Сонет».

Исследуемая парадигма восходит к Данте не только своими формальными характеристиками, но и содержательно. Его «Новая жизнь» представляет собой прозиметр, главы которого поделены на три части: жизненный эпизод, изложенный прозой, стихотворная вариация на ту же тему и, что еще важнее для нас, авторский метатекстуальный комментарий к стихотворению, в прозе. Что касается «Божественной комедии», то метакомментарий там сопутствует повествованию.

В Серебряном веке метапоэтические рефлексии на тему, как писать о Данте и Беатриче, встречаются с завидной регулярностью. Наиболее показательный пример – сонет Брюсова «Всем душам нежным и сердцам влюбленным...» (1912, п. 1935), представляющий собой сплав любовного сонета à la Данте с пушкинским «Сонетом», в котором,

как мы помним, собраны разные рецептуры сонета, от дантовского до дельвиговского:

**Всем душам нежным и сердцам влюбленным,
Кого земной Любви ласкали сны,
Кто пел Любовь во дни своей весны,
Я шлю привет напевом умиленным.**

Вокруг меня святыня тишины,
Диана светит луком преклоненным,
И надо мной, печальным и бессонным,
Лик Данте, вдаль глядящий со стены.

Поэт, кого вел по кругам Вергилий!
Своим сверканьем мой зажги сонет,
Будь твердым посохом моих бессилий!

Пою восторг и скорбь минувших лет,
Яд поцелуев, сладость смертной страсти...
Камены строгие! – я в вашей грозной власти.
[Брюсов 1973–1975, 3: 322]

Первый катрен этого сонета узнаваемо дантовский. В «Новой жизни» обращениями к благородным и нежным читателям и читательницам, обладающим «разумом» и опытом любви, открываются сонеты глав 3 и 7; сказанное относится и к знаменитой канцоне “Donne ch'avete intelletto d'amore...” из главы 19. В свою очередь, во втором катрене брюсовского сонета появляется висящий на стене портрет Данте – правда, как читателю дается понять, в качестве автора «Божественной комедии». Тут же в полную силу звучит пушкинская тема: чтобы написать хороший сонет, необходимо вдохновляться примером Данте, одновременно *сурового* поэта-эпика и тонкого лирика, *не презиравшего жанр любовного сонета*.

Логика переключения с сонетов «Новой жизни» на тематику «Божественной комедии» приоткрывается чуть ниже. Прежде всего, в «Божественной комедии» проигрывается сценарий не только платонической любви (Брюсова не занимавшей), но также сценарий рокового романа, как у Паоло и Франчески, с *ядом поцелуев* и *сладостью смертной страсти* (которому Брюсов отдал дань сполна в собственных романтических приключениях). Кроме того, в «Божественной комедии» в отличие от «Новой жизни» появляется фигура поэта-водителя. В обсуждаемом сонете она получает любопытную трактовку. Как ранее Данте-персонаж странствовал под водительством Вергилия, так теперь лирический герой Брюсова, переживая момент творческого бессилия, мечтает опереться на Данте как на метафорический *посох* – очевидно, чтобы двигаться дальше. Наконец, поскольку для «Божественной комедии» характерно обращение к Музам и Аполлону, то Брюсов заканчивает свой сонет обращением к *строгим Каменам*. Строгость Камен – разумеется, не то же самое, что суровость пушкинского Данте. В то же время появление этого эпитета явно рассчитано на то, чтобы

вызвать в памяти читателя пушкинский пароним *суровый*, близкий ему по смыслу.

Другой пример металитературного письма на тему любви по Данте – «Беатриче» Сигизмунда Кржижановского (относимая к 1910-м годам). Она отмечена размышлениями о том, что любовь к Беатриче или другой Прекрасной даме требует соблюдения итальянских стиховых форм. В принципе, Кржижановский мог бы и сам последовать этому принципу, а именно избрать для «Беатриче» упомянутые в ней терцины, сонеты или канцону. Но нет, его стихотворение имеет привычную для русского слуха перекрестную рифмовку:

У всякой девичьей прозрачной красоты
Есть право ожидать: **терцин бессмертных Данта**.
И странно девушке, что говорит ей «ты»
Какой-нибудь самец в очках с акцизным кантом.
Глаза прекрасные глядят издалека:
Меж красотой и жизнью – *беспредельность*.
И заменить **канционного стиха**
Не в силах слов влюбленная поддельность.
Не всякой девичьей, далекой красоте
Дана душа, далекая от мира:
Вот отчего в кричащей суете
Молчит и ждет настроенная лира.
Так, променяв легенду на фантом,
Терцины вечности на счастья щебет птичий,
Уходят в старый мир проторенным путем
Отвергнувшие **Данта Беатриче**.

[Кржижановский 2007а: 44]

«**Терцины** другу» (1913, сб. «Ночная флейта», 1914) Николая Асеева, посвященные Борису Пастернаку, представляют собой действительно терцины. Но нигде, кроме заглавия, этот стиховедческий термин больше не фигурирует. Если металитературная искра и пробегает по стихотворению, то в одной из его рифм, а именно *Беатриче : притча*:

*Но прошумит воскреснувшая весь, / слив голоса в зазеленевшем
кличе, / и здесь она, бессмертная поднесь – // Вернувшаяся в доли
Беатриче! / И радости смиренной и простой / мы слышим отзвуки в
старинной притче* [Асеев 1963: 36].

В брюсовском стихотворении «Римини» (приводимом ниже) история любви Франчески и Паоло подытоживается следующим метатекстуальным *mot*: *И держат вас **терцины** Дантовы, – / Вовек луч тем, кто смел любить!* [Брюсов 1973–1975, 3: 100].

В «Импровизаторе» (ц. «На полях Пушкина», п. 1922) Леонида Гроссмана имеет место любопытное соотношение двух дантовских форм. Он написан в виде сонета, но в то же время его герой – пушкинский итальянец-импровизатор из «Египетских ночей» – сочиняет терцины и канцоны, а не сонеты:

*Везде он брел, преображая в звоны / Мгновенных строф и беглых
каватин / Надменный клетот Дантовских терцин / И томный плач
Петрарковой канцоны* [ПРЛ, 2: 44].

Возможно, к этой парадигме принадлежит и блоковское «Голубоватым дымом...» (ц. «Итальянские стихи», 1909, п. 1911), ср. о Флоренции-Саломее:

*Пляши и пой на тире, / Флоренция, изменница, / В венке спаленных
роз! // Сведи с ума канцонной / О преданной любви* [Блок 1997–..., 3: 76].

После всего сказанного уже не покажется удивительным, что в «Жизни стиха» Гумилев предложил современникам попробовать свои силы в тех поэтических формах, в которых преуспел Данте (и другие гении мировой литературы):

«[В]озникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту, как творцу, и мысли или слову – как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, **терцины и сонеты Данте...**)» [Гумилев 1991: 8].

Шестой способ подачи Данте и Беатриче, туристический, складывался еще в XIX в., чтобы в XX в. расцвести поистине пышным цветом. Описывая свои путешествия по Италии, русские поэты охотно вводили в них имена Данте и Беатриче, а также Петрарки и Лауры. Поскольку первая пара чаще всего фигурировала во флорентийском тексте Серебряного века, то с него мы и начнем.

Любовь Данте к Беатриче как призма для наиболее адекватного восприятия Флоренции утвердилась благодаря «Образам Италии» Павла Муратова. Это был «путеводитель», который в Серебряном веке читали все, а прочитав – подражали, то осознанно, то бессознательно. Вот цитата из первого тома «Образов Италии» (п. 1911), где глава «Флоренция» содержит подраздел «Сан Миниато»:

«Ближе всего к Флоренции тот, кто любит. Для пилигримов любви она священна; в ее светлом воздухе легче и чище сгорает сердце. Счастье любви здесь благороднее, страдание прекраснее, разлука сладостнее. На этом древнем кладбище любви слишком много сожжено великих душ и слишком много пролито драгоценных слез, чтобы не верить здесь в искупление. Всё, что здесь создано, создано любовью... [X]очется долго и одиноко ходить здесь, слушая, как шуршит ветер песком, встречая опускающуюся дождливую ночь, и затем подойти к решетке и, наклонившись над темным пространством, над Флоренцией, тихо позвать: "О Биче!"

Флорентийский поэт сказал о себе:

... Io mi son un, che, quando
Amore spira noto, e a quel modo
Che detta dentro vo significando. (Purg. C. XXIV)

“Я тот, кто пишет, когда побуждает к тому любовь, и так записываю я только, что говорит во мне”.

Поэма Данте есть создание его любви, и оттого она составляет гордость всех любящих. И оттого Флоренция до сих пор принимает явление каждой любви, готовая увенчать ее ветвями оливок и лавров, фиалками и розами, готовая разостлать на ее пути ковры серебряного света. Здесь нельзя поверить, что Беатриче Дантовой поэмы была лишь идеей любви. Увидя ее снова в Чистилище, Данте восклицает:

Conosco i segni dell' antica fiamma
(*Purg. C. XXX*)

“Узнаю знаки древнего пламени”.

И что-то звучит в этих словах, отчего нельзя представить себе пламя, которым вновь вспыхнула душа Данте, бесцветным пламенем идейного горения. В этом “antica fiamma” нам чудятся боль и счастье любви живой и явленной.

Свет любви Данте, божественный, как все, что связано с этим человеком, навсегда остался над Флоренцией, подобно прекрасной немеркнувшей заре. Благодаря этому, быть может, Флоренция стала местом веры и радости. Она заставляет верить каждого, что ее Дантова заря обещает и для него новый день. Каждый, кто смотрит на нее с высот Сан Миниато, принимает крещение во имя любви. И в его душе воскресает тогда *Vita Nuova*». [Муратов 2005: 196–197; Данте Алигьери: pro et contra: 202–203]

Что касается непосредственно поэзии Серебряного века, то в ней наиболее влиятельным прецедентом стал “Il Gigante” Вяч. Иванова из цикла «Итальянские **сонеты**» (сб. «Кормчие звезды», 1903). Этот сонет – совсем не о Данте, а о «Давиде» Микеланджело, сделавшемся визитной карточкой Флоренции, а среди флорентийцев прозванном гигантом. В то же время, поскольку идеальной флорентийской рифмой к *гиганту* выступает *Дант*, то Иванов погружает читателя в культурную атмосферу этого города, цитируя латинский зачин «Новой жизни», а в связи с ним упоминая любовь Беатриче к Данте:

Средь стоги прославленных, где Беатриче Дант, / Увидев: “Incipit”, воскликнул, “Vita Nova”, – / Наг, юноша-настух, готов на жребий зова, / Стоит с пращой, себя почувзавший Гигант. [Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 615]

После Иванова и Муратова топос ‘туристической Флоренции’ развивался следующим образом.

По «Флоренции» (1912) Сергея Городецкого, кстати, созданной именно в этом городе, проходит длинный каталог ее достижений, включая *терцины* «Божественной комедии»:

*В язык певучий и старинный / Бессмертных Дантовых
терцин / Вникаем мы душой невинной, / Не подражавшей от кручин.*
[Городецкий 1987: 408]

Гумилев в стихотворение «Отъезжающему», в публикации 1913 г. посвященное Городецкому, вставил несколько строк о своем, творческом, переживании Флоренции как города, воспетого любовной лирой Данте:

*Я это сам не раз испытывал, /<...> / Над Арно, Данта чтя обы-
чай, / Слагал сонеты Беатриче.* [Гумилев 1988: 232]

В обоих стихотворениях налицо влияние «Образов Италии». При внимательном чтении гумилевского текста обнаруживается также влияние со стороны Иванова. Начать с того, что в отличие от адресата, *отъезжающего* во Флоренцию, сам лирический герой остается дома, где отгораживается от жизни *гигантами* *фолиантов*. *Гиганты* – явный отзвук ивановского “Il Gigante”. Правда, для расподобления с предшественником *гиганты* здесь зарифмованы не с Данте, а с *фолиантами*.

Сергей Шервинский свое тосканское стихотворение «И снова о тебе...» (1924, сб. «Лирика. Стихи об Италии») завершает на вопросительной и одновременно блоковской ноте: *И Данта страстный стих на мраморе плиты?..* [Шервинский 1997: 12]. Тут, кстати, немедленно узнается блоковская «Равенна» (1909, п. 1910), в которой уже фигурировал и Данте как автор «Новой жизни» (*Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет* [Блок 1997–..., 3: 68]), и надписи на плитах (*Лишь медь торжественной латыни / Поет на плитах, как труба* [Блок 1997–..., 3: 68]).

В качестве эмигрантского извода флорентийского текста приведу «Флоренцию» Голенищева-Кутузова, один из мотивов которой состоит в том, что старые мостовые Флоренции сохранили ритм поступи *Монны Биче*:

*И в ином, торжественном обличье / Здесь, среди видений и кам-
ней, / Ты услышишь поступь Монны Биче.*

Это, разумеется, дань «Образам Италии», в которых путешественнику по Флоренции предлагается вызвать дух Беатриче.

Данте, его герои, а иногда и Беатриче встречаются также в стихотворениях Серебряного века, посвященных другим итальянским городам – Вероне, Равенне, Риму, Римини (и даже столице Франции Парижу⁴⁸). В качестве примера обратимся к «Римини» Брюсова.

⁴⁸ С Парижем Данте связал Максимилиан Волошин, см. уже цитировавшееся на страницах этой книги стихотворение “In mezza di <sic! – Л. П.> cammin” (1907, п. 1910). Отмечу еще «Осколок Вечности» (1922) Томсона, в котором готический собор описан так: *Я вижу, как Роланд поддерживает нежно / Скушающую тень наивной Беатриче, / И Дант, одетый в лавр, роняет безмятежно / Из онемевших уст прощающие речи...* [Томсон 1922: 12; ДРП: 98].

Это стихотворение существует в трех редакциях – 1905, 1914, 1921 гг. При жизни автора оно было опубликовано в 1914 г. под заглавием «Франческа да Римини», и еще раз в 1922 г. в сборнике «Миг» как «Римини». Нас будет интересовать эта последняя версия, поскольку она посвящена городу. В ней повествование переходит от Франчески да Римини и ее возлюбленного Паоло Маластеста, которых за прелюбодеяние Джанчотто Маластеста, муж Франчески и брат Паоло, лишил жизни, к Данте, автору «Божественной комедии», превратившему эту пару в символ земной страсти. Страсть дантовских героев становится в стихотворении той призмой, через которую Брюсов воспринимает Римини. Этот прием, очевидно, позаимствован из «Образов Италии»:

Вы скупы, стены! Башни, слепы вы!
Что шаг – угрюмой кровли тишь.
Но там есть дверь и портик склеповый,
И к ним мечта, что в храм, летит.

Что было? **Двое**, страстью вскрылены,
Над тенью дней чело стремя,
Сон счастья жгли, чтоб, обессилены,
Пасть, – слиты лаской остря.

И все! Но ввысь взнеслись, гиганты, вы,
Чтоб в жизни вечно хмелю быть,
И держат вас **терцины Дантовы**, –
Вовек луч тем, кто смел **любить!**

[Брюсов 1973–1975, 3: 100]

Также обращает на себя внимание изощренная – составная – рифма *гиганты вы : Дантовы*, восходящая к сонету Вяч. Иванова “Il Gigante”.

Брюсовское стихотворение «Римини» не только о Римини, но еще и о философии любви. На этот смысловой план указывает метафора *страстью вскрылены*, восходящая к платоновскому «Федру», в котором постулируется, что душа любящего обретает крылья и благодаря им воспаряет вверх, где, взирая на божественные сферы, испытывает абсолютное счастье. В Серебряном веке платоновская концепция крыльев пользовалась повышенной популярностью. Так, она определила заголовок и философский (гейский) пласт «Крыльев» (1905, п. 1906), нашумевшего романа воспитания Михаила Кузмина.

«Римини», в котором топика «Божественной комедии» стала фундаментом для новых, модернистских рассуждений о любви, подводит нас к седьмому, философскому, вектору «мужской дантописи». За примерами далеко ходить не надо – достаточно вспомнить Кузмина, который всю свою артистическую карьеру не расставался с Платоном, с одной стороны, и с итальянской литературой – с другой. Восхождению, которое совершают двое под водительством третьего, аллегорического юноши-Любви (образ из античности, Данте и Петрарки), посвящена «Лесенка» (1922, п. 1922). В ней находится место и для знаменитой максимы Данте о любви, движущей солнцем и остальными звездами. Вразрез со своими современниками, цитировавшими ее в контексте,

приближенном к великим итальянцам, Кузмин переводит ее на язык гейской философии любви, исходящей из гностического осмысления мужского детородного семени как породившего всё в этом мире:

Что ребенка рождает? Летучее семя.
Что кипарис на горе вздымает? Оно.
Что возводит звенящие пагоды? Летучее семя.
Что движением кормит **“Divina Comedia”**? Оно!
Что хороводы вверх водит
Платоновских мыслей
И Фокинских танцев,
Серафимских кругов?

Летучее семя.

[Кузмин 2000: 514]

Любовь, согласно «Лесенке», должна быть деятельной, творческой, не ленивой, из чего можно заключить, что Данте, ради Беатриче предпринявший путешествие по Аду, восхождение на гору Чистилища и полет в Рай (где, кстати, узрел лестницу Якова, Кузминым, правда, не упомянутую, во всяком случае напрямую), как нельзя лучше отвечает этому параметру.

Философия любви, оперирующая дантовскими словами-символами, а также идеей восхождения-нисхождения, задолго до Брюсова и Кузмина появилась в поэтических сборниках Вяч. Иванова, включая *“Cor ardens”*, о котором говорилось выше. Самый показательный пример – приводившийся выше сонет *“Сгух amoris”*. Он начинается дантовской строкой, а дальше высказанные в ней мысли развиваются в сторону любви как таинства смерти. Эта сторона Эроса сперва открылась Данте, а по его стопам – и лирическому герою стихотворения:

“Amor e cor gentil son una cosa”... / Тебе разоблачилась, Алигьери, / Любви земной и временной потери / Богоявленная апофеоза и т. д.

5.2. Поэтессы

Разобравшись с тем, как в «календарном» Серебряном веке о Данте и Беатриче писали поэты-мужчины, посмотрим, чем на это ответили их современницы, писавшие в 1920–1960-е годы.

В принципе со стороны поэтесс можно было бы ожидать нового, освежающего взгляда на предмет, хорошо освоенный поэтами-мужчинами, однако на деле он если и возникает, то – предсказуемым образом – у поэтесс первого ряда, обладательниц собственного голоса.

Первой о Данте и Беатриче заговорила Елизавета Дмитриева (в замужестве Васильева), которая в литературу Серебряного века вошла как Черубина де Габриак. Скрывшись под этим жизнетворческим псевдонимом, Дмитриева прославилась в качестве Прекрасной дамы, владеющей пусть и не слишком уникальным, но достаточно профессиональным женским пером. Сложившимся вокруг нее культом она была обязана журналу «Аполлон». По легенде, на которую в 1909 г. ку-

пился редактор «Аполлона» Сергей Маковский, Черубина де Габриак была красавицей-инфантой, жившей уединенно и задумывавшейся о том, не посвятить ли себя католической вере. Она писала прекрасные, грустные стихи, по почте предлагала их Маковскому, но от появления в столичном бомонде уклонялась. Как только эта мистификация была разоблачена, между Гумилевым, в тот период – возлюбленным Дмитриевой, и Волошиным, эту мистификацию затеявшим, состоялась дуэль чести. Дмитриева была серьезно травмирована последствиями своих жизнетворческих игр в Черубину де Габриак, на какое-то время перестала писать стихи, а затем все-таки к ним вернулась. К двум стихотворениям этого заключительного периода мы и обратимся.

«Два крыла на медном шлеме...» (1921) возникло на скрещении 3-х готовых топосов. Один – западное Средневековье, представленное сначала в пушкинском стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...», а затем в творчестве Эллиса. Второй – детская любовь Данте к Беатриче, о которой, как мы помним, писали не только поэты, но и Гумилев в своем программном эссе «Жизнь стиха». Третий, блаженство от произнесения имени Беатриче, заслуживает отдельного рассмотрения, поэтому мы поговорим о нем чуть ниже. Ср.:

Но земных свиданий сладость
потеряла власть, –
он избрал другую радость –
неземную страсть. <...>

Сам измерил все **ступени**,
не глядя назад,
он склонил свои колени
лишь у царских врат.

И венец небесных лилий
возложила **та**,
чьих едва касалась крылий
строгая мечта.

Но, склоняясь пред Мадонной,
вспомнил **он** на миг
в красной шапочке суконной
милый детский лик.

То – **она** еще ребенком.
Все сады в цвету.
Как **она** смеялась звонко,
встретясь на мосту.

Но в раю земных различий
стерты все черты.
Беатриче, Беатриче.
Как далеко ты.

[Черубина де Габриак 2001: 111–112]

Но вот вопрос: какой взгляд на Данте – женский или мужской – обнаруживает стихотворение Дмитриевой? Описывая любовь 9-летнего Данте, упоминая католические святыни, а также привлекая для разговора о Данте тему рыцарственности, Дмитриева тем самым вступает на территорию Эллиса. О мужском взгляде свидетельствует и наличие в нем двух топосов Серебряного века: вольного пересказа истории любви Данте и Беатриче и блаженства от произнесения имени Беатриче. Последний, кстати, также может считаться данью балладе Василия Жуковского «Алонзо» (1831, п. 1831), кончающейся на том, что в *блаженствах безответных* раздается двойной клич «*Изолина! Изолина!*» [Жуковский 1959–1960, 2: 183].

Через стихотворение Дмитриевой 1927 г. «Нет реки такой глубокой...» проступает другой известный нам топос: ‘сила любви’. Ср.:

*Нет реки такой глубокой, / Нет тюрьмы такой высокой, / Нет страны такой далекой, / Куда б не пришла любовь. /<...> / Видишь – стоит в голубом покрывале / **Вечная роза поэта/ Имя** ее на земле: **Беатриче**.* [Черубина де Габриак 2001: 182]

Образ Беатриче, переданный через метафорику райской розы, – лишний признак того, что поэтесса ведома тем образным и риторическим репертуаром, который был отобран до нее поэтами-мужчинами.

В промежутке между двумя стихотворениями Дмитриевой Марина Цветаева, новоиспеченная эмигрантка, написала свой «Крик станций» (1923; при жизни поэтессы не публиковался). Это стихотворение – оригинальный вклад в дантопись Серебряного века. Прежде всего, Цветаева распространила новое переживание эмигрантского существования на свою постоянную топику – любящих, трагически разлученных жестокой судьбой. Здесь функция судьбы передана железной дороге, у которой в русской литературе уже сложился ореол губительницы человеческого счастья (чего стоит смерть Анны Карениной или стихотворение Блока «На железной дороге»!):

Крик станций: останься!

Вокзалов: о жалость!

И крик полустанков:

Не Дантов ли

Возглас:

«Надежду оставь!»

И крик паровозов.

Железом потряс

И громом волны океанской.

В окошечках касс,

Ты думал – торгуют пространством?

Морями и сушей?

Живейшим из мяс:

Мы мясо – не души!

Мы губы – не розы!
От нас? Нет – *по* нас
Колеса любимых увозят!
[Цветаева 1990: 366]

Появление Данте в «Крике станций»⁴⁹ подыгрывает эмигрантскому статусу Цветаевой. В самом деле, появляющаяся в нем концовка знаменитой надписи над входом в Ад, ср.:

“Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate” («Ад», 3: 9 [1: 21])

в пер. Бориса Зайцева: «Оставьте всякую надежду вы, входящие!»
[Алигиери 1961a: 50],

звучит как высказывание о положении русского эмигранта – в том смысле, что настоящая жизнь осталась там, в (советской) России, куда эмигранту возврата нет. Выехав на Запад, он тем самым отрекся и от родины, и от своих близких.

Предположу, что Цветаева потому обратилась к дантовской надписи над входом в Ад, что в свое время она была отобрана Пушкиным, ее самым любимым поэтом, для иронической оркестровки неприступности красавиц в «Евгении Онегине» (III, XXII):

И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
[Пушкин 1937–1959, 6: 61]

В «Крике станций» дантовская цитата приводится в пушкинской формулировке (с *оставь* в единственном, а не множественном числе), разве что два ключевых слова поменялись в нем местами.

В конце 1920-х за тему 'Данте и Беатриче' взялись две начинающие поэтессы, писавшие в то время еще робко и неумело. Они выросли по разные стороны советского железного занавеса, и тем интереснее будет их сравнить. Одна жила в Ленинграде и готовилась к участию в социалистическом строительстве, а другая – в эмигрантской Праге. Показательно, что у обеих готовые «мужские» лекала превалируют над собственно женским взглядом на Данте и Беатриче, который, впрочем, тоже наличествует.

Начну с «Беатриче» (1927, п. 1983) 17-летней Ольги Берггольц:

В небе грозно бродят тучи,
закрываю Данте я...
В сумрак стройный и дремучий
входит комната моя...

Часто-часто сердце кличет
в эти злые вечера:

⁴⁹ Об этой и других отсылках к «Божественной комедии» в творчестве Цветаевой см. [Кононова 2010: 320–323].

Беатриче, Беатриче,
неизвестная сестра... <...>

Почему у нас не верят,
а позорно и смешно
так **любить, как Алигьери**
полюбил тебя – давно?..

Тупорылыми словами
может броситься любой,
заклеймили сами, сами
эту **строгую любовь...**

И напрасно сердце кличет,
затихая ввечеру,
Беатриче, Беатриче,
непонятную сестру.

[Берггольц 1983: 75]

Здесь ностальгия по старинной, прекрасной любви, невозможной в настоящем, передана при помощи хорошо знакомых нам топосов 'сила любви' и 'блаженство от произнесения имени Беатриче' (а также через восходящий к пушкинским строкам *Ветхий Данте выпадает* мотив чтения Данте). Зато в виде рефрена по стихотворению проходит одна чисто «женская» деталь: Берггольц величает Беатриче *сестрой*, пусть и *непонятной*. Это прилагательное заставляет задуматься о том, что если до Октябрьского переворота Беатриче была и понятна, и желанна поэтам, то со сменой дореволюционной этики на раннесоветскую, поощрявшую свободную любовь, а не мистическое служение далекой Прекрасной даме, поэты стали относиться к Беатриче как к чуждому и чуждому явлению.

Как будто в пару к берггольцевской «Беатриче» пражанка Христина Кроткова создала своего «Данта» (ц. «Итальянские **сонеты**», 1927–1928). От мужской традиции здесь не только история земной любви Данте и Беатриче и не только обращение с Данте как с символом Италии. Звучат в стихотворении и брюсовско-ивановские наставления поэту на ту тему, что хорошие стихи могут появиться лишь при наличии правильной ролевой модели, каковой является Данте с обожженным адским пламенем лицом. Из других типовых ходов, примененных в сонете Кротковой, отмечу хрестоматийный финал «Божественной комедии» – максимум о любви, движущей солнцем и другими звездами. Она появляется в стихах и прозе целого ряда авторов Серебряного века, а Вяч. Иванов проанализировал ее в «Мыслях о символизме» (п. 1912) как образцовое поэтическое высказывание: отмеченное музыкальностью и уводящее в тайны инобытия (цитату см. в Разд. III, Гл. 1, § 7.2). Что касается женской перспективы в сонете Кротковой, то она намечается в секстете, рассказывающем о психологических реакциях Беатриче на подругу и на влюбленного в нее поэта. Ср.:

«– Глухую боль отверженья изведав,
Не знай стихов. А позже, сняв запрет,
Единый раз воспой Ее, поэт, –
Любовь, что движет солнце и планеты». –

На набережной, из-за парпетов,
Как сердце из груди, от снега сед,
Рвал ветер плащ. И он глядел **ей** вслед,
Терявшейся средь чуждых силуэтов.

Приветливо ловила **Беатриче**
Докучной спутницы пустую речь
И юное хранила безразличье,
Не замечая постоянных встреч,

И взоры целомудренно скрывала
За дерзко спущенное покрывало.

[Кроткова 1951: 196; Поэты пражского «Скита» 2005: 195]

На фоне Дмитриевой, Берггольц и Кротковой эмигрантка Мария Вега (псевдоним; девичья фамилия – Волинцева, в замужестве Ланг) в стихотворении «Не ведьмою, не Беатриче...» (1935) делает принципиально новый шаг – восстает против навязываемых женщинам стереотипов. Так, если Мережковский в «Ищи во мне не радости мгновенной...» предлагает своей адресатке стать при нем *Беатриче* и *матерью*, а Эллис, обращаясь к Беатриче, восклицает *моя сестра, дитя мое и мать!*., то лирическая героиня Марии Веги совсем по-феминистски отказывается быть вдохновительницей мужчины-творца. Она открывает творца в самой себе, благодаря чему из объекта мужского желания становится субъектом поэтического письма. Ср.:

Не ведьмою, не **Беатриче**,
Не **матерью** и не женой, –
Собою быть, простою, – мной... <...>

И осенью дышать, и влагой
Над вкривь исчерченной бумагой,
Где трогательно хороши
Слова в их первобытной пряже.

Пусть верные карандаши
Внимательно стоят на страже,
И ловят звук, и чутко ждут,
Когда сверкнувшей мысли жгут
Прольется россыпью, и грянет
Отточенный и drobный ямб,
И ночь в высоких окнах встанет,
Мерцающая тысячами ламп.

[Вега 2009: 49] и т. д.

Пафос Марии Веги состоит в том, чтобы познать себя и выразить это в стихах. Поэтесса пытается отрешиться от общества и культуры – и прикоснуться к миру во всей его первозданности. В частности, осень и влага вызывают в ней сильнейший творческий порыв. Впрочем, если задуматься над литературным происхождением этого мотива, то окажется, что творчество, идущее в связке с осенью и одиночеством, уже было в пушкинской «Осени», как и сценарий, который мечтает претворить в жизнь лирическая героиня Марии Веги: *И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута – и стихи свободно потекут* [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 321]. В самом деле, в «Не ведьмою, не Беатриче...» бумага наличествует, причем по-пушкински зарифмованная с влагой, а вместо пера инструментом письма становятся карандаши. Таким образом, мечтая о независимом от (мужской) культуры пространстве осени, Мария Вега все-таки остается в ней – во многом потому, что русскому поэту трудно не подпасть под пушкинское обаяние.

«Не ведьмою, не Беатриче...», с дантовским зачином и ставшей к тому времени привычной рифмой *Беатриче : девичьей*, вошло в сборник Марии Веги «Мажор в миноре» (1939). Есть там и полностью дантовское стихотворение – написанное на девять лет раньше «Помню шкаф в кабинете, пожелтевшего Данте...» (1930). Его лирическая героиня выступает как раз в традиционных женских ролях – красавицы-инфанта (инфанта – кивок в сторону Черубины де Габриак⁵⁰), которая в порыве страсти отдается мужчине. Происходит это прямо в кабинете за казалось бы серьезным чтением «Божественной комедии». *Темно-красными маками*, появляющимися в конце стихотворения, возможно, на страницах дантовского опуса, символически передан результат дефлорации. Ср.:

Помню шкаф в кабинете, **пожелтевшего Данте**,
 Молчаливые стены, обитые кожей...
 Вы меня называли Печальной Инфантой,
 Говорили, что в черном я красивей и строже.
 На рисунке классическом, **увенчанный лавром**,
Резкий профиль поэта в развевавшейся тоге,
 И Вергилий в пещере говорил с Минотавром,
 И философы спали в лесу без дороги.
 Но неожиданно пред нами, в ослепительном блеске,
 Как нарцисс, промелькнуло **белоснежное тело**
Обнимавшей Паоло сумасшедшей Франчески,
 Чья **любовь** преступила земные пределы.

Это символом было. Зашуршали страницы,
 И померкли круги полыхавшего «Ада».
 Мы над целою жизнью опустили ресницы,

⁵⁰ За подписью «Черубина де Габриак» Дмитриева опубликовала стихотворение «Умерла вчера **инфанта**...» (ц. «Песни Вероники», 3). Были у нее и другие стихотворения с инфантами: «Серый сумрак бесприютней...» (1909), о больной инфанте с бледным ликом, и «Душа, как **инфанта**...» (1906): *Душа, как инфанта / Поблекший портрет...* [Черубина де Габриак 2001: 47]

И душа засмеялась, ожиданию рада.
Что же дальше? – Молчанье...

Разрыдавшись, чадила
Восковая свеча в надвигавшемся мраке,
И **Франческа** на землю в ту ночь приходила
И рассыпала в книгах темно-красные маки.
[Вера 2009: 79]

В этом стихотворении, явно выдержанном в декадентском ключе, продолжены попытки русских поэтов-символистов, особенно Вяч. Иванова, спроецировать на свою жизнь дантовские сюжеты. Лирическая героиня Марии Вери и ее поклонник, в начале стихотворения – платонический, читают вслух *пожелтевшего Данте* (*пожелтевший* – от пушкинского *ветхого Данте*) и рассматривают многочисленные иллюстрации, украшающие эту книгу. Дойдя до песни V «Ада» и сопутствующих ей иллюстраций с обнаженной Франческой, они замолкают, т. е. перестают читать вслух, опускают ресницы – и сливаются в блаженном, но в то же время трагическом экстазе. Таким образом, перед нами случай, когда современная пара пускается в подражание Паоло и Франческе, чья история в эпоху модернизма была у всех на слуху благодаря не только Данте, но также пьесе Габриэле д’Аннунцио «Франческа да Римини», не говоря уже о топосе Франчески, сложившемся в «мужской» поэзии Серебряного века⁵¹. К подражателям принадлежали и герои самого Данте. Выражаясь языком современного литературоведения, они пали под действием «треугольного (миметического) желания» (термин Рене Жирара): читая вслух рыцарский

⁵¹ Эта традиция отозвалась в «Даре» (1935–1937, п. 1938, 1952) Владимира Набокова (Сирина), ср. о взаимоотношениях Годунова-Чердынцева с ученицей, которой он давал уроки английского языка, всячески воздерживаясь от романа:

«Она все смотрела на Федора Константиновича с задумчивым любопытством, не только не интересуясь замечательным романом Стивенсона, который он с нею уже три месяца читал... но не понимая толком ни одного предложения и записывая слова, как записываешь адрес человека, к которому знаешь, что никогда не пойдешь...

За последние десять лет одинокой и сдержанной молодости... он привык к мысли, что между обманом походной любви и сладостью ее соблазна – пустота, провал жизни... Он знал поэтому, что и в данном случае чтение Стивенсона никогда не прервется **дантовой паузой**, знал, что случись такой **перерыв**, он не испытал бы ничего, кроме убийственного холода, что требования воображения неисполнимы и что тупости взгляда, прощаемой прелестным, влажным глазами, неизбежно соответствует недостаток до тех пор скрытый, – тупое выражение груди, которое простить невозможно» [Набоков 1990: 147–148].

Через этот эпизод проходит близкая Данте (а также Петрарке) мысль: любовь – чувство, доступное лишь благородным людям с внутренним изяществом и любовью к литературе, к каковым из двух героев относится один Годунов-Чердынцев.

роман и дойдя до поцелуя Ланселота и королевы Джиневры, они, как говорится в русском переводе песни V, уж больше не читали.

За «падением» лирической героини Марии Веги зорко наблюдает Данте с одной из книжных иллюстраций читавшейся ею и ее поклонником «Божественной комедии». Кстати, на этой иллюстрации Данте изображен по всем правилам – в развевающейся *тоге* и с лавровым венком на голове.

В гендерном плане «Помню шкап в кабинете...» – шаг назад по сравнению с «Не ведьмою, не Беатриче...». Если там Мария Вега восставала против объективации себя, настаивая на том, что она – субъект поэтического письма, то здесь, напротив, она подает себя объектом мужского желания, хотя и субъектом письма тоже. Эта мужская перспектива дает о себе знать в метрике стихотворения – цезурированном 4-стопном анапесте, ранее сделавшемся сигнатурной чертой Северянина. Задолго до Марии Веги Северянин вложил в свои анапестические стихи рассказы о мужских победах над дамами и о дамах, вакхически отдающихся мужчинам, ср.:

«Это было у моря. *Поэма-миньонет*» (1910, сб. «Громокипящий кубок», 1913): *Было все очень просто, было все очень мило: / Королева просила перерезать гранат, / И дала половину, и пажа истомила, / И пажа полюбила, вся в мотивах сонат. // А потом отдавалась, отдавалась грозиво, / До восхода рабыней проспала господа...* [Северянин 1999: 31]; и

«Увертюру» (1915, сб. «Ананасы в шампанском», 1915): *Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском! / <...> // В группе девушек нервных, в остром обществе дамском / Я трагедию жизни претворю в грезофарс...* [Северянин 1999: 96]

Приведенные северянинские строки, разумеется, отличаются от стихотворения Марии Веги большей урегулированностью (у Северянина выдержаны цезурные наращенные, у Веги наращенные то есть, то нет, а иногда пропадает и сама цезура), а также рифмовкой. Если у Северянина чередуются мужские и женские рифмы, то у Веги используется перекрестная женская рифмовка, возможно, в память об итальянской поэзии.

Прежде чем расстаться со сборником Марии Веги «Мажор в миноре», приведу еще одно стихотворение, представляющее собой параллель к ахматовской «Музе», причем как по времени написания, так и по содержанию. Это – «Муза последнего часа» (1929), о Музе – вестнице смерти, благословляющей умирающую лирическую героиню *стихом*:

Она одна придет, наверное,
В холодном сумраке разлуки
И мне на грудь положит верные,
Неизменяющие руки. <...>

И сосчитав ступени лестницы
К черте дверей моих забытых,

Она войдет в плаще кудесницы,
В сиянии глаз полузакрытых.
Не ей ли быть моей сиделкою,
Склоняясь бережно к кровати,
Когда часы безмолвной стрелкою
Укажут смерть на циферблате?

И я, вступив на путь таинственный,
Где ветер бездны гасит счастье,
Приму из бледных рук Единственной
Стиха последнего причастье.

[Вега 2009: 10–11]

Поскольку в 1920-х годов ахматовская «Муза» еще не была опубликована, а Мария Вега, обосновавшись с начала 1920-х в Париже, едва ли сохраняла тесные контакты с литературным цехом метрополии, то, скорее всего, перед нами тот случай, когда две поэтессы одновременно разрабатывали единый топос⁵².

Вторая мировая война и преступления немецкой армии против человечности на оккупированных советских территориях вызвали в сознании Надежды Павлович ассоциации с дантовским «Адом». Из этой параллели, по-видимому, и родилось ее антифашистское стихотворение, озаглавленное метонимически – «Данте» (1944). Оно начинается с упоминания концентрационных лагерей:

Ты думаешь, это – Майданек,
Освенцим, Тремблинка, Львов? –
Здесь **Данте** сурово предстанет
В видениях **адских кругов**. [ДРП: 124]

Дальше в нем говорится о том, как *колхозник, профессор, / Писатель, боец, командир* [ДРП: 124] проходят через испытания смертью. С точки зрения Серебряного века самым интересным представляется финал – воззвание брюсовского толка к поэту, нуждающемуся в программе действий:

Поэт! Ты – политик и воин,
Оставь погребальный плач!
Какого возмездья достоин
Еще небывалый палач! [ДРП: 125]

⁵² С ахматовской «Музой», а также с другими описаниями скульптуры Летнего сада пересекается позднее, уже советское стихотворение Марии Веги, также названное «Музой» (сб. «Самоцветы», 1978): *По имени музу просили назвать, / Просили наружность ее описать, – / Ведь разные музы бывают. / <...> // Каков ее облик?. Не в нем ли слились / Все белые ночи, холодная высь, / Все статуи Летнего сада? // И нет ли лица, ни крыла, ни кудрей / У музы неназванной, музы моей, – / Души моего Ленинграда* [Вега 2009: 183].

Павлович, родившаяся в 1895 г., в начале своей поэтической карьеры успела поучиться у Блока, познакомиться с Брюсовым и другими рано ушедшими поэтами Серебряного века, а потому неудивительно, что ее «Данте» пронизан мужским, мужественным, суровым взглядом на то культурное и одновременно политическое дело, которое она делает. Более того, видя в своем стихотворении лепту, которую всякий поэт должен внести в борьбу с фашизмом, Павлович явно берет уроки возмездия у автора «Божественной комедии». Напомню, что за свое изгнание Данте отплатил Флоренции бичующим ее словом. В остальном стихотворение Павлович написано небрежно и невнятно. Та высокая культура речи и стиха, которая налицо в дантописи Брюсова, Блока и других корифеев Серебряного века, осталась для нее недостижимым идеалом.

Заявкой на самое значительное женское высказывание о Данте и Беатриче можно считать начатую, но не завершенную поэму Гиппиус «Последний круг (И новый Дант в аду)» (1945, п. 1968). Правда, как отмечалось выше, от Гиппиус ожидать какого-то специфически женского взгляда на Данте не приходится, поскольку она культивировала в себе мужчину или даже андрогина.

Вплоть до «Последнего круга» Данте и Беатриче почти не занимали Гиппиус. Помимо разбиравшегося в этой главе «Зверебога», она коснулась казуса дантовской любви к Беатриче в «Воображаемом» – дневниковой прозе за 1918 г. (п. 1994). Там разворачивается картина противостояния интеллектуала-символиста духам земли. Согласно Гиппиус, из такого противостояния Данте не выходит победителем, более того, его жизненный опыт проигрывает в сравнении с браком Филемона и Бавкиды, с одной стороны, и поклонением пушкинского бедного рыцаря Деве Марии – с другой. Ср.:

«Человек, когда он просыпается к своему человечеству, тотчас открывает в себе... стремление *соединить* время и вечность. И начинается борьба с духами земли. Человеку дано на земле великолепное оружие для борьбы... – Любовь. Земные духи знают опасность, поэтому именно здесь у них все предусмотрено... Они позволяют любви быть и менее грешной, и более чистой, – земной... Но пусть она, любовь... остается в пределах земли, в одной первой реальности. Пусть будет и “вечная” любовь: им до нее мало дела, лишь бы она была целиком вынесена за борта первой реальности.

Они позволяют **Данте** иметь **Беатриче**. Пусть имеет! Им даже выгодно, если **Данте** этим утешается.

Но в своей области они позаботятся по-своему и о **Данте**, и о **Беатриче**, каждого поживив и устроив. Иногда им удается поженить их друг с другом. В этом случае и забортная “вечность” исчезает, да так незаметно, что **Данте** не успевает опомниться... *забывает* ее изнутри... Исчезает влюбленность, т. е. соль любви... духи знают, что именно тут начало опасности; поэтому у них и предусмотрен[о]... чтобы в первую голову уничтожалась влюбленность...

Вообразим “обстоятельства” самые блестящие и людей очень искренних притом. **Беатриче** не умирает. **Данте** не женится ни на ней, ни на другой. Они в здешней гармонии возраста телесного и духовного.

Пространство также находится в их физической воле. Очень приблизительно, конечно, – но представим себе Тургенева и m-me Виардо. Казалось бы! Но духи земли не испуганы. Принимаются за свои испытанные средства. Любовь знает, что такое разлука, и не хочет ее, даже мимолетной? Пожалуйста! Живите в здешней близости сколько угодно! Духи земли выдвигают свое: привычку. Пусть **Беатриче** все так же прекрасна – для **Данте** ее красота делается незаметно таким же пустым местом, каким была бы любая некрасота. Обыденность побеждает слабое сердце человеческое, дает ему иллюзию... *достижимости* одного “я” другим я. Происходит или остановка, или движение по плоскости. В обоих случаях соль Любви расселяется, жало вырвано, круг замкнут, сила динамическая делается статической, – “земле – земное”...

Так вот, прежде всего: никакие “хорошие обстоятельства” не помогут в борьбе за Любовь, для духов земли все обстоятельства абсолютно равны, одноценны...

Что же, нет выхода? Или я его не знаю? Не знаю... может быть, не знаю, но кое-что прочувствую. Прежде чем касаться каких бы то ни было “прочувствий” – надо увидеть данное, вот это плотное кольцо духов земли, сомкнувших ряды. Не о чем и мечтать, если приуменьшаешь силы врага. А я еще тут едва их наметил, их великолепного разнообразия я и не коснулся.

Чтобы кончить пока – скажу, что у нас есть лишь одинокие таинственные символы, **легенды, знаки, намеки на полудостижения**. То непонятные, то смешные образы. “Он имел одно виденье”... это уже выше **Данте**, дальше **Данте**. Духи земли успели его лишь заклеить печатью безумия (успели все-таки). Есть еще внешне почти смешной и внутренне-бездонный образ (см. Влад. Соловьева “Смысл Любви”...) – образ Филемона и Бавкиды. Тут опять дальше **Данте** и даже... дальше Рыцаря Бедного». [Гиппиус 1999б: 166–168]

Совсем мельком пара Данте–Беатриче появляется в стихотворении Гиппиус «Прогулки» из цикла «В Дружноселье» (п. 1926), о летнем отдыхе 1917 и 1918 гг. в местечке Дружноселье под Петроградом в компании Владимира Злобина: *Идти опять и рассуждать о Данте, / О вас – и о замужней Беатриче* [Гиппиус 1999а: 325].

Кстати, о Злобине, с 1920-х годов – писателе и бессменном секретаре Мережковских, который также попал в водоворот дантомании Серебряного века. Когда он был студентом, вхожим в дом своего профессора, Рейснера, и дружил с его дочерью Ларисой, той померещилось в его профиле что-то дантовское, ср. мемуарный очерк Злобина «Ларисса» (п. 1957):

«Я в нее сразу влюбился... Однажды, взглянув на меня пристально, она сказала:

– Знаете, у вас **профиль Данте**. Я буду звать вас **Алигьери**. Пожалуйста, **Алигьери**, давайте издавать журнал». [Злобин 2004: 30]

Уже много после смерти Гиппиус, в 1952 г., Злобин опубликовал стихотворение «Без **Беатриче**»:

Я здесь один. Угасли звуки
И человеческая речь.
Покой. О, больше, чем разлуки,
Боюсь я мимолетных встреч.

Нет, лучше сон, оцепененье,
Пустынный дом и ветра вой,
Чем безобразное паденье
Во тьму и в грязь – вниз головой.

А время – что! Мелькнет и канет.
И не сомкнешь в печали глаз,
Как в новом блеске солнце встанет
И подойдет свиданья час.

[Злобин 2004: 30]

Но вернемся к Гиппиус. Своим интересом к «Божественной комедии» в последние годы жизни она была обязана Мережковскому. В 1936–1937 гг. он по приглашению Муссолини какое-то время гостил во Флоренции и Риме; Гиппиус его повсюду сопровождала. Благодаря спонсорской поддержке со стороны Муссолини Мережковский смог написать и опубликовать своего «Данте»: в 1938 г. в переводе на итальянский язык и с посвящением Дуче, а в 1939 г. в оригинале по-русски. В 1941 г. Мережковский скончался. Спустя несколько лет, в 1945 г., Гиппиус в «Последнем круге» переосмыслила и модернизировала сюжетные перипетии «Божественной комедии» так, чтобы рассказать о себе, Мережковском и круге их близких, включая Злобина.

На главного героя этой поэмы, придуманного Гиппиус Нового Данта, возложена особая миссия: свести супругов Мережковских, разлучившихся в загробном мире. По ходу выполнения этой миссии Новый Дант интервьюирует персонажей, в которых выведены единомышленники Мережковских, фиксируя, как Божий суд (читай: сама Гиппиус) наказал одних героев и вознес других. В процессе работы над только что очерченным сюжетом Гиппиус, очевидно, следовала главным установкам «Божественной комедии»: Данте-автор под видом Бога воздал своим современникам по делам их, а Данте в качестве персонажа и особенно рассказчика запечатлел результаты этого – еще раз подчеркну, квазибожьего – суда.

В томе «Стихотворений» Гиппиус, вышедших в серии «Библиотека поэта», приводятся две редакции «Последнего круга», в 5-стопном ямбе и в терцинах. Я остановлюсь на более пространной первой.

Подобно славному предку, Новый Дант носит имя *Дант(е) Алигуери*. По своим занятиям он, правда, не поэт, а летчик. (И образ летчика, и посещение Ада современным человеком, скорее всего, было данью Блоку, автору приводившейся выше «Песни Ада», а также «Авиатора», 1910–1912, п. 1912.) Выслушав исповеди нескольких *подземников* (из ближайшего круга Гиппиус–Мережковского), Новый Дант сводит знакомство с самой Гиппиус. Как когда-то дантовский Одиссей, эта героиня свободно перемещается по всему Аду. Вхожа она и в Чистилище,

однако в Рай ей доступ закрыт. Повышенная мобильность обеспечена героине за счет того, что она – Тень, спокойно преодолевающая щели, отделяющие разные сектора Ада друг от друга. (Кстати, не является ли такой самообраз Гиппиус художественным рефлексом бальмонтовской Тени из стихотворения «Данте»?)

В написанной части поэмы Гиппиус, как и в «Божественной комедии», сюжет представляет собой странствие двух героев, один из которых движим мечтой добраться до Рая и там встретить любимое существо. При этом у Данте функции пилигримов четко распределены: Вергилий – провожатый, Данте – ведомый, тогда как у Гиппиус Тень и Новый Дант выступают попеременно то в одной роли, то в другой. Сперва Тень берет на себя обязанности провожатой, становясь кем-то вроде «вергилия» при Новом Данте. Она выводит его из Ада и показывает ему ступени, ведущие в Чистилище. (В связи с этим стоит вспомнить, что в «Божественной комедии» Чистилище – гора, восхождение на которую осуществляется в том числе по ступеням.) По дороге герои пытаются узнать друг друга получше. Новый Дант любопытствует: *Вы – женщина? Вы «он» – или «она»?* [Гиппиус 1999а: 395], а Тень, несколько поколебавшись с ответом, признается:

«Там, на земле, я женщиной считался. / Но только что заговорю стихами, / Вот как сейчас, сию минуту, с вами / Немедленно в мужчину превращался». [Гиппиус 1999а: 396]

В качестве спутника Тени Новый Дант держится галантным, внимательным кавалером, и благодаря этому мотиву в поэму все-таки проникает взгляд Гиппиус на себя как на даму, достойную мужского внимания.

Но вот герои достигли искомой цели, и Новый Дант хочет отплатить Тени услугой за услугу. Тень, растроганная его заботой, посвящает его в свой план. Ей необходимо попасть в Рай, где, как она имеет все основания полагать, обретает разлучившийся с ней друг – неназванный Мережковский. Тут Нового Данта осеняет идея: легендарная Беатриче, которая была любовью его славного предка, наверняка сможет провести их с Тенью за ограду, отделяющую Чистилище от Рая, – надо только вступить с ней в контакт. Ср.:

«Но – еврика! Нашел я наконец!
Я вызову **синьору Беатриче**.
История двух любящих сердец
Известна мне. А **Беатриче** – там,
Об этом **предок мой** поведал сам.
И хоть в лицо синьоры я не знаю,
Меж душами не много ведь различий,
И эту **Биче** тотчас угадаю.
Заступится она, и за ограду
Пройдем мы с Тенью, что одно и надо.
А там...» Он не додумал, засыпая
В мечтаниях о завтра и о рае.

[Гиппиус 1999а: 406]

План, придуманный Новым Данте в качестве водителя Тени, перекликается с событийной канвой «Божественной комедии», а именно с различными «пропускными пунктами», будь то в Аду или в Чистилище. Наиболее показательный эпизод – песнь I «Чистилища», в которой Вергилий просит стража второго царства, Катона Утического, пропустить его и Данте внутрь именем Марции. Уловка Вергилия состоит в том, что Марция – в земной жизни жена Катона, обитающая вместе с ним в Лимбе, – через него послала Катону слова любви. Катон, однако, проявляет стойкость: сделавшись стражем второго царства загробного мира, он распростился со всеми земными привязанностями. При переходе Данте из Чистилища в Рай подобных задержек уже не возникает, поскольку ему покровительствует сама Беатриче.

На эпизоде с Тенью, дерзающей проникнуть в Рай, сюжет «Последнего круга» обрывается. Прежде чем расстаться с этой поэмой, обратимся к эпизоду, запечатлевшему пребывание Мережковских во Флоренции:

Но **имя Данте**... Помню я, как там
Мы повторяли **имя** и горам
Флоренции, родной его страны...
[Гиппиус 1999а: 399]

Здесь знакомый нам топос ‘имя Беатриче’ переименован: супруги-Мережковские с благоговением произносят имя *Данте*, и не где-нибудь, а на его родине. Кстати, горы как адресаты таких воззваний аукнутся с уже знакомыми нам строками Гумилева: *Чтоб пронеслось с уступа на уступ / Задумчивое имя Беатриче*.

С одной стороны, в поэме Гиппиус представлены такие линии «мужского» канона, как ‘имитация героев Данте’, ‘имя Беатриче’ и ‘туристическая Флоренция’, с другой же, претворявшийся там замысел настолько самобытен, что поставить рядом с ним стихотворения поэтов-мужчин невозможно.

«Разностопные ямбы» (1958, сб. «Портрет в рифмованной раме», 1976) Ирины Одоевцевой по гендерной линии резонируют с тем, как писала о себе Гиппиус. Обобщая эмигрантский опыт, Одоевцева нарочно размыкает пол лирического «я». Под это размыкание подведена сюжетная мотивировка. Попав на больничную койку, лирическое «я» перестает понимать, кто она: женщина? или Данте, переживший опыт изгнаннической жизни – вкушивший непривычно соленый для флорентийца хлеб и вынужденный ходить по крутым лестницам чужих городов?

Ниспосланные лирической героине больничные испытания приравниваются к изображенным в «Божественной комедии» адским мукам. При этом, правда, отмечается, что в дантовской поэме эпизоды со смертельно опасными болезнями отсутствуют. И напрасно, – отмечает Одоевцева, – поскольку в жизни человек проходит через такого рода муки.

Рассуждения Одоевцевой о русском эмигранте, повторяющем судьбу Данте, венчает рифма *Дант : эмигрант*, казалось бы напраши-

вающаяся, но в известном корпусе русской стихотворной дантеаны более не встречающаяся.

Закончив с дантовской топикой, Одоевцева переключается на блоковскую. В «Разностопных ямбах» она нарочно переписывает блоковское стихотворение «Я пригвожден к трактирной стойке...» (п. 1910) под свои больничные обстоятельства. Ср.:

Я сплю – все это снится мне,
Все это только скверный сон,
Я сознаю, что я – не я,
Я даже не «она», а «он» –

И до чего мой сон нелеп!
О, лучше б я оглох, ослеп –
Я – нищий русский эмигрант!

Из памяти всплывает Дант:
«Круты ступени, горек хлеб
Изгнания...»
Так! Правильно!

Но о моей беде,
О пытке на больничной койке
Дант не упомянул нигде:
Такого наказания
Нет даже в дантовском Аду.

... Звезда поет. Звезда зовет звезду.
«Вот счастье мое на тройке...»
Ни тройки, ни кабацкой стойки,
Ни прочей соловьиной лжи.
Ты пригвожден к больничной койке,
Так и лежи!..

[Одоевцева 1998: 185–186]

В финале вместо лирического «я» на тот свет отправляется лежащий поодаль *старичок*. Тем самым конец стихотворения возвращает читателя к середине, посвященной дантовскому загробному миру.

Таинственно белеют койки,
Как будто окна на Неву.
Мне странно, что такой я стойкий,

И странно мне,
Что я еще живу
И что не я, а старичок
В бессмертье совершил скачок
В нелепом сне.

[Одоевцева 1998: 186]

Одоевцевой необходимо отдать должное за блестящую работу с местоимением *я*. Несмотря на то что оно согласуется с предикатами мужского рода, его референтом является то мужчина, то человек в самом широком, гендерно не конкретизированном смысле (для русской грамматики – привычная практика). Больше таких примеров в нашем корпусе не встречается.

Завершает женскую линию модернистской дантописи «Черный Данте в облетевшем скверике...» (сб. «Прозрачный след», 1964) еще одной эмигрантки первой волны – Лидии Алексеевой (псевдоним; урожд. Девель; в замужестве Иванникова):

Черный **Данте** в облетевшем скверике
Замышляет бронзовый **сонет**.
Поздний вечер наступил **в Америке**,
А в его **Италии** рассвет.

Ветер над долиною **этрускою**
Розовые гонит облака,
И проходит улочкою узкою
Тень твоя, блаженна и легка.

Беатриче! Нет тебя желаннее...
Семь веков – как семь весенних дней!
И опять – **любовь, стихи, изгнание**,
Мокрый снег и быстрый бег огней.
[Алексеева 2007: 118–119]

Известно, что толчком для полета творческой фантазии поэтессы послужил *бронзовый* памятник Данте, стоящий перед зданием нью-йоркской Публичной библиотеки, в которой она проработала 18 лет своего последнего – американского – периода жизни. От памятника ее воображение переносится в Италию, на улочку, по которой – как это делалось в «мужской» дантописи – шествует тень Беатриче. Рассказчик сознает, что между ним (ней) и исторической парой Данте–Беатриче пролегло *Семь веков, как семь весенних дней*. Эта строка, кстати, отдает и библейской историей Иакова, служившего за Рахиль семь лет, показавшихся ему семью днями, и ахматовским стихотворением «Рахиль» (1921, п. 1922): *Семь лет – словно семь ослепительных дней* [Ахматова 1998–2005, 1: 375], с той только разницей, что Алексеева укрупнила масштабы протекшего времени, заменив *годы* *веками*.

После пассажа о столетиях, разделяющих рассказчика и Данте, намечается общая им линия судьбы – *любовь, стихи, изгнание*. Это, конечно, судьба поэта. Дабы усилить параллелизм, Алексеева лишает свое лирическое «я» гендерных и вообще каких-либо специфических черт. Все стихотворение написано отстраненно, а личность «я» или хотя бы его пол не оговорены.

Речь об Ахматовой в связи с Алексеевой зашла неслучайно. Поэтессы состояли в кровном родстве: по материнской линии Алексеева приходилась Ахматовой племянницей. Тем примечательнее, что

в канун 700-летия со дня рождения Данте обе сочинили в его честь: одна – стихотворение, другая – торжественную речь. В стилистическом отношении и Ахматова, и Алексеева придерживались классического слога и классической топики, в том числе дантовской, которые слегка оживляли модернистскими эффектами.

Такова «женская» дантеана, появившаяся в «некалендарном» Серебряном веке. Как можно было видеть, из 7 способов изображения Данте и Петрарки, составивших «мужской» канон, в нее перешли 5. 'Металитературные размышления' и 'философия любви' остались ей чужды.

5.3. «Наведение мостов»

между поэтами-мужчинами и поэтами-женщинами

В этом подразделе будут рассмотрены 5 «мужских» мадригалов, а также 1 доклад, с которым выступила прозаик Ольга Форш. В каждом из них воздаются хвалы поэту противоположного пола; при этом либо адресат, либо сам автор изображаются за осуществлением дантовской (вариант: петрарковской) миссии. Адресатом 2 из 5 «мужских» мадригалов стала, что характерно, Ахматова.

Вот первый такой случай. Редактор «Аполлона» Сергей Маковский посвятил **«Сонет»** (1910) очаровавшей его своей легендой Черубине де Габриак. В повествовательный фокус Маковский вынес телефонный разговор с Черубиной и свое страстное желание увидеть, наконец, эту скрытную красавицу. Добиваясь установления контакта с ней, он почувствовал себя новым Данте. Соответствующая фатическая миссия возлагалась, судя по всему, как раз на это стихотворение. Кроме того, лирический герой Маковского мечтает прославить свою Прекрасную даму в веках, как Данте прославил Беатриче (последний мотив, напомним, имел хождение в «мужской» дантеане). Ср.:

О, дай хоть раз упиться горькой славой –
Прочсть в глазах любимых приговор,
В твои глаза дай посмотреть в упор
И отравить желанье – их отравой.

Пусть для тебя случайно забавой
Останется наш долгий разговор.
Во мне любовь зажгла ты, как костер,
Твоей мечтой безумной и лукавой.

И в тишине ночей моих скорблю,
Не ведая, богиня иль обман ты.
Но голос твой и речи я люблю,

И нежный стан, и бледный лик **инфанти...**
Тебя, тебя, **как Беатрису Данте**
Моим стихом в веках благословлю.

[ДРП: 79]

Дмитриева, пока писала под псевдонимом *Черубина де Габриак*, не раз обращалась в стихах к Маковскому⁵³, вот почему его «Сонет» звучит ответной репликой в их поэтическом диалоге. Поздние, эмигрантские, воспоминания Маковского, в которых он поведал и о своей платонической любви к Черубине, сделавшейся для него Прекрасной дамой, и о разочаровании, постигшем его при встрече с ней (а Дмитриева, в отличие от придуманной ею Черубины, была некрасива и хромила), подтверждают это наблюдение. Но еще интереснее – комментарий Маковского к обстоятельствам публикации своего «Сонета»:

«Она ушла, крепко пожав мне руку. Больше мы не встречались. Говорили, что она уехала в провинцию... Но последнее слово осталось за мной: в газетке этого провинциального города я поместил через знакомого журналиста сонет, посвященный Черубине. Содержание этих четырнадцати строк из моей памяти испарилось». [Маковский 2000: 221]

В пореволюционные годы Прекрасные дамы еще не перестали волновать воображение культурной элиты, и на заседании Вольного философского общества (Вольфила) Ольга Форш выступила с докладом «Данте, Достоевский и Блок». В ее архиве этот доклад сохранился под более поэтическим – собственно, блоковским – заглавием: «О Прекрасной Даме». Само заседание, состоявшееся 24 октября 1921 г., отдало дань памяти сразу двум поэтам: Блоку, скончавшемуся незадолго до того, 7 августа 1921 г., и Данте, умершему 600 лет назад (13 или 14 сентября 1321 г.).

В достаточно наивном докладе Форш много общих мест. Так, открывается он избитой мыслью о том, что Вейнингер поплатился смертью за «смелость снятия демаркационных линий между доблестным М и бесславным Ж» [Данте: pro et contra 2011: 220]. В то же время Форш делает смелую попытку пересмотреть генезис блоковского мифа о Прекрасной даме. По ее мнению, Соловьев не был таким уж большим авторитетом для Блока. Гораздо сильнее на него повлияли Данте и Достоевский:

«Служением Прекрасной Даме, тоской об утрате ее, мечтой соединения с ней насыщены все песни недавно умолкнувшего последнего ее рыцаря Александра Блока.

Обычно установлено выводить в этом культе прямую преемственность Блока от Соловьева, но, быть может, творчеству его ближе

⁵³ Ср. в особенности «Конец» (1909), адресованный *С. Маковскому*. Если бы не рифмовка его трех строф, он мог бы идентифицироваться как испанский хорей с женскими окончаниями. Тематика его – если не испанская, то во всяком случае из куртуазного романского Средневековья: Маковский именуется в нем *милым, храбрым и бедным рыцарем Дамы Черной* [Черубина де Габриак 2001: 90]. Что на мотив пушкинского рыцаря бедного написано более позднее стихотворение Дмитриевой «Два крыла на медном шлеме...», отмечалось выше – см. § 5.2.

огненная напряженность Данте и сновидческое прозрение Достоевского». [Данте: pro et contra 2011: 226] и т. д.⁵⁴

В 1922 г. из-под пера Северянина вышло стихотворение «Гений Лохвицкой», в котором Лохвицкая своей гениальностью превосходила поэтов-мужчин, включая Данте. Поскольку оно разбиралось выше (см. § 5.1), сразу перейдем к малоизвестному поэту Марку Тарловскому – автору «Встречи на мосту» (1930). В этом стихотворении серебряновечный миф о Прекрасной даме, проходящей мимо поэта, был распространен Тарловским на свою современницу, личность которой не установлена. Обладая легендарной красотой Беатриче, адресатка «Встречи на мосту» порывает с тем образом жизни, который вели Прекрасные дамы былых времен. Став членом творческого союза и, значит, винтиком советской системы, она утрачивает некоторую толику своего очарования. Отказывается она и от старинных женственных платьев, вдохновляющих мужчину. Одежда, в которой она проходит мимо влюбленного в нее поэта, – *простая блуза*, символизирующая современность и равноправие полов. Тем не менее в качестве *дантова внука* лирический герой прозревает ее истинную суть – видит в ней новое воплощение Беатриче. В то же время пройденный Данте путь платонического обожания Прекрасной дамы ему не годится. Он мечтает соединить ее жизнь со своей. Ср.:

И проходите Вы мимо,
Еле слышно, еле зримо,
Та, что прежде, и не та.

Много платий Вы сменили,
Много счастья принесли <...>

Звали Вас Мечта, и Муза,
И Царевна, и Звезда,
А теперь Вы – член союза,
И на Вас простая блуза,
Жрица строгого труда:

Я узнал Вас без отличий,
Внуков Дантовых мечту.
Ваше имя – в нашем кличе.
Погодите ж, **Беатриче,**
Встретим вместе, **Беатриче,**
Ветер жизни на мосту.

[Тарловский 2009: 360]

⁵⁴ Ср. продолжение этих размышлений: «Все три видения Вечной Женственности осознаются В. Соловьевым исключительно зрительно... А Данте в песни тридцатой <«Чистилища». – Л. П.>... подчеркивает достоверность встречи своей с Беатриче тем, что узнается она не зрением: “Не узнавая ее с помощью глаз, но благодаря тайной силе, исходящей от нее, почувствовал я все могущество любви”». [Данте: pro et contra 2011: 226–227]

Больше всего мадригальных сравнений с Беатриче и Данте – на счету Ахматовой. В «календарном» Серебряном веке Гумилев посвящал ей цикл «Беатриче», а Мандельштам в шуточном четверостишии назвал ее цыганкой, осужденной на муки дантовского Ада (подробнее о нем см. Разд. I, Гл. 1, § 4–5). После смерти Гумилева и Мандельштама, уже в «некалендарном» Серебряном веке, Ахматова повысилась в ранге: ее стали сравнивать с Данте и Петраркой, а не с их дамами сердца.

В 1939 г. Владимир Адмони воспел миссию Ахматовой, поэтическую и жизненную, в восьмистишии «За то, что мучительных лет вереница...» (1939). По нему рефреном проходят разъяснения относительно того, *за что* именно поэтессе возносятся похвалы. Вот одна из четырех причин: ***За то, что Вы с Дантом** решились сравниться / И, смерти изведав, умеете жить* [ДРП: 123]. Сам же рефрен позаимствован из двух источников: «Благодарности» Лермонтова (1840, п. 1840 ср.: ***За все, за все тебя благодарю я...*** но только без ноток неприятия адресатки) и предпоследней строфы ахматовского мадригала «Борис Пастернак» (1936, п. 1936), тоже с синтаксической серией анафор *за то, что...*:

***За то, что** дым сравнил с Лаокооном, / Кладбищенский воспел чертополох, / **За то, что** мир наполнил новым звоном / В пространстве новом отраженных строф.* [Ахматова 1998–2005, 1: 427]

Впоследствии Шервинский сочинил мадригал «Анне Ахматовой», в котором вполне органично преломились многие сюжетные линии настоящей главы. Датировать его можно по упоминанию присужденной Ахматовой премии Этна-Таормина и готовящейся поездке на Сицилию за ее получением; все это имело место в 1964 г. Ср.:

Я плыл Эгейским морем. Вдалеке
Зарозовел у берегов азийских
Мусический и грешный остров **Сафо**.
Кто **ей** внимал? – пять-десять учениц;
Немногим боле – граждан митиленских.
Пределом **песен** пенный был прибой.
Различны судьбы: ныне вся земля,
Многоравнинна, многоокеанна,
Лелеет имя сладостное – **Анна**.

Мне радостно, что в годы личных бед
И горестей я мог вам предоставить
Недели тишины в моих Старках. <...>
Я снимок берегу, где **профиль** ваш
Соседствует с семейным самоваром. <...>
Мы в сумерки бродили вдоль реки,
Беседуя о всяческом. Я знал,
Что под руку иду с самою **Музой**.
Вы едете – о том шумит молва –
В **Италию** принять дары признанья, –

Уже давно там **лавры** заждались.
Когда венчал **Петрарку** вечный Рим,
То честь была взаимная обоим.

[Шервинский 1997: 49–50]

Стихотворение Шервинского открывается размышлениями о Сапфо, а завершается сценой увенчания Петрарки лавровым венком в Риме. Греческая поэтесса и итальянский поэт поданы как два прообраза Ахматовой. Адресатка, в духе ее собственных стихов и стихов Цветаевой величаемая *сладостным именем Анна*, схожа с Сапфо своей способностью услышать ритм морского прибоя и преобразить его в *песню*, а с Петраркой – лауреатством в Италии⁵⁵.

Среди других штрихов к портрету Ахматовой, вышедшего из-под пера Шервинского, обращают на себя внимание два: упоминание ее *профиля* и величание ее *Музой*. Отмечу еще столь же лестный для поэтессы белый 5-стопный ямб. Начиная с пушкинского «...Вновь я посетил...» он использовался для поэтических медитаций на разные темы, в том числе на тему пути и творчества. Это – тонкое подмигивание Ахматовой, которая, как известно, ценила Пушкина выше всех остальных поэтов и считала продолжение заданных им традиций делом чести.

5.4. Выводы

Итак, в русском модернизме Данте и Беатриче (Петрарка и Лаура) сделались авторитетнейшими культовыми фигурами, без которых уже не могли обойтись ни дискурс любви, ни дискурс творчества, ни создаваемые поэтами образы себя и своей Музы. «Эпиграмма», в сущности, представляет собой прощальный аккорд этой традиции.

Ахматова удачно объединила «мужскую» дантопись с «женской», причем в ее исполнении мосты между этими двумя линиями наводятся тоньше и искуснее, чем в приведенных выше стихотворениях Маковского, Северянина, Тарловского, Адмони и т. д. От мужской линии она переняла идентификацию себя, гениального поэта, с Данте и Петраркой, а своего объекта любви, т. е., как мы видели, тоже себя, – с Беатриче и Лаурой. А от «женской» – осознание себя творцом вопреки тому, что традиционная женская роль была другая: вдохновлять мужчину на творчество и прочие подвиги.

С «женской» дантеаной «Эпиграмму» объединяет и равнодушие к итальянским стихотворным формам. Как и многие другие поэтессы (исключая Гиппиус⁵⁶), ни в «Эпиграмме», ни в «Данте», ни в «Музе» Ахматова не следовала требованию, выдвинутому

⁵⁵ И Сапфо, и Петрарка привлечены для описания Ахматовой и в мемуаре Шервинского «Анна Ахматова в ракурсе быта» (1976).

⁵⁶ Рядом с «Последним кругом» Гиппиус в принципе хотелось бы поставить «Данта» Кротковой, если бы избранная для него форма не была сонетом шекспировского, т. е. самого примитивного, типа, столь отличного от изысканных итальянских схем.

поэтами-мужчинами: уложить италиянизированное содержание в терцины, сонет или, например, канцону.

Любопытно отметить, что в «женской» дантеане нам ни разу не встретилась самоидентификация поэтессы с Беатриче или Лаурой. С Франческой да Римини – да, а с Прекрасными дамами Данте и Петрарки – нет. Таким образом, Ахматова – первая и единственная из поэтесс, решившаяся на такое отождествление, вдвойне дерзкое, потому что в «Эпиграмме» она сразу и Беатриче, и Лаура.

Вообще изюминкой «Эпиграммы», безусловно, является созвездие из двух легендарных пар любящих – Данте и Беатриче, Петрарки и Лауры. Это было еще одной ахматовской новацией. Во всяком случае, в тех италиянофильских стихотворениях Серебряного века, которые рассматриваются в данной книге, ему соответствий не находится. Единственное стихотворение, приближающееся к «Эпиграмме», было написано в середине XIX в. Это – «Люблю стремиться я мечтою...» (п. 1844) Алексея Плещеева, где представлена триада 'Дант – Петрарка – Лаура':

*Люблю стремиться я мечтою / В ту благодатную страну, /
<...> // Где **Дант**, угрюмый и **суровый**, / Из **ада тени** вызывал; /
К стопам **Лауры** свой лавровый / Венец **Петрарка** повергал [Плещеев
1991: 41].*

III

Мандельштам:
друг Данте и Петрарки друг

Мемуарная и научная литература о работе Осипа Мандельштама с наследием Данте и Петрарки внушительна и по количеству библиографических единиц (около семи десятков), и по глубине открытий. Накопившиеся с 1960-х годов факты мандельштамовской биографии, имеющие отношение к двум итальянским классикам, убедительные толкования его итальянофильских произведений, а также смелые, но правдоподобные гипотезы были систематизированы автором этих строк в двух статьях «Мандельштамовской энциклопедии»: «ДАНТЕ Алигьери» и «ПЕТРАРКА Франческо»¹. Настоящий раздел тоже оснащен необходимой библиографией, однако повторение и закрепление пройденных мандельштамоведением этапов если и является его целью, то побочной. В нем предпринимаются попытки другого рода: вывести обсуждение мандельштамовской дантописи на более высокий, более концептуальный, по-настоящему утонченный научный уровень, который соответствовал бы сложности решавшихся Мандельштамом задач; пополнить корпус мандельштамовских произведений, написанных поверх Данте и Петрарки; уточнить ранее сделанные интертекстуальные находки и добавить к ним новые.

Интертекстуальному (пере)осмыслению дантовско-петрарковского корпуса Мандельштама будут посвящены следующие шесть глав, поэтому во вступлении к ним я ограничусь статистикой. На сегодняшний день можно с полной уверенностью говорить о том, что этот корпус насчитывает 32 оригинальных произведения и 4 перевода из «Канцоньере» Петрарки. По количеству написанного на полях Данте и Петрарки Мандельштам сильно обгоняет Константина Бальмонта, Николая Гумилева и Анну Ахматову, но сопоставим с Эллисом, Валерием Брюсовым и Вячеславом Ивановым. Кому он уступает, это Дмитрию Мережковскому – автору вольных переложений двух песен «Божественной комедии», переводчику нескольких сонетов Петрарки и создателю двух знаковых

¹ Обе статьи писались в 2008 г., затем в качестве препринта «Мандельштамовской энциклопедии» были опубликованы в новосибирском томе «Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики» (см. [Панова 2009в]), а в декабре 2017 г. в слегка обновленном виде вошли в состав «Мандельштамовской энциклопедии» (см. [Мандельштамовская энциклопедия, 2017: 213–220, 348–338]).

произведений в прозе: исторического романа «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», в котором отразился итальянский петраркизм, и романа-эссе «Данте».

1. Методы анализа

Привычные для сравнительного литературоведения исследовательские практики – выявление в текстах одного автора влияния иноязычных писателей и параллельный анализ перевода и оригинала – здесь будут дополнены еще двумя. Одна – реконструкция траекторий, проделанных Мандельштамом при освоении наследия Данте и Петрарки, а другая – помещение этих траекторий в контекст данто- и петраркомании Серебряного века. В сумме они позволяют установить, в чем конкретно состоял вклад Мандельштама в русскую итальянофилию, а что, напротив, являлось данью тогдашнему канону.

Исходя из того что творчество Мандельштама протекало не в вакууме – а так оно исследовалось до сих пор, – но в том, что ныне называется «поле литературы»², написанные им 32 оригинальных произведения на дантовской или петрарковской подкладке и 4 перевода из «Канцоньере» правильно рассматривать как ответ на вызовы итальянофильского сектора этого поля. При разборе каждого из 32 текстов, а также 2-х из 4-х переводов мы уделим внимание тому, насколько использованная Мандельштамом топика была распространена в Серебряном веке и за счет чему ему удалось оставить на ней свой неизгладимый отпечаток. Если, забегаая вперед, обобщить полученные данные, то Мандельштам совершает противоход по отношению к символистскому канону. Кроме того, в ряде случаев он перелицовывает хрестоматийные цитаты из Данте, иногда до полной неузнаваемости. Благодаря этим и некоторым другим тактикам Мандельштаму удалось сказать, пожалуй, самое оригинальное, самое весомое и по-настоящему живое слово в итальянофилии Серебряного века – такое слово, к которому читатель продолжает прислушиваться до сих пор.

Интертекстуальная оптика, богато и разнообразно представленная в настоящем разделе, корректируется структурным анализом – гарантией того, что художественные произведения не будут принесены в жертву фантазиям исследователя. Под структурным анализом понимаются: лингвистические процедуры, отдающие должное лингвоцентричному характеру мандельштамовской поэзии и прозы; привлечение самых разных культурных контекстов, отдающих, в свою очередь, должное Мандельштаму как поэту-филологу; внимание к поэтической картине мира Мандельштама, в частности к его инвариантным темам и приемам.

Мандельштам оставил после себя множество герметичных стихотворений, которые поддаются разгадке при вот таком многоступенчатом, или монографическом, анализе, вскрывающем и культурный алфавит, на котором они написаны, и лирический сюжет, и метрику,

²Термин из социологии культуры Пьера Бурдьё.

ритм и рифму – и так далее вплоть до прагматики. В настоящем разделе по монографическому принципу будут разобраны: филологическое четверостишие «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...»; два перевода из «Канцоньере»; любовная эпитафия «Возможна ли женщине мертвой хвала?...»; и любовный диптих, обращенный к Наталье Штемпель.

Подхватывая и развивая традиции анализа произведений Мандельштама, я расхожусь с ней в одном, но существенном пункте. Для целого ряда коллег Мандельштам представляет ценность своей – не побоюсь этого слова – «вумностью» (или, на языке Михаила Кузмина, «мозгологством»). На разгадку его произведений бросается мировая философия, история религии, от иудаизма до христианства, схоластика и подобные отрасли знания, далекие от художественного текста. Благодаря вчитываниям в тексты Мандельштама больших идей он к настоящему времени нарастил интеллектуальный профиль поэта-мыслителя, занятого прежде всего «бытийственной» или «онтологической» проблематикой³. За контраргументами к такой линии анализа далеко ходить не надо. Достаточно вспомнить мандельштамовские нападки на Блока и – шире – русских символистов за культ орлиного профиля Данте: вера в орлиный профиль – констатируется в «Разговоре...» и его черновиках – приводит к искаженному восприятию «Божественной комедии».

В той иерархии ценностей, которая в мандельштамоведение привнесена «онтологическим» лагерем, философия, идеология и религия доминируют над всем остальным. Исповедующие этот подход ученые и критики наивно полагают, что, возвысив Мандельштама до мыслителей прошлого и настоящего, они обеспечивают ему максимально высокое место среди писателей. Между тем, будучи выведенным в роли поэта-мыслителя, Мандельштам теряет присущую ему самобытность, превращаясь в двойника Вячеслава Иванова, для которого творчество само по себе было второстепенным делом, служило предлогом для того, чтобы высказать *ubi et orbi* ту или иную идеологическую истину. Излишней философско-схоластической эмансипированностью Иванов вытравил из своих текстов всякую жизнь, так что через 100 лет его чары перестали действовать на читателей. В истории литературы Иванов признан центральной культурной фигурой Серебряного века,

³ Навязывание литературе далеко не обязательных для нее философских догматов вызвало справедливую отповедь М.Л. Гаспарова и А.К. Жолковского. Вот, для примера, мемуарная виньетка «“Стрелки” авторитетов», в которой представлены мнения обоих: «[О]бщение с журналом [«Вопросы литературы». – Л. П.] затруднялось двойным цензурным гнетом – официальным советским... и пристрастно-личным, исходившим от заведомо теории Серго Виссарионовича Ломинадзе <, > пита<вшего> невольную преданность теоретическим идеям возвышенно философского покроя. В его статьях часто встречалось слово *бытийственность*. Что такое бытийственность, я не знаю, но предполагаю, что что-то вроде онтологичности. Онтологичность же вещь, хотя и загадочная, но недавно получившая доступное народу рабочее определение. “Я, наконец, понял, – сказал мне М.Л. Гаспаров, – что значит онтологический. Онтологический значит: *хо-ро-ший*”» [Жолковский 2008: 132].

а его творчество – важным архаизирующим вектором, однако к поэтам, чьи стихи были бы сейчас на слуху у всех, он явно не относится.

В чем же тогда состоит секрет неуывающего обаяния Мандельштама? Его поэзия держится *на собственной тяге*, а не на тяге философии, схоластики или даже культурологии. Философия, религия и такого рода материи, разумеется, проникают в нее, но обычно не в качестве доминанты или загаданной загадки, и в весьма ограниченном количестве. Вообще, если задуматься, почему Мандельштам вот уже целый век не отпускает от себя читательскую аудиторию, то ответом будет не его литературо- или лингвоцентризм, а, скорее, та пульсация жизни, которая пробивается через сюжет, риторику, культурные и лингвистические сюжеты. В произведениях, о которых речь пойдет в настоящем разделе, это может быть сильная эмоция, психологическая или экзистенциальная дилемма, которой мучается лирический герой, наконец, любовное настроение или эротическое, чувственное переживание, причем не обязательно женщины. Вслушаться в пульсацию жизни, показать, как ею пронизаны сюжет, отдельные мотивы, архетипы, интертексты, словесная игра, значит приблизиться к пониманию того, ради чего создавалось то или иное стихотворение.

Навязывая Мандельштаму не свойственную ему повестку, в частности Obsессию на идеологии (философемах, вопросах религии или морали...), исследователь рискует пропустить то главное, ради чего поэт писал свои произведения. Так, в «онтологическом» лагере проходит незамеченным тот факт, что Мандельштам вступил в диалог с Данте и Петраркой не только в порядке размышлений о литературе, языке, культуре и не только ради новых переложений их топики. «Новая жизнь», «Божественная комедия» и «Канцоньере» послужили катализатором его любовных переживаний, политических воззрений и поисков своего места в поле русской литературы. Парадоксально, что в этом Данте повлиял на Мандельштама намного сильнее, чем Петрарка – первый европейский гуманист, положивший начало фиксации мельчайших движений души.

До асимметрии дантовской и петрарковской траекторий Мандельштама мы скоро доберемся, а пока что посмотрим, как русские писатели XIX – первой трети XX в., включая Мандельштама, воспринимали Данте и Петрарку.

2. Пути знакомства русских писателей с Данте и Петраркой; случай Мандельштама

Ученые, исследующие русскую итальянофилию XIX – первой трети XX в., неизменно сталкиваются с явлением, которое на первый взгляд может показаться невероятным. Между русским писателем и двумя великими итальянцами пролегла дистанция пусть и не огромного, но значительного размера. Тому было несколько причин. Прежде всего, русская петраркомания возникла только в середине XVIII в., а русская дантомания – и того позже, на рубеже XVIII–XIX вв. За протекшее с тех пор столетие с лишним русская гуманитарная мысль не успела

нагнать или хотя бы полноценно отрефлексировать достижения западного мира, в котором освоение Данте и Петрарки началось пятью столетиями ранее и принесло свои плоды. Говоря конкретнее, в XIX в. серьезной русской италянистики не существовало – стараниями С.П. Шевырева, в 1833 г. защитившего диссертацию «Данте и его век. Исследование о Божественной Комедии» при Московском университете⁴, Александра Николаевича Веселовского, автора исследований о Данте и Петрарке, и некоторых других гуманитариев она только зарождалась⁵. Сказанное означает, что русский писатель воспринимал итальянских классиков не на том уровне передовых знаний, которые на Западе сообщались в новейших комментариях, историях итальянской литературы (типа немецкой Адольфа Гаспари, переведенной Константином Бальмонтом⁶) или биографиях Данте и Петрарки (типа написанного Францем Вегеле труде «Данте Алигьери, его жизнь и сочинения», переведенного с немецкого Алексеем Николаевичем Веселовским, родным братом Александра Веселовского⁷), а в более скромном контексте домашней культуры. Этим контекстом могли быть высказывания авторитетного современника или предшественника, мода на то или иное произведение или, например, эстетическая программа, выработанная тем или иным кружком италянофилов⁸.

В силу перечисленных причин русский писатель Серебряного века, знакомясь с Данте и Петраркой, брал в посредники французскую (немецкую, английскую...) культуру, которая уже располагала осмыслением Данте и Петрарки, и, как правило, не одним, а та, в свою очередь, накладывала свой отпечаток на его восприятие обоих итальянских классиков⁹. Так, Мандельштам, до того как овладел итальянским языком, читал двуязычное, итало-французское, издание «Божественной комедии», позаимствовав его у Максимилиана Волошина, а начав учить итальянский язык, по воспоминаниям Надежды Яковлевны, осваивал «Канцоньере» в оригинале по книге с немецкими подстрочниками.

⁴ Текст диссертации приводится в [Шевырев 2010]. Научным высказыванием она никак не является, представляя собой эссе восторженного поклонника Данте.

⁵ О Шевыреве и Веселовском см. [Асоян 2015а: 129, 261–279].

⁶ См. [Гаспари 1895].

⁷ См. [Вегеле 1881].

⁸ Более полную картину см. в [Голенищев-Кутузов 1971: 454–486; Данченко 1973].

⁹ И.А. Пильщиков продемонстрировал эту закономерность на примере Константина Батюшкова. Погрузившись в итальянскую литературу в оригинале, Батюшков в то же время ориентировался на то, как Петрарка, Ариосто, Тассо и другие авторы были прочитаны и поняты во Франции. В отличие от культурной ситуации России начала XIX в., в которой оба итальянских писателя были на тот момент освоены едва-едва, во Франции культивировались переводы их произведений, перепевы их мотивов и образов, мнения авторитетных писателей по их поводу. И это не говоря об историях итальянской литературы, писавшихся профессионалами. Подробнее см. [Пильщиков 2003].

О том, как в дореволюционной России происходила встреча культурного человека с «Божественной комедией», оставил воспоминания Борис Зайцев в позднем романе «Древо жизни» (п. 1950), завершившим автобиографическую тетralогию «Путешествие Глеба». Глеб, будучи начинающим писателем символистской формации, вынашивает типично символистский замысел – перевод «Божественной комедии». Но вот он попадает в русско-итало-немецкую семью своей подруги, а затем жены Элли (Елены), где знакомится с ее дядей Карлушей – большим оригиналом, который, памятуя о своих итальянских корнях, досконально изучил дантовскую поэму:

«Данте читает ежедневно, по несколько строк, как Евангелие. Кроме него, никого и не признает в литературе. Собрал целую о нем библиотеку. Совершил поездку по его следам в Италии и считал некоторых поклонников Данте и его исследователей, даже умерших, личными своими друзьями.

– Ах! Озанам! Озанам! Вы читали Озанам? [Antoine-Frédéric Ozanam (1813–1853), французский литературовед и культуролог. – *Л. П.*]

И блаженно закатывал небесные свои глаза...» [Зайцев 1999–2001, 4: 461]

«– Ах, душеньки мои, я только что перечитал... начало “Чистилища”... вы понимаете, Казелла, музыкант. Это во второй песни. В милой жизни, там наверху, был другом Данте, и вот у входа в Чистилище, ну знаете, это мистическое утро, таинственная ладья, привозящая души... там ведь такой лазурный воздух, и загадочные камыши по побережью – вдруг Данте встречает Казеллу, и тот его узнает и тотчас начинает петь лучшую канцону самого Данте...» [Зайцев 1999–2001, 4: 462–463].

Девочками Элли и ее сестра Лина встречали Карлушины признания издевательскими куплетами о Данте (см. Гл. 1, сноску 45), а он выплескивал гнев на свою сестру Агнессу Ивановну за дурное воспитание племянниц:

«– Я и не жду от них, чтобы они были знакомы с большим комментарием Скартаццини [Giovanni Andrea Scartazzini (1837–1901), итало-швейцарский литературовед, комментатор “Божественной комедии” и автор “Дантовской энциклопедии”. – *Л. П.*], но сочинять пошлые куплеттики и распевать их, издеваясь над Данте... верх безобразия! ...

Если бы нашелся сочувствующий, с кем можно бы поговорить о графе Уголино, поспорить о знаменитом 75-м стихе, оживился бы. Но... сестра Агнесса... дальше Франчески да Римини ничего... не знает. Нет, в этом распущенном доме ему совершенно нечего делать» [Зайцев 1999–2001, 4: 464–465].

Глебу тоже досталось от Карлуши, но это пошло ему на пользу. Он приступил к переводу дантовской поэмы во всеоружии:

«Узнав, что Глеб уже был в Италии и даже поклонник Данте, он ласково закивал ему пухлым женоподобным лицом с лазурными, как у сестры, глазами.

Но когда выяснилось, что Глеб собирается даже переводить Данте, на лице его изобразился почти ужас.

– А вы его хорошо знаете?

– Ну, не особенно, конечно.

Начался экзамен. Оказалось, что “Рая” вовсе не читал, “Чистилище” приблизительно, с литературой о Данте почти не знаком. Подумать только, о любимом Озанае даже не слышал. Ни Витте [Johann Heinrich Friedrich Karl Witte (1800–1883), немецкий литературовед. – *Л. П.*], ни Скартаццини...

– И вы собираетесь переводить Данте...

Вид у него был такой, что он разговаривает с безумцем. Но, наверно, смущение Глеба подействовало. Он налил себе и ему белого вина и сказал более мирно:

– Если вы обещаете, что будете обращаться с книгами аккуратно, я дам вам – для начала – Крауса [Franz Xaver Kraus (1840–1901), историк искусства. – *Л. П.*], это очень полезно. А там посмотрим. Имейте в виду, что переводу “Божественной комедии” люди отдавали целую жизнь» [Зайцев 1999–2001, 4: 473].

Вернемся к Мандельштаму. В его архиве, как и в воспоминаниях о нем, научные труды о Данте и Петрарке, а также истории литературы не упоминаются. О том, насколько он был начитан в данто- и петраркологии, можно судить исключительно по тому, как он переводил двух итальянцев и как высказывался о них.

В отличие от французского, а также немецкого и английского языков, которые в дореволюционную пору хорошо образованный русский человек впитывал с детства благодаря нанятым учителям и гимназии, итальянский выучивался, как правило, во взрослом возрасте, а основательное владение им не было распространенным явлением. Так, Мандельштам освоил итальянский язык в самом начале 1930-х годов, когда в русской советской культуре итальянская классика потеряла свою актуальность. Он, очевидно, опирался на знание латыни, другого романского языка, французского, и на изучавшийся им в университетские годы старофранцузский.

И в XIX в., и в начале XX в. Италия входила в число любимых маршрутов русского путешественника. И все-таки для человека этого периода культурной меккой выпало быть не ей, а Франции. Мандельштам посещал Италию дважды и совсем бегло, о чем впоследствии жалел. Эти визиты относятся к лету 1908 и весне 1910 гг. Намного лучше Италии он знал Францию и Швейцарию, в которых жил подолгу. Именно из Швейцарии он в 1908 г. тайком от матери совершил генуэзскую вылазку.

Поговорим теперь о том, в какие литературные координаты Мандельштам поместил Данте и Петрарку. До сих пор считалось, что в его творчестве они сияют отраженным светом Константина Батюшкова, в Золотом веке итальянофила номер один, Пушкина, чье творчество представляет собой, по слову М.Л. Гаспарова, дайджест мировой литературы (включая итальянскую), и профессионального итальяниста Шевырева. Предпринимались отдельные попытки соотнести итальяно-

фильскую миссию Мандельштама с аналогичными достижениями его современников. Согласно Томасу Венцлове, создавая свои переводы из «Канцоньере», Мандельштам соперничал с Вяч. Ивановым¹⁰, еще одним переводчиком сонетов Петрарки. М.Б. Мейлахом и В.Н. Топоровым дантопись Мандельштама рассматривалась как диалог с Ахматовой. Соавторы исходили, в частности, из того, что в «Разговоре о Данте» фигурируют слова *дудочка* и *диктовка* – те же, что в более ранней ахматовской «Музе»¹¹. Применительно к «Разговору о Данте» дискутировался также вопрос о том, как там отразились мандельштамовские вкусы в области современной ему поэзии. Л.Е. Пинский первым отметил, что в ранней редакции этого эссе не кто иной, как Блок подвергся осмеянию за то, что слишком увлекся дантовским профилем, вместо того чтобы толком прочесть «Божественную комедию»¹². В настоящем разделе к названным выше именам будут добавлены другие, не только русские, но также итальянские и французские.

Прежде всего, трудно себе представить, чтобы Мандельштам миновало самое первое жизнеописание Данте, написанное Джованни Боккаччо.

Из поэтов Золотого века, чье итальянофильство могло повлиять на Мандельштама, к Пушкину и Батюшкову добавим Вильгельма Кюхельбекера, поэта с тяжелой судьбой ссыльного, который задолго до Мандельштама нашел утешение в дантовском опыте изгнаннической жизни.

Отдельные мотивы Мандельштам перенял не напрямую из Данте и Петрарки, а из дантописи и петраркистских стихотворений Валерия Брюсова, Эллиса, Николая Гумилева и других своих современников.

В стихотворениях Мандельштама дантовская и петрарковская топика нередко вступает с перекличку со строками его любимых французских поэтов – Франсуа Вийона, Виктора Гюго, Шарля Бодлера и Поля Верлена, что неудивительно. Французскую поэзию он открыл для себя еще в юности, и она прошла с ним через всю жизнь.

Ко времени знакомства с Данте и Петраркой в оригинале Мандельштам уже составил представление о задачах, стоящих перед переводчиком, в том числе переводчиком Данте и Петрарки. Так, он полагал, что по-русски «Божественная комедия» может быть адекватно передана лишь прозой, и испытывал некоторую усталость от традиции переводить петрарковские сонеты 5-стопным и 6-стопным ямбами. Но вот что любопытно. Выполняя прозаические микропереводы «Божественной комедии» для «Разговора о Данте», Мандельштам следовал своим убеждениям, тогда как его переводы из «Канцоньере» все-таки выдержаны в 5-стопном ямбе – правда, несколько силлабизированном и с итальянской – женской – рифмовкой.

Как и другие поэты Серебряного века, Мандельштам в своих итальянофильских произведениях взял курс на сближение дантовского /

¹⁰ См. [Венцлова 1997].

¹¹ См. [Мейлах, Топоров 1972: 34–33]. Соответствующие стихотворения Ахматовой приводились в Разд. II, Гл. 4.

¹² См. [Пинский 1989: 391–396].

петрарковского интертекстуального слоя с русским, свидетельством чего можно считать выработанную им словесную формулу *итальянсья, русея*. Не касаясь пока что ее смысла и происхождения (об этом речь пойдет в Гл. 5, § 7.2), замечу лишь, что корпус произведений Мандельштама, написанный поверх Данте и Петрарки, – пример того, насколько органичной может быть пересадка наследия великих итальянцев на русскую почву, если при этом опираться на хорошо обкатанную в русской традиции образность, топику и фразеологию.

Впрочем, равновесие итальянского и русского начал не всегда соблюдалось Мандельштамом. В 1930-е годы он, слегка заразившись советской ксенофобией, прокручивал в стихах одну и ту же дилемму: если русское начало – свое, родное, то как быть с Данте и Петраркой, а также Ариосто и Тассо? считать ли их обольстительными чужаками или же выстроить такую риторическую конструкцию, которая позволила бы объявить их «своими»? Для Данте такая аргументация была найдена, а к Петрарке, в отличие от Ариосто и Тассо, Мандельштам если и испытывал настороженность, то минимальную. Во всех подробностях траектории мандельштамовского освоения Данте и Петрарки будут прослежены в Гл. 1 и 2 данного раздела.

Особенности взятого Мандельштамом курса на скрещение дантовско-петрарковских традиций с русской наиболее наглядным образом будут продемонстрированы в Гл. 3 и 4 с монографическими разборами двух его переводов из «Канцоньере», которые, как оказывается, выполнены сразу на 2-х интертекстуальных клавиатурах. Одна, естественно, петрарковская, а другая – русская, охватывающая полное развитие российской словесности, от былин до поэзии и прозы начала XX в. Сходные тенденции прослеживаются и в других главах, включая 5-ю, как раз озаглавленную по мандельштамовской формуле *итальянсья, русея*.

3. Данте vs. Петрарка?

Еще одна проблема, которую я постараюсь разрешить в настоящем разделе, – смысловые ореолы, которыми Мандельштам наделил Данте и Петрарку.

В сознании многих писателей Серебряного века Данте и Петрарка существовали бесконфликтно, как если бы Петрарка не испытывал страха влияния (в смысле Хэролда Блума) по отношению к Данте. Более того, их имена часто шли в паре, кстати, по образу и подобию других пар литературных гениев типа «Гомера и Гесиода», «Шиллера и Гёте» или «Толстого и Достоевского»¹³. Основания для такого восприятия

¹³ Напомню в связи с этим начало стихотворения Д.А. Пригова «И Данте со своей Петраркой...» (1970-е), издательского по отношению к вкусам русского советского поэта (*русскоземного соловья*): *И Данте со своей Петраркой / И Рилька с Лоркою своей* [ДРЛ: 184]. Здесь вместо Беатриче к Данте приставлен *Петрарка*, причем в женском роде, как если бы он и был Беатриче. В свою очередь, с петрарковской Лаурой вступает в переключку Федерико Гарсиа Лорка, осмысляемый за счет этого последнего имени как женщина.

очевидны. Данте и Петрарка стояли у истоков итальянской поэзии; оба писали не только на латыни, но и на менее престижном итальянском – народном – языке (*volgare*); оба разрабатывали поэтический канон Прекрасной дамы; оба стремились к славе; наконец, оба сделались кумирами последующих поколений. В истории литературы роли между ними распределились следующим образом: Данте – гениальный поэт-эпик, а Петрарка – тончайший, неподражаемый лирик. Можно ли в таком случае утверждать, что в творческой биографии Мандельштама петрарковская траектория образует параллель к дантовской? Как выясняется, нет. В свое время А.А. Илюшин проницательно подметил, что мандельштамовское отношение к этим двум классикам существенно разнилось¹⁴.

И действительно, мандельштамовские трактовки Данте и Петрарки едины лишь в том, что оба принимаются безоговорочно – в отличие, например, от Ариосто и Тассо, Мандельштама чем-то смущавших (чем именно, мы обсудим в Гл. 2, § 2). В остальном зрелый Данте более созвучен Мандельштаму, чем Петрарка, а Петрарка – больше, чем молодой Данте, автор «Новой жизни».

Данте для Мандельштама был прежде всего автором «Божественной комедии» и, в этом качестве, олицетворением «мужественного», «гражданского», «сурового» (если воспользоваться пушкинской формулировкой) начала – того самого, которое Мандельштам культивировал в себе начиная с акмеистического периода. «Новую жизнь» Мандельштам вплоть до 1937 г. игнорировал (появление выражений *новая жизнь* / *vita nova* в его поэзии и эссеистике не в счет, поскольку они фигурируют в статусе чужого, символистского, слова), по-видимому, из-за того, что представленное в ней «женственное» начало было в его глазах скомпрометировано символистским топосом Вечной Женственности. Что касается Петрарки, то в творчестве Мандельштама он присутствует почти исключительно как поэт «жара любви», по верному наблюдению того же Илюшина¹⁵, а не, скажем, как первый итальянский гуманист или великолепный ритор.

И все-таки в конце жизни Мандельштам написал любовные стихи, в которых асимметрия дантовской и петрарковской траекторий оказалась преодоленной. Как и почему это произошло, мы увидим в монографических разборах двух признанных шедевров мандельштамовского любовного письма (Гл. 5 и 6).

¹⁴ См. [Илюшин 1990: 367 сл.].

¹⁵ См. [Илюшин 1990: 367].

Глава 1
Суровый Дант:
«Божественная комедия»
в судьбе и творчестве Мандельштама¹

1. Общая картина

На сегодняшний день корпус мандельштамовской дантописи насчитывает три десятка текстов. В жанровом отношении это лирика; невымышленная проза (англ. *non-fiction*), а именно эссе, мемуар и травелог; и критические отзывы на литературные новинки. В вымышленной прозе (*fiction*) дантовское влияние на Мандельштама никогда не регистрировалось.

При рассмотрении этого корпуса в хронологическом порядке открывается траектория, проделанная Мандельштамом в процессе освоения Данте. Для начала наметим ее временные рубежи.

В свой ранний – символистский – период Мандельштам прошел мимо Данте. Первые, еще робкие опыты переработки дантовского наследия пришлось на два акмеистических года – 1913 и 1914-й. Поворотными годами в изучении Данте стали 1931 и 1932-й, проведенные в Москве. Выучив итальянский язык, Мандельштам познакомился с «Божественной комедией» в оригинале. Углубившись в ее текст, он распознал в Данте родственную душу и родственную судьбу, а в ней самой – образцовую, достойную подражания поэтику. В результате в его стихах и прозе 1933–1937 гг., как московского, так и воронежского периодов, появился «свой», ни на кого не похожий, Данте.

При реконструкции искомой траектории необходимо учесть два регулировавших ее фактора: внутренний и внешний. «Внутренний» состоял в том, что «свой» Данте – не только конечная, но и высшая точка в мандельштамовской дантописи, так что все предшествующие этапы можно считать подступами к нему. Что касается «внешнего» фактора, то освоение Мандельштамом творчества Данте происходило в общем потоке русской и особенно серебряновечной дантомании. Он соотносил свои высказывания с пушкинской трактовкой Данте, культом Данте-мистика, существовавшим у русских символистов, вечно-женственным культом Беатриче, заданным теми же символистами, а также с общеакмеистским интересом к Данте, о котором свидетельствовала Анна Ахматова. Одни каноны Мандельштамом безоговорочно принимались, другим придавалось иное направление, третьи дерзко

¹ Глава основана на статье [Панова 2009б], основательно доработанной и исправленной.

подрывались, а четвертые остались совсем не востребованными или не замеченными.

Какой же предстает траектория мандельштамовского освоения Данте в контексте Серебряного века? За ее нулевую отметку возьмем символистский период поэта, начав отсчет полноценных этапов с поэзии 1913–1925 гг., в которой появляется хрестоматийный Данте в неканоническом освещении. Перенимая у современников и предшественников обкатанные ими дантовские словечки и образы, Мандельштам придумывает для них свежие, никем более не использовавшиеся контексты. Благодаря такому подходу его поэтические высказывания на дантовской подкладке начинают звучать и оригинально, и замысловато. Особняком от мандельштамовской поэзии стоят его полемически направленные эссе и рецензии 1920–1930-х годов. Привлекая «Божественную комедию» для обсуждения признанных достижений своих современников-антагонистов, особенно из символистского лагеря, Мандельштам не только настаивает на ущербности последних, но и превращает Данте, прежде ассоциировавшегося исключительно с символизмом, в рупор собственной правоты. В 1930-е годы он создает эссе «Разговор о Данте» (1933) и целый ряд стихотворений, отмеченных появлением «своего», т. е. в высшей степени нехрестоматийного и неканонически поданного, Данте. Вчитавшись и вчувствовавшись в «Божественную комедию», Мандельштам в «Разговоре о Данте» разбирает преимущественно те ее эпизоды, которые еще не успели приобрести хрестоматийного глянца. Более того, он вырабатывает уникальную – ни на кого не похожую – концепцию «Божественной комедии», превращает Данте в свое alter ego и в таком качестве пытается привить заново к русской литературе.

Максимальное сближение Мандельштама с Данте происходит, главным образом, в «Разговоре о Данте». Там формулируется – местами довольно герметично – сущность «Божественной комедии». При этом у Данте-повествователя (в «Божественной комедии» сопровождающего читателя по загробному миру), Вергилия (водителя Данте-персонажа по Аду и Чистилищу) и Беатриче (водительницы Данте-персонажа по Раю) Мандельштам перенимает функцию проводника. Выступая в роли гида по «Божественной комедии», он тем самым преподносит ее читателю как бы изнутри. Эта манера преподнесения, просветительская в своей основе, производит впечатление строгого филологического комментария к не самым известным пассажирам дантовской поэмы, а также глубокого – опять-таки филологического – осмысления дантовской поэмы в целом. В то же время, как было многократно показано итальянскими и российскими исследователями, мандельштамовский комментарий и предлагаемое им осмысление «Божественной комедии» носят достаточно произвольный характер. Объясняется это тем, что на примере «Божественной комедии» Мандельштам постарался проговорить основы своей поэтики, свою идею функционирования литературы в социуме, а также свои взгляды на развитие европейской цивилизации, которая представляла для него важнейшую культурологическую и эстетическую ценность.

Параллелизм между Мандельштамом и Данте еще нагляднее проявился в стихотворениях московского периода, а также в отдельных

пассажах его автобиографической прозы. В них авторский самообраз – гениального писателя, маргинализованного обществом, гонимого государством, но вопреки всеобщей враждебности отстаивающего право литературы на независимость, будь то от власти, социальных заказов или мещанских вкусов, – моделировался с оглядкой на дантовский опыт. Впрочем, под знаком Данте Мандельштам делал также заявления о компромиссах с советским режимом ради сохранения своей поэзии.

Еще больше возможностей для сближения с Данте, образцовым изгнанником, Мандельштаму дало его положение ссыльного. Так, в стихах воронежского периода он стал описывать себя как изгоя, разлученного с родным городом (Петербургом-Ленинградом) и решающего вопрос о том, нужно ли приспосабливаться к советской власти или, напротив, стойко, до конца, нести свой крест. По существу, его самоотождествление с Данте в этот период принимает характер «подражания Данте», близкий аналог которого – *imitatio Christi*.

Как только Мандельштам признал Данте высшим арбитром в литературе и примером неконформизма в жизни, тот вошел в пантеон его литературных кумиров. Пантеон 1930-х годов, расширивший более ранний набор авторитетов (о котором можно судить по манифестам и эссе), рассредоточен по отдельным произведениям, включая «Разговор о Данте». Так, есть все основания полагать, что в поздней мандельштамовской иерархии литературных авторитетов Данте расположился по соседству с Вийоном и Пушкиным – его, выражаясь по-мережковски, «вечными спутниками». Об этом свидетельствуют как известные факты, а именно: мандельштамовская дантопись изобилует цитатами из Пушкина, так и еще одно, новое соображение. Наделив Данте уличностью, подчеркнутой неаристократичностью и живыми, слишком живыми психологическими реакциями, Мандельштам тем самым придал ему черты *озорующего* Вийона, а заодно приблизил его к себе, человеку с неконвенциональным поведением, легко нарушающему правила и посягающему на установленные границы.

В 1930-х годах Мандельштам выработал линию рассуждений, состоящую в том, что благодаря «Божественной комедии» Данте перерос региональные рамки итальянской литературы и сделался писателем всевропейского масштаба. Из мемуаристов и литературоведов первой об этом заговорила его вдова Н.Я. Мандельштам:

«[О]строе чувство измены он переживал, читая нерусских поэтов... Это чувство не пробуждалось, когда он читал Данта. Читая “великого европейца”, он не звуками наслаждался, не “преlestными двойчатками”, но входил в самую суть европейской культуры и поэзии. Ведь всю европейскую поэзию он считал лишь “вольнотпущенницей Данта”, и в чтении “Комедии” было поклонение и приобщение, а не изменническая сладость чужих звуков» [Мандельштам Н. 1999б: 251].

Благодаря только что описанной риторике Мандельштам снял со своей повестки вопрос о том, является ли Данте по отношению к советской России «своим» или «чужим». Конечно, «своим», раз его «Божествен-

ная комедия» дала мощный толчок для развития литературы, музыки, изобразительного искусства и науки!

И действительно, как мы увидим по разбираемым далее стихотворениям и пассажам из «Разговора о Данте» в разных редакциях, Мандельштам никогда не ставил Данте в один ряд с другими итальянскими классиками, будь то Ариосто, Тассо и даже Петрарка. Если к последним, судя по стихотворениям «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» (1933, 1935) и «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933), он отнесся – не исключено, что под действием советской ксенофобии, требовавшей отрешиться от мировой (читай: буржуазной) культуры во имя созидания новой, соцреалистической, – отстраненно-восхищенно, как к обольстительным чужакам, влияния которых нужно избегать, то на Данте противопоставление «свой vs. чужой» не распространилось. Обособленное положение Данте тем поразительнее, что ему было бы самое место в стихотворении об итальянском языке «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» как его отцу-основателю. Аналогичным образом среди многочисленных ипостасей Данте, обсуждаемых в «Разговоре о Данте», эта отсутствует – кстати, вопреки тому, что Мандельштам на каждом шагу восхищается художественными эффектами языка «Божественной комедии» и даже выдвигает итальянский язык, созданный в ней, на арену европейской литературы. Позволю себе процитировать известный пример обособления Данте от других итальянских писателей: в первой редакции «Разговора о Данте» сумасшествие Константина Батюшкова поставлено в зависимость от попадания под «чары» сумасшедшего Тассо при отсутствии «дантовой прививки» [ОМ, 2: 414].

Под новую эстетическую веру, в Данте и его *opus magnum*, Мандельштам перекроил свою литературную родословную². В 1930-х годах Данте занял в ней место прародителя европейской литературы и тем самым одного из западных «предков» нашего писателя. Осознавая, что творит на перекрестке четырех цивилизаций – русской, европейской, античной и еврейской, – Мандельштам усложнил конфигурацию первых двух введением автора «Божественной комедии». Для европейской поэзии Данте – патриарх, и в этом ее сила, а для русской – посторонний, и в этом ее слабость. Свою миссию поздний Мандельштам, судя по «Разговору о Данте» и поздней лирике, формулировал для себя так: привить Данте к русской литературе и тем самым окультурить ее, придав ей европейскости.

Отрицанием имевшейся в генеалогии русской литературы дантовской линии и «перепрививкой» к ней Данте Мандельштам занят преимущественно в черновиках к «Разговору о Данте»: «Русская

²Что родословная входила в набор концепций, которыми Мандельштам оперировал в своих рассуждениях о литературе, свидетельствует его эссе-некролог «А. Блок (7 августа 1921 г. – 7 августа 1922 г.)» (п. 1922): «Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан» [ОМ, 2: 88].

поэзия выросла так, как будто Данта не существовало» [ОМ, 2: 414]. Исключение делается им лишь для Пушкина. Автор необработанного отрывка «Зорю бьют. Из рук моих...» (1829), о выпавшем из рук *вет- хом Данте*, сонета «Суровый Дант не презирал сонета...» (1830), квази- дантовских терцин «И дале мы пошли – и страх обнял меня...» (1832, на рубеже XIX и XX вв. публиковавшихся как «Подражание Данту») получает похвалу: «Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта» [ОМ, 2: 414] (под «зрелым» пониманием читай: мандельштамовское).

Только что приведенные утверждения Мандельштама, разумеется, спрямляют развитие русской литературы. После Пушкина градус дантеанства в ней постоянно повышался, а в модернизме цитирование Данте сделалось чуть ли не общеобязательным. Так, для символистов «Новая жизнь» и «Божественная комедия» стали глотками разреженного горного воздуха, поступающего из мира иного, а Данте – символизмом до символизма. Мандельштам же от дантописи своих современников отмахивается – либо не замечая ее, либо едко высмеивая и тем самым расчищая путь для собственных идей относительно Данте и его поэмы.

Таков набор апроприационных стратегий Мандельштама, благодаря которым он похитил Данте из символистского пантеона и – шире – из русской литературы, очистил его от мистики, визионерства, аллегоричности, заумности и – вплоть до воронежской любовной лирики – любовных ассоциаций. Сначала, в союзе с «суровым» Данте, Мандельштам нанес удар по символистам, а затем, отождествив его с собой, стал претендовать на открытие дантовской страницы русской литературы.

Отдельный вопрос – объем, в котором образ и творчество Данте отразились в произведениях Мандельштама. Вплоть до любовных стихотворений 1935 и 1937 гг. это была только «Божественная комедия». Именно она, а не вошедшая в символистский канон и оттого к 1910-м годам ставшая общим местом «(вечно-)женственная» «Новая жизнь» воплощала для Мандельштама «мужское» и «гражданское» начало, соответствующее «акмеистской» и постакмеистской идеологии. Эта идеология состояла в том, что мир, культура, история XX в. трудны и требуют к себе ответственного и сознательного, т. е. мужского, гражданского, отношения, а не мистического заигрывания, будь то поклонение Вечной Женственности или же «загробный» опыт à la Данте. Формула «новая жизнь» тем не менее появляется на страницах Мандельштама, в частности в связи с Блоком, окончившим свою знаменитую «Равенну» (1909, п. 1910) цитатой из нее: *Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет* [Блок 1997–..., 3: 68]. Впоследствии сюжет о жизни и смерти Беатриче из «Новой жизни» станет той призмой, через которую будет показана героиня <Стихов к Н. Штемпель> (1937).

Еще одно дантовское произведение, «Пир» (1304–1307), причем под своим итальянским заглавием, “Convivio”, цитируется в черновиках к «Разговору о Данте». Мандельштам отмечает, что этот трактат донес до нас «крупницы личного разговорного стиля Данте»

[ОМ, 2: 463] и свидетельствует об «экономических» взглядах Данте: нелюбви к земледелию, любви к пастушеству и виноделию, а также поощрении купцов.

2. Данте на книжной полке Мандельштама

Мандельштам читал самые разные издания Данте, однако достоверно известно всего о трех – тех, что попали в его личную библиотеку 1930-х годов. Это приобретенные им собрание сочинений Данте карманного формата “*Tutte le opere di Dante Alighieri*” под редакцией Эдварда Мура (Oxford, 1904)³ и “*Dante Alighieri. La Divina Comedia*” (Milano, U. Hoepli, s.a.)⁴, а также полученная в подарок новинка – «Данте Алигьери. VITA NOVA. Пер. А. Эфроса» (М., Academia, 1934)⁵. Среди «безымянных» изданий мемуаристы называют переводы «Божественной комедии» на русский язык и итало-французское издание «Божественной комедии», принадлежавшее Максимилиану Волошину.

Кстати, о последней книге. Одолженная на время, она была потеряна и через три года, в июле – начале августа 1920 г., когда Мандельштам отдыхал в Коктебеле и Феодосии, послужила предлогом для скандала, устроенного ему Волошиным. Памятуя о невозвращенной ему «Божественной комедии», Волошин бросил Мандельштаму упрек в воровских наклонностях, а Мандельштам, отстаивая свою честь, чуть не раззнакомился с Волошиным. Поскольку отношения выяснялись в письмах, вовлекавших, прямо или косвенно, третьих лиц, ссора двух поэтов получила огласку. Мемуаристы из партии Мандельштама (Ахматова и Н.Я. Мандельштам), высказавшиеся о произошедшем с чужих слов, приняли его сторону. Непосредственные свидетели размолвки если кого-то и поддерживали, то Волошина⁶.

Этот литературный скандал получил две интерпретации. Первая была выдвинута волошиноведом В.П. Купченко в 1995 г. Он возложил всю ответственность на одного Мандельштама⁷, очевидно, доверившись воспоминаниям Волошина. Вторая интерпретация, Виктора Драницина, появилась в конце 2017 г. Исследователь предположил, что Мандельштам, не подозревая об этом, был втянут в выяснение отношений между Волошиными и Эренбургами, которые в коктебельское лето 1920 г. похищали друг у друга то посуду, а то и книги.

³[Alighieri 1904]. Это издание находится в списке принадлежавших Мандельштаму книг, составленном в [Фрейдин 1991: 233, 238]. См. о нем также в [Mandel'stam 1994: 41].

⁴См. [Фрейдин 1991: 233, 238]. См. также [Степанова, Левинтон 2010: 531] с предположением, что это было переиздание «Божественной комедии» под редакцией Джузеппе Ванделли 1903 г., выпущенное в 1928 г.

⁵См. [Герштейн 1998: 174].

⁶См. [Волошин 1995; Миндлин 1968: 25–30; Мандельштам Н. 1999б: 92–93].

⁷См. [Купченко 1991].

Что же, согласно Драницину, произошло между двумя поэтами и при чем тут Данте?

За три года до крымской ссоры Мандельштам, по-видимому при переезде из Петрограда в Москву, действительно потерял принадлежавшее Волошину итало-французское издание «Божественной комедии». Это обстоятельство вновь всплыло крымским летом 1920 г., когда Мандельштам попросил Волошина одолжить ему «Божественную комедию» по-итальянски, а тот ее в своей библиотеке не обнаружил. Вскоре из библиотеки Волошина пропал «Камень», надписанный Мандельштамом матери Волошина Елене Оттобальдовне (Пра), и Волошин связал очередное опустошение своих книжных полок с отъездами из Коктебеля Мандельштама и его брата Александра. Он даже набросал письмо начальнику Феодосийского порта А.А. Новинскому с просьбой не выпускать братьев Мандельштамов из города, пока те не отдадут «Камень». Судя по постскриптуму, пока это письмо сочинялось, «Камень» был возвращен Волошину – через жену Эренбурга. Несмотря на то что инцидент тем самым был исчерпан, Волошин не стал вымарывать свои претензии к Мандельштаму, а отправил письмо как есть. Содержание этого письма тут же было доведено до сведения Мандельштама. Почувствовав себя оскорбленным, он выплеснул свой гнев в письме к Волошину, которое тот получил через Эренбурга. Вскоре Мандельштама ждали арест Врангелевской контрразведкой и тюрьма. Волошин не был причастен к задержанию Мандельштама – более того, он как раз делал все возможное, чтобы вызволить Мандельштама из заключения⁸.

Ожидаемого разрыва между двумя поэтами все-таки не случилось. Их следующая встреча в 1924 г. в Москве, в редакции «Красной Нови» была вполне доброжелательной. Волошин оставил о ней язвительные воспоминания:

«М<андельштам> встретил меня радостно и, видимо, “все простил” из того, что между нами было: **и зачитанного у меня Данта**, и спасение из-под ареста. Он это все мне высказал, но прибавил: “Но нельзя же, Максимилиан Александрович, так нарушать интересы корпорации. Ведь все-таки наши интересы – поэтов, равнодейственны, а редакторы – наши враги”»⁹ [Волошин 1996: 352].

⁸ См. [Драницин 2017].

⁹ Волошин имеет в виду историю, приключившуюся с мандельштамовским эссе “Vulgata”. Редактор журнала «Творчество» С.А. Абрамов поделился с Волошиным своими сомнениями по поводу заглавия этого эссе, и Волошин поддержал его, высказавшись в том смысле, что невежественных авторов можно и нужно исправлять. До сих пор в изданиях Мандельштама “Vulgata” публиковалась под редакторским заголовком «Заметки о поэзии», и только в последнем собрании сочинений ей было возвращено авторское название (см. [ОМ, 2: 140, 527]).

В свою очередь, Мандельштам в записях вокруг «Разговора о Данте» ни о ссоре 1920 г., ни о последующем «примирении» 1924 г. с Волошиным, скончавшимся в 1932 г., не обмолвился ни словом, а любовно и подробно описал его могилу. За оптимальный художественный выбор ее местоположения он наградил бывшего недруга почетным эпитетом *дантовский* [ОМ, 2: 467], не исключено, что в память об инциденте с «Божественной комедией» и уж точно в развитие своего «геологического» прочтения поэмы:

«[О]дин плотник, толковейший молодой парень, указал мне могилу М.А. Волошина... Когда мы подняли прах на указанную в завещании поэта гору, пояснил он, все изумились новизне открывшегося вида. Только сам М.А. – наибольший, по словам плотника, спец в делах зоркости – мог так удачно выбрать место для погребения.

...М.А. – почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, – всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты. Он вел ударную **дантовскую** работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника» [ОМ, 2: 467].

Сохранилось несколько мемуарных свидетельств об избирательном отношении Мандельштама к русским переводам дантовских произведений. Согласно Надежде Яковлевне, он не любил стихотворных переводов «Божественной комедии», отдавая предпочтение прозаическим – очевидно, за точность и отсутствие художественных претензий. Из них мемуаристка особо выделила «прозаический перевод “Чистилица”, изданный в десятых годах» [Мандельштам Н. 1999а: 288] – скорее всего, перевод М.А. Горбова, полностью опубликованный лишь посмертно, в 1898 г., и представляющий «размеренную ямбами прозу с многочисленными славянизмами»¹⁰. Согласно другому свидетельству, С.Б. Рудакова, в Воронежской ссылке Мандельштамы получили по почте в подарок перевод «Новой жизни» Абрама Эфроса и «яростно изругались – они ненавидят переводчика Эфроса» [Герштейн 1998: 174]. О репутации Эфроса и его перевода «Новой жизни» необходимо сказать несколько слов.

Мандельштам на самом деле был не единственным итальянофилом Серебряного века, которого перевод Эфроса оставил глубоко неудовлетворенным. Михаил Кузмин также счел эфросовский перевод неудачным, ср. его слова в передаче Всеволода Петрова:

«С блеском пишут только второстепенные авторы: и от блеска совсем недалеко до безвкусицы... [Б]леск – это постоянный и самый опасный соблазн. Почти все критики стараются писать об искусстве с блеском и любят себя больше, чем искусством. Вот, например, Абрам Эфрос... пишет так блестяще, что нужно все время зажимать рот – и невыносимо читать. И при том поминутно срывается в безвкусицу.

¹⁰ [Алигьери 1898: vi].

Он теперь перевел “Vita nova”. Перевел плохо, но тут с него не-велик и спрос. А в предисловии написал с ослепительным блеском, что Данте был “раскулаченный патриций”, и, наверное, очень собой дово-лен. Но это уже слишком!» [Петров 2016: 171].

Невысокую оценку перевод Эфроса получил и у специалистов по русско-итальянским связям. Вот мнение В.Т. Данченко: «Перевод-чик не вполне справился с возложенной на него задачей» [Данченко 1973: 23].

В 1930-х годах «Божественная комедия» становится для Мандельштама тем, что называется «настойной книгой». Он берет ее повсюду, даже в тюрьмы и ссылки¹¹. Кроме того, если раньше он терял чужую «Божественную комедию», то теперь он щедро «одари-вает» ее строками свой ближний круг. Надежда Яковлевна и другие мемуаристы вспоминали, что Мандельштам имел обыкновение чи-тать «Божественную комедию» вслух. Так, в Воронеже он перево-дил и комментировал отдельные пассажи Рудакову, итальянского не знавшего. Одна такая сцена запечатлена в письме Рудакова жене от 31.01.1936:

«[Ч]итали с ним по-итальянски XI песнь “Чистилища” Данте – он читал по одной книге, я по другой. Он делал замечательный, глу-бочайший перевод, в то же время объясняя грамматические формы и фонетику, я вникал, и, может быть, зачитаю по-итальянски. Главное же, близость его “толкования” со стихом – это похоже в филологическом смысле на отсебятину, но очень своеобразную, глубочайшую, если по-нять, присмотреться. Об этом надо записать отдельно, но, к сожалению, не записал дословно перевода» [Герштейн 1998: 113].

Когда Мандельштам встречался с Ахматовой, будь то в Ленин-граде или Воронеже, они читали друг другу «Божественную комедию» наизусть. В «Листках из дневника» Ахматова вспомнила о соответ-ствующем ленинградском эпизоде 1933 г.:

«Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом. “Божественную комедию” читал наизусть страницами. Мы стали го-ворить о “Чистилище”, и я прочла наизусть кусок из XXX песни (яв-ление Беатриче)... Осип заплакал. Я испугалась – “Что такое?” – “Нет, ничего, только эти слова и вашим голосом» [Ахматова 1998–2005, 5: 40–41]¹².

¹¹ См. [Мандельштам Н. 1999а: 47, 275–276; Ахматова 2001: 39; Штемпель 2008: 35].

¹² Тот же эпизод рассказывается в [Мандельштам Н. 1999а: 276]. Еще об одном сеансе такого декламирования друг другу любимых пассажей из «Божественной комедии», см. [Герштейн 1998: 52].

3. Реакции Мандельштама на символистский культ Данте

Для Мандельштама в его краткий символистский период Данте не стал той знаковой фигурой, каковой он был для правоверных символистов.

О том, что образцовый русский писатель должен чувствовать себя – не больше не меньше – новым воплощением Данте, из старших символистов впервые заговорил Дмитрий Мережковский в своем программном трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (п. 1893). Приводившаяся там аргументация включала параллелизм между Данте – посетителем Ада и человеком из подполья:

«Довольно... взглянуть на бледное, изможденное и все же могучее лицо русского писателя, чтобы почувствовать, что это вовсе не наивный поборник общедоступных и умственных идей вроде Жорж-Занд и Диккенса, о нет! – прежде всего это избранник роковой силы, **как Данте, выходец из ада**, только из **ада** внутреннего, вечного, неразрушимого никакими научными открытиями, никакими сомнениями.

Таков он. Вся душа его соткана из контрастов, из противоречий, запутанных в неразрешимый узел» [Мережковский 2007: 464].

Если до Мережковского редкий писатель соотносил себя с Данте, то после самоидентификация с Данте превратилась в модное поветрие, продержавшееся в русской литературе несколько десятилетий. Стараниями младших символистов Данте был причислен к писателям, которые родились символистами и благодаря этому создали «поэзию горного восхождения»¹³. Руководствуясь обеими установками, символисты принялись усиленно разрабатывать топику «Новой жизни» и «Божественной комедии»¹⁴. Вот список самых выдающихся достижений, с которыми соперничал Мандельштам.

¹³ Из манифеста Андрея Белого «О символизме» (п. 1912); цит. по [Литературные манифесты: 443].

¹⁴ Кузмин в неподписанных «Раздумьях и недоумениях Петра Отшельника» (п. 1914) имел все основания удивляться: «Но как же существуют символисты, акмеисты, футуристы? На взгляд беспристрастного человека их не существует: существуют отдельные поэты, примкнувшие к той или другой школе, но школ нет. **С тех пор как наши символисты заговорили о символизме Данте и Гёте, символизм как школа перестал существовать, ибо для всех очевидно, что речь теперь идет вообще о поэзии, которой часто свойствен символизм.** Школа всегда – итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить футуристов и особенно акмеистов, что заботы о теоризации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству. И если многие из этих поэтов идут вперед, то это, во всяком случае, несмотря на школу, а отнюдь не благодаря ей. Если же это просто кружок любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви?» [Кузмин 1984–2000, 10: 188].

По мотивам двух хрестоматийных сюжетов «Ада» ранний Мережковский создал «Франческу Римини» (1885, п. 1885) и «Уголино (*Легенду из Данте*)» (1885, п. 1886) – два стихотворения в терцинах. Перу позднего Мережковского принадлежал двухтомный «Данте» (1936–1937, п. 1938, 1939) – биография-эссе, пропагандирующая «Тайну Трех», или мистическую доктрину Третьего Завета, возникшую в кружке Мережковского-Гиппиус.

Бальмонт перевел двухтомную «Историю итальянской литературы» Адольфа Гаспари, которая вышла в 1895 г. и сыграла существенную роль в укреплении модернистской итальянофилии. Была там и большая глава о Данте, для которой Бальмонт выполнил два поэтических перевода. Один и, пожалуй, главный – самый первый сонет «Новой жизни», классический образец *dolce stil nuovo*, – “A ciascun'alma presa e gentil core...” (гл. 3) / «Всем, чья душа в плену, чье сердце благородно...»¹⁵. В тот же период Бальмонт написал оригинальные стихотворения, имеющие самое непосредственное отношение к «Новой жизни» и «Божественной комедии»: «Беатриче», «Непоправимое» и «Данте. *Видение*»; все три вошли в сб. «В безбрежности» (1895). В свою наиболее нашумевшую книгу «Будем как Солнце» (1903) Бальмонт включил «Терцины», в книгу «Сонеты солнца, меда и луны» (1917) – сонет «Любимые», а в мини-цикл «Два сонета к Италии» (п. 1917) – сонет «Данте». Тогда же, в 1917 г., вышла статья Бальмонта «Великие итальянцы и Руставели».

Брюсов, автор раннего стихотворения «Данте» (1898, п. 1900), кстати, с протомандельштамовским утверждением *На всей земле прообраз наш единый* [Брюсов 1973–1975, 1: 156], впоследствии ввел образы Данте-мистика, Данте-изгнанника и героев «Божественной комедии» в целый ряд других стихотворений. Это уже упоминавшиеся в этой книге «Данте в Венеции» (1900, п. 1914), «Поэту» (1907, п. 1908), «Вскрою двери» (1921, п. 1922) и др. Брюсов дважды приглашался Семеном Венгеровым к участию в коллективном переводе «Божественной комедии» для серии «Библиотека великих писателей». По разным причинам ни в 1904–1905 гг., ни в 1920-х годах этот книжный проект не был осуществлен. Тем не менее Брюсов взялся за изучение Данте, результатом которого стали перевод песни I «Ада» и статья «Данте – путешественник по загробью»¹⁶. Оба были опубликованы много десятилетий спустя после его ухода из жизни.

Вяч. Иванов, поэт и филолог-классик, активно насыщал свою лирику дантовскими образами, реминисценциями, эпитафиями и даже отдельными строчками из Данте. Показательны в этом отношении заглавия трех его стихотворных сборников – «Кормчие звезды» (1903), «Прозрачность» (1904) и “Cor ardens” (1911, 1912), отсылающие: первое и второе – к «Божественной комедии», а третье – к «Новой жизни»¹⁷. Совместно с Брюсовым Иванов планировал перевести «Божественную комедию», но по указанным выше причинам не пошел дальше перевода

¹⁵ Этот перевод приводится в Разд. 1, Гл. 3, § 4.

¹⁶ Перевод см. в [Данте: Pro et contra 2011: 831–835]; там же – комментарий к нему С.И. Гиндина [Данте: Pro et contra 2011: 910–911].

¹⁷ См. [Davidson 1989: 137, 164–167, 173–174, 190–200].

половины одной песни «Чистилища»¹⁸ и половины другой, из «Рая». Иванов получал приглашение перевести «Новую жизнь» и «Пир», но и эти проекты не были осуществлены¹⁹. Далее, в сборник критических статей Иванова «Борозды и межи» (1916) были включены два его программных эссе – «Мысли о символизме» и «О границах искусства». В обоих на дантовских примерах разъяснялось новое, уточненное понимание символа. Эссе «О границах искусства» к тому же открывалось переводом главы 3 «Новой жизни» и, в частности, входящего в него сонета “A ciascun'alma presa e gentil core...” / «Всем данникам умильным, чистым слугам...», ранее переведенного Бальмонтом, с аллегорией пламенеющего сердца Данте, которое из рук Амога принимается и поедается Беатриче. Согласно А.Б. Шишкину, именно она определила название ивановского сборника “Cor ardens”²⁰. Постепенно у Иванова сложилась репутация нового Данте, а именно писателя, проникшего в тайны бытия и оплакавшего свою Прекрасную даму – рано ушедшую вторую жену, беллетристку и соратницу Лидию Зиновьеву-Аннибал. Об этом писали философы (ср. «Сны Геи» Сергея Булгакова – отзыв на «Борозды и межи») и коллеги по литературному цеху²¹. Из последних назову Илью Голенищева-Кутузова, который был не только поэтом, но и профессиональным филологом, кстати специалистом по Италии. В переписке с Ивановым и в посвященном ему стихотворении Голенищев-Кутузов оперировал цитатами из «Божественной комедии», ср. «Я помню царственное лето...» (п. 1930): <...> *В словах твоих – / В терцинах дантовского Рая – / Благою весть услышал я / На башне в час ночного бденья / И получил благословенье / Для творческого бытия* [Голенищев-Кутузов 2004: 84–85]²².

¹⁸ См. 67 строк песни I в [Данте: Pro et contra 2011: 840–842].

¹⁹ Подробная история несложившихся переводов Вяч. Иванова из Данте излагается в [Davidson 1989: 234–273]; там же приводятся сохранившиеся в его архиве попытки перевести отдельные стихотворные места из дантовских произведений.

²⁰ См. [Шишкин 1996]; там же – литература вопроса.

²¹ О дантовском слое в поэзии Вяч. Иванова см. [Davidson 1989; Шишкин 1996; Ланда 2016 и др.].

²² Письма Голенищева-Кутузова к Вяч. Иванову приводятся в [Голенищев-Кутузов 2004: 266–267, 278]. От Голенищева-Кутузова также стало известно о предварительных договоренностях между Ивановым и Брюсовым о том, кто за какие кантики «Божественной комедии» возьмется: «Как мне говорил Вячеслав Иванов во время наших бесед в Риме, между поэтами-символистами в начале XX в. было договорено, что “Божественную Комедию” они переведут коллективно: Брюсов – “Ад”, а Иванов – “Чистилище” и “Рай”. План этот оказался не до конца осуществленным. От Брюсова осталась только песнь I “Ада”, впервые увидевшая свет лишь в 1955 г., и начало III песни. Автору настоящей монографии довелось слышать в чтении Вячеслава Иванова одну из песен “Рая”, переведенную со свойственными мэтру русского символизма торжественностью, архаичностью и поэтической силой... К сожалению, дантовские переводы В. Иванова до сих пор остаются в рукописи» [Голенищев-Кутузов 1971: 467–468].

Эллис целые разделы своих сборников «Иммортели» (1904) и «Stigmata» (1911) наполнил стихотворениями о Данте и Беатриче. Есть все основания полагать, что в «Божественной комедии» его больше всего занимал «Рай». В 1906 г. он опубликовал мини-цикл в терцинах «Рай Данте» и эссе «Венок Данте» – с переводом отдельных песен «Чистилища» и «Рая». Под его влиянием в мусagetском журнале «Труды и Дни» появился раздел “Danteana”, для которого он написал «Учителя веры» (п. 1914) – эссе о мистериальной и христианской сути «Божественной комедии» и – уже – ее третьей кантики, «Рая», полной христианских доктрин. Кроме того, в середине 1900-х годов он перевел 19 сонетов и 1 канцону из «Новой жизни» (правда, не с оригинала, а с французского). Опубликованные лишь столетие спустя²³, на русскую дантованию они не повлияли²⁴.

Дантовские мотивы проникли и в лирику Блоку – раннюю, посвященную Прекрасной даме, и более позднюю. Такие стихотворения, как «Она пришла с мороза...» (1908, п. 1908), «Равенна» (1909, п. 1910) и «Песнь Ада» (1909, п. 1910), в Серебряном веке были у всех на слуху – включая Мандельштама. Благодаря стихам о Прекрасной даме сопоставления Блока с Данте, а его поэзии – с «Новой жизнью» (и, как мы видели по Разд. I, с петрарковской «Канцоньере») стали общим местом²⁵.

Сделавшись идеологическим противником символистов, Мандельштам неизменно подрывал их возвышенно-мистическое осмысление Данте²⁶. Вот один малоизвестный факт, о котором Н.Я. Мандельштам сообщает в «Воспоминаниях». В 1922 г. Мандельштаму заказали антологию русской поэзии (не реализована), и когда, составляя ее, он дошел до стихотворения Брюсова «Поэту» с известными строками *Как Данту, подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь...* [Брюсов 1973–1975, 1: 417], то с ним случилась истерика:

«“Что это значит – «ты должен быть жарким <sic!>, как пламя, ты должен быть острым, как меч?»”, а когда дело доходило до строк про Данте, которому подземное пламя обожгло щеки, О.М. бросался к издателям отказываться от работы» [Мандельштам Н. 1999а: 286].

²³ См. 5 переводов в [Эллис 2000б: 452–456] и все 20 переводов в [Глухова, Поляков 2017]; [Электронный ресурс] URL: <http://gefter.ru/archive/24355> (дата обращения: 11.12.2018). В предисловии к 20 переводам, написанном Федором Поляковым, обсуждаются причины их невключения в сборник “Stigmata”.

²⁴ Об Эллисе-дантофиле см. специальную главу в книге «Данте в русской культуре» [Данте и русская литература] [Асоян 2015а: 229–249].

²⁵ О восприятии Данте русскими символистами через призму мистики, антропологии, масонства и египтофилии существует глубокое исследование Лены Силард «Дантов код русского символизма» (1989), см. [Силард 2002].

²⁶ См. об этом [Илюшин 1990: 369–370].

Истерика, возможно, была подогрета тем, что в символистских кругах эта мифологема пользовалась исключительной популярностью. Так, Блок в своем эссе «О современном состоянии русского символизма (По поводу доклада В.И. Иванова)» (1910, п. 1910) полностью солидаризировался с Брюсовым:

«Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые “реалисты”, из всех сил старающиеся стать символистами... **Солнце наивного реализма закатилось**; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделывать с искусством, если они не крещены “огнем и духом” символизма...

Искусство есть Ад. Недаром В. Брюсов завещал художнику: **“Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь”**. По бессчетным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о **Той, Которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель**» [Блок 1960–1963, 5: 432–433].

Брюсовские назидания современному поэту – стань, как Данте! – вошли в плоть и кровь поэзии русского символизма, как вошла в нее и легенда о том, что адское пламя оставило свой отпечаток на внешности Данте. Например, Бальмонт в сонете «Любимые» и в статье «Великие итальянцы и Руставели» упомянул *обоженный лик (обоженное лицо)* Данте, а в еще одном сонете, «Данте», заговорил об огненном – адском – резце, которым был изваян дантовский профиль:

*Он снежный лебедь, он и дух орлиный / И весь очерчен **огненным**
резцом. / <...> // Он записал в размерные терцины / Цветы и громы,
пламени и льдины, / Всю вечность взял **изваянным** лицом. / <...> //*
***Поэт-мечта дремотного Гиганта, / Спит Исполин и слышит звоны**
лир, / И в трех мирах он видит **призрак Данта*** [Бальмонт 1917]²⁷.

Из приведенных данных естественно заключить, что мандельштамовский «выпад» против Брюсова был, в сущности, выпадом против желания символистов идентифицировать себя с Данте легенды.

В 1933 г. полемика с Блоком – а возможно, и стоящая за его спиной Брюсовым и другими символистами – послужила скрытой пружиной для написания «Разговора о Данте»²⁸. Эта пружина буквально торчит из ранних вариантов эссе:

«У Блока: “Тень Данта с профилем орлиным о новой жизни мне поет”.

Ничего не увидел, кроме гоголевского носа!

²⁷ Рифма *Гиганта : Данта*, как отмечалось в Разд. 2, гл. 4, § 5.1, продолжает традицию, заданную сонетом Вяч. Иванова «Il Gigante» (сб. «Кормчие звезды», 1903).

²⁸ См. [Пинский 1989: 391–396].

Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта» [ОМ, 2: 461]²⁹.

На самом деле Блок, в «Равенне» упомянувший *орлиный профиль* Данте, всего лишь придерживался дантовской иконографии, а также биографии Данте, например “nasо асquilino” [орлиного носа], о котором писал Боккаччо. Орлиная топка была и потому органична, что соответствующие эпизоды имеются в «Божественной комедии». Вот один из снов, которые Данте видит, путешествуя по Чистилищу: его, как Ганимеда, похищает орел, и вместе они взмывают ввысь к горящим звездам. Есть и еще одно обстоятельство, снимающее с Блока ответственность за орлиные ассоциации для дантовского профиля. Орлиность как деталь для описания внешности и духа Данте у символистов была в почете. Так, в приводившемся выше «Данте Бальмонта *дух орлиный и изваянное лицо*» вместе составили портрет Данте. Эллис в «Учителе веры» назвал Данте «флорентийским орлом» [Эллис 2000б: 241], а в стихотворении «Первое небо» из цикла «Рай Данте» (п. 1906) вложил в уста Данте следующий монолог о посещении Рая:

Мы понеслись, в пространствах утопая...
Я, как **орел**, впивал лучи зари,
Чтоб, золото кудрей в волнах купая,

Метала яхонты и янтари...
[Эллис 2000б: 381]³⁰

Всех этих обстоятельств Мандельштам не мог не знать, а потому естественно предположить, что мишенью его нападок были в равной степени Блок и помпезный культ сумрачного Данте-мистика. В восприятии символиста, будь то Блок, Бальмонт или Брюсов, на внешности Данте отразились пройденные им испытания. Соответствующие идеологемы еще более рельефно, чем Блок и Бальмонт, прописал Брюсов в цикле «Любимцы веков»:

²⁹ Вопрос о том, в чем состояла практика блоковского чтения Данте, получил освещение в статье Л.Г. Степановой. Исследовательница привела рукописные пометы Блока на изданиях Данте, побывавших в его руках. Свою статью она назвала иронически, по мандельштамовскому выпадку против Данте – «“Нужно было обязательно не читать Данта” (неизвестный экземпляр “Божественной комедии” из библиотеки Блока)». Подробнее см. [Степанова 2009].

³⁰ Ср. еще стихотворение Павла Антокольского «Наш город – ящик ужасов Пандоры...» (1916–1917, не печаталось при жизни автора): *Все кажется – в чахоточном саду / В круженье пар орлиный профиль Данте / Провидит те же тени, что в аду* [Антокольский 2010: 71], и, конечно, «дантовский женский профиль» Ахматовой, появляющийся в «Мужицком сфинксе» (1921–1928, п. 1991) Михаила Зенкевича.

«Данте»: **Угрюмый образ** из далеких лет, / Раздумий одиноких воплощенье. / <...> // Я слышу вой во славу их побед / (То с гвельфами боролись гибеллины!). / И в эти годы с ними жил и он, – / На всей земле прообраз наш единый [Брюсов 1973–1975, 1: 154–155];

«Данте в Венеции»: **Угрюмый облик** предо мной возник. / – **Так иногда с утеса глянут птицы** – // То был суровый, опаленный лик, / Не мертвый лик, но просветленно-страстный, / **Без возраста – не мальчик, не старик.** / И жалким нашим нуждам не причастный [Брюсов 1973–1975, 1: 156].

Другой пример помпезно-культового отношения к Данте, а также подражания Данте находим в стихотворении Вяч. Иванова под дантовским заголовком «Чистилище» (п. 1916):

Стоят пред очами сгоревшие **лета**. <...>

И счастлив я был, иль щадим и лелеем,
Как тот, что помазан священным елеем,
Но должен таиться и слыть пастухом,
Слагающим **песни** в ущельи глухом. <...>

Я вижу с порога **высоких святилищ**,
Что вел меня путь **лабиринтом чистилищ**,
И знаю впервые, каким палачам
В бесчувственном теле был отдан я сам;

Каким **причастился я огненным пыткам**,
Чья память смывалась волшебным напитком, —
Затем, чтобы в тихом горении дней
Богач становился бедней и бедней.

[Иванов Вяч. 1971–1987, 3: 548]

Перед Данте, овеванной легендой, не смог устоять и Гумилев. Вот типично брюсовские строки в его «Пятистопных ямбах» (1912–1915) (они, правда, не вошли в окончательную редакцию стихотворения):

Мне золоченый стиль вручил Вергилий, / А строгий Дант – гусиное перо [Гумилев 1988: 500].

Тем удивительнее, что в черновиках к «Разговору о Данте» за общесимволистский культ ответчиком был выставлен один Блок. Возможно, такого рода случаи имела в виду Ахматова, когда в «Листках из дневника» вспоминала о мандельштамовской необъективности в вопросах (современной) ему поэзии:

«О стихах говорил ослепительно, пристрастно и иногда бывал чудовищно несправедлив, например, к Блоку» [Ахматова 1998–2005, 5: 22]³¹.

³¹ О том, как поэзия Мандельштама соотносится с поэзией Блока, см. [Goldberg 2011].

Но есть ли у мандельштамовского Данте хоть какие-то пересечения с Данте общесимволистским? На поверку оказывается, что есть.

Во-первых, в изображении Мандельштама Данте, особенно как автор и персонаж «Божественной комедии», тоже наделяется суровостью. Вот только приписывать ему обожженное адским пламенем лицо, орлиный профиль и орлиный дух он не считал для себя возможным. Вообще, если символистов в наследии Данте привлекало возвышенное – идеологемы «Божественной комедии», картины инобытия, аллегории, дантовская религиозность и его утопическая попытка вывести человечество из состояния несчастья к состоянию счастья, то Мандельштама – приземленные, секулярные явления: литературность «Божественной комедии», жизненность положений, в которые попадают ее персонажи, наконец, психологический портрет Данте-пилигрима.

Во-вторых, в 1930-е годы Мандельштам, в сущности, претворяет в жизнь главный завет Мережковского, Брюсова и других символистов: стать как Данте. Более того, в своем подражании великому итальянцу Мандельштам делает несколько шагов в символистском направлении. Речь идет о стихотворениях 1937 г. с мысленными попытками поэта заглянуть за грань земного бытия и предугадать, что с ним станет после смерти.

В остальном Данте символистов и Данте Мандельштама – два не похожих друг на друга культурных героя, как если бы дантовские портреты писались символистами и Мандельштамом не с одного человека, а с совсем разных.

4. Мандельштам и вопрос об общеакмеистском Данте

В стихах и прозе Мандельштама-акмеиста Данте если и появляется, то эпизодически. Так, он зияет своим отсутствием в манифесте «Утро акмеизма» (1912, п. 1919) с акмеистическим пантеоном литературных авторитетов и антисимволистской риторикой. Не нашлось Данте места и в расширенном списке писателей постакумеистического эссе «О природе слова» (1921–1922, п. 1922). Дело тут, наверное, в том, что ни в 1920-х годах, ни тем более в 1910-х Мандельштам не осознавал Данте близким себе автором.

Два только что названных манифеста заставляют отнести *сум grano salis* к свидетельству Ахматовой, составившему, пожалуй, главное содержание ее «Слова о Данте» (1965): акмеистов, под которыми она имела в виду Мандельштама, Гумилева, Михаила Лозинского и себя³², сплотил Данте. Чтобы придать своему цеху больший вес, чем он имел на самом деле, она описала его по аналогии с символистским лагерем, на знаменах которого действительно было начертано имя Данте.

³² Но все-таки не Михаила Зенкевича – автора эротического «Золотого треугольника» (1913, п. 1914); подробнее об этом стихотворении см. Разд. 2, Гл. 4, § 5.1.

Если оценивать эту ситуацию беспристрастно, то в акмеизме, существовавшем в 1912–1914 гг. (а затем переродившемся в литературное движение, возглавляемое Гумилевым), какого-то особенного притяжения к Данте не наблюдается. В акмеистских манифестах имя *Данте* отсутствует, а Гумилев, Лозинский, Мандельштам и Ахматова проявляли интерес к Данте в разные периоды творчества, по большей части до- или постакмеистские.

Начну с Гумилева. Он ввел образы Данте и Беатриче в свои ранние стихи, написанные до акмеизма, более того – в ту эпоху, когда его кумиром был Брюсов. Речь идет о цикле «Беатриче» (п. 1909), выполненном в разрабатывавшейся символистами (в частности, Брюсовым) технике двойного портрета. С помощью этой техники Ахматова, в то время – объект ухаживаний Гумилева, предстала – кстати, в духе одноименного стихотворения Бодлера – Беатриче, бросившей Ад и вызывающей сильные эротические переживания.

Два стихотворения зрелого Гумилева, акмеистская «Флоренция» (1913, п. 1916) и «Ода Д'Аннунцио» (п. 1915), тоже, в сущности, недалеко ушли от Брюсова. С одной стороны, они подхватывают топику ранних брюсовских стихотворений «Данте» и «Данте в Венеции», а с другой – «Флоренция» прочитывается как претворенные в слово назидания из брюсовского стихотворения «Поэту». Данте воспет Гумилевым как изгнанник и посетитель Ада, причем в высокой, скорбной стилистике. Все это – сразу узнаваемые приметы символистской дантописи. Ср.:

О сердце, ты неблагодарно!
Тебе – и розовый миндаль,
И горы, вставшие над Арно,
И запах трав, и в блесках даль.

Но, тайновидец дней минувших,
Твой взор мучительно следит
Ряды в бездонном потонувших,
Тебе завещанных обид.

Тебе нужны слова иные.
Иная, страшная пора.
...Вот грозно встала Синьория
И перед нею два костра.

Один, как шкура **леопарда**,
Разнообразьем вечно нов.
Там гибнет «Леда» Леонардо
Средь благовоний и шелков.

Другой, зловещий и тяжелый,
Как подобравшийся дракон,
Шипит: «Вотще Савонаролой
Мой дом державный потрясен».

Они ликуют, эти **звери**,
А между них, потупя взгляд,
Изгнанник бедный, Алигьери,
Стопой неспешной сходит в Ад.
[Гумилев 1988: 397–398]

Впрочем, «Флоренция» намного богаче по своему содержанию, чем просто перепевы символистской топики. Она представляет собой длинный счет, предъявляемый Флоренции за политические неурядицы, в результате которых погибли гениальные произведения искусства и был изгнан Данте. Дантовский мотив вводится через такие отсылки к «Божественной комедии», как звериные аллегории с политической подоплекой. Под *шкурой леопарда*, ответственной за гибель «Леды» Леонардо да Винчи, скрывается *lonza*, существо из семейства кошачьих, которое в первой песни «Божественной комедии» аллегорически соотносится с Флоренцией. К леопарду присоединяется другой, драконообразный, зверь, выпущенный на свободу Савонаролой, и вместе они выжидают Данте из Флоренции, направляя его *стопы* напрямик в Ад. Отмечу еще рифму *звери : Алигьери*, которая здесь как нельзя кстати.

Под конец своей короткой трагической жизни Гумилев создал еще одно, любовно-романтическое, стихотворение – «Отвечай мне, картонажный мастер...». Оно было опубликовано уже после его казни, кстати, в книге стихов, которой он планировал дать дантовское заглавие «Посредине странствия земного» (1923).

Ахматова, пока была акмеисткой, обходилась без Данте. Ее увлечение «Божественной комедией» датируется 1924 годом. Именно в этот период она, самостоятельно выучив итальянский язык, приступила к чтению дантовской поэмы в оригинале. Первым результатом ее знакомства с «Божественной комедией» стала «Муза» (1924, сб. «Из шести книг», 1940), постулирующая общность ее собственного вдохновения с дантовским:

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я» [Ахматова 1998–2005, 1: 403].

«Муза», хотя и была написана в пореволюционную эпоху, когда современники Ахматовой находились в поисках новых, по большей части авангардных форм, вся устремлена в прошлое: к романтическому образу Музы, а также, опосредованно, к топике Гумилева и Блока – поэтов, чей уход из жизни в 1921 г. ознаменовал конец Серебряного века и победу советского режима над завоеванными было свободами. Как отмечалось в Разд. II, Гл. 4, § 2, Муза и Данте пришли в «Музу» Ахматовой из гумилевского стихотворения «Музы, рыдать перестаньте...», где Музы поют песню о Данте, причем непосредственно лирическому герою. Что касается блоковского влияния, то «Муза» резонирует с его «Равенной», в которой тень Данте тоже поет и тоже адресует песню *мне* – лирическому герою.

В «Данте», стихотворении 1936 г., Ахматова подхватила мотив Данте-изгнанника, который ранее полюбился символистам и Гумилеву.

При этом она предложила свою – сугубо мелодраматическую – версию этого достаточно избитого сюжета:

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою. <...>
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы.
Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть, –
Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...
[Ахматова 1998–2005, 1: 431]

Считается, что дантовская биография по-эзоповски прикрывала реальную жизненную дилемму поэтессы: оставаться в советской России или эмигрировать? Попытка посмотреть на это стихотворение под другим углом зрения – работы поэтессы с разными традициями изгнаннического письма – была предпринята в Разд. II, Гл. 4, § 2.

Лозинский в стихотворении «Камень» (1913, сб. «Горный ключ», 1916), написанном в пору его принадлежности к акмеистическому Цеху поэтов и, кстати, посвященном Гумилеву, опирался на образность Данте из третьей кантики «Божественной комедии» – «Рая», которая вся решена в световом коде:

Ты не любил, тебе не снился **свет**,
Единый **свет**, там, в самом сердце Рая
[Лозинский М. 1916: 41] и т. д.

Но главным свершением Лозинского в области русской дантомании стал перевод «Божественной комедии», которому была уготована долгая жизнь в русской культуре. Работа над переводом началась в 1936 г., а с 1939 по 1945 г., кантика за кантикой, он был полностью опубликован³³. Так Лозинский осуществил важнейший пункт символистской программы, до которого у самих символистов не дошли руки: дать русскому читателю дантовскую поэму и близко к оригиналу, и богатым литературным слогом. Нет никаких сомнений в том, что этот слог был почерпнут Лозинским из русской дантеаны Серебряного века, в которой были обкатаны отдельные дантовские формулировки. В то же время Лозинский счастливо избежал высокопарности, которой грешили Вяч. Иванов и Брюсов, Эллис и Гумилев. Для множества стилистических регистров, использованных в «Божественной комедии», он подобрал русские эквиваленты.

³³ Перевод в полном виде и комментарии Лозинского к нему см. в [Алигьери 1961б]. О том, как Лозинский работал над ним, см. [Лозинский С. 1989].

В это «общеакмеистское» поклонение Данте Мандельштам если и вписывается, то исключительно своей тематикой. Продолжая вслед за Гумилевым и Ахматовой традицию изображения Данте-изгнанника, он порывает с его канонической подачей, будь то гумилевско-ахматовская или предшествующая ей брюсовская. В частности, он бежит, как черт от ладана, высокопарности, мистики, теологической терминологии – словом, всего того, чем был отмечен культ Данте в Серебряном веке.

Далее, хотя с Ахматовой, Гумилевым, Лозинским, а также Михаилом Зенкевичем его объединяет вкрапление пассажей из «Божественной комедии» в собственные стихотворения, Мандельштам обращается к иным, радикально новым способам преподнесения дантовских мотивов и формул, в чем нам вскоре предстоит убедиться.

Несмотря на то что и Ахматова (которой, как мы помним, современники приписывали дантовский профиль), и Мандельштам привлекали Данте для создания собственного самообраза, они прибегали к разной технике. Ахматова в «Музе», а также поздней «Эпиграмме» (1957) делает Данте, его Музу, его Беатриче зеркалами, способными выгодно – шумно и помпезно – подать ее поэтический талант и красоту. Ничего, подобного ахматовскому hubris'у, мы не найдем у Мандельштама. Он, как правило, приглушает параллелизм между собой и Данте, так что наложение одного образа на другой открывается лишь при внимательном – филологическом – чтении.

Наконец, дантопись Ахматовой, а также Гумилева и Лозинского, взятая как фон для мандельштамовской, демонстрирует еще одно отличие последней. Оно – в стилистике: высокая, трагедийная или же мелодраматическая трактовка Данте другими акмеистами (написанное акмеистическим Цехом поэтов пародийное стихотворение «Valère Brussoff не презирал сонета...», сохранившееся в архиве Ахматовой³⁴, не в счет) у Мандельштама понижается до нейтральной, а иногда откровенно юмористической или ироничной. Дать образ Данте секуляризированным, а не культовым, земным, а не надмирным, а заодно выявить то словесное искусство, которое делает «Божественную комедию» неумирающим, вечно актуальным произведением, – вот какие задачи ставил перед собой Мандельштам, когда писал о нем.

Таким образом, между дантописью мандельштамовских собратьев по акмеизму и его собственной не так много общего, как думала Ахматова, а затем попавшие под ее влияние исследователи. Между мандельштамовским Данте и Данте Ахматовой несомненна дистанция. Она, разумеется, меньше, чем та пропасть, которая пролегла между мандельштамовской и символистской трактовками Данте.

³⁴ Это стихотворение приводится в «Листках из дневника», в главе «Мандельштам»; см. [Ахматова 1998–2005, 5: 24–25].

5. Хрестоматийный Данте
в неканоническом исполнении:
стихотворения и эссе Мандельштама
1913–1925 годов

С 1913 г. Мандельштам начинает примериваться к хрестоматийной дантописи своих современников, пробуя придать ей свою, нехрестоматийную, калибровку.

Первый опыт такого рода – обращенный к Ахматовой шуточный мадригал «Черты лица искажены...» (1913):

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой:
Кто скажет, что гитане гибкой
Все **муки Данта** суждены? [ОМ, 1: 289]

Он стоит в том же ряду, что и сочиненная акмеистами пародия на пушкинский сонет «Суровый Дант не презирал сонета...» – «Valère Brussoff не презирал сонета...», где современные поэты начиная с Брюсова и Вяч. Иванова и кончая акмеистом Гумилевым, неназванным, но перифрастически описанным как супруг *Анеты*, подставлены вместо классиков сонета – Данте, Петрарки и т. д.

О том, что в «Чертах лица...» не имелись в виду прозрения относительно судьбы Ахматовой, с ее слов записал В.Я. Виленкин³⁵. Сама же Ахматова в мемуарных «Листках из дневника» вспоминала о рождении этого мадригала так:

«Я была с Мандельштамом на Царскосельском вокзале (10-е годы). Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки» [Ахматова 1998–2005, 5: 32].

Двумя его последними строками Ахматова открыла каскад эпитафий в стихотворении «Нас четверо. *Комаровские наброски*» (1961), которым канонизировала себя, Мандельштама, Пастернака и Цветаеву в качестве четверки лучших русских поэтов XX в. Из этого можно заключить, что она восприняла мандельштамовский мадригал как лестный для себя.

В «Чертах лица...» выражение *муки Данте* метонимически замещает собой наказание, полагающееся попавшим в Ад грешникам. То же наказание полагается Ахматовой как прекрасной цыганке, т. е., согласно стереотипам, в том числе литературного происхождения, – грешнице по определению. Не зная в точности житейского контекста, нам остается только гадать, в связи с чем на лице Ахматовой появилась старческая улыбка и за что ей грозят все адские муки сразу.

³⁵ См. [Виленкин 1990: 55–56].

Закономерен и другой вопрос: а не было ли это четверостишие игровой реакцией на гумилевский цикл «Беатриче»? В самом деле, оба текста адресованы Ахматовой как inferнальной женщине и объекту мужской страсти, но только у Гумилева это сформулировано прямо, ср.:

Ты подаришь мне смертную дрожь, / А не бледную дрожь сладострастия («Я не буду тебя проклинять...» [Гумилев 1998: 148]) и – но здесь с явной отсылкой к бодлеровскому образу Беатриче как «цветку зла» – *Бросила рай Беатриче* («Музы, рыдать перестаньте...» [Гумилев 1998: 147]),

а у Мандельштама – в коде *гибкой гитаны* и адских *мук*. Кроме того, цикл «Беатриче» и «Черты лица...», если рассматривать их вместе, прочерчивают всю глубину падения Ахматовой. Та, что у Гумилева изображалась *бросившей рай Беатриче*, у Мандельштама становится цыганкой и потенциальной обительницей Ада. Правда, Гумилев пишет всерьез и романтически приподнято, Мандельштам же иронизирует или подшучивает.

Экстраполяцию Данте и дантовских образов на русских писателей, которая в творчестве Мандельштама задержится надолго, вплоть до небольшой заметки о драматургии Чехова 1935 г., стоит отсчитывать, однако, не от «Черты лица...», где Ахматова фигурирует всего лишь как цыганка-инфернальница, а от эссе «Петр Чаадаев» (1914, п. 1915):

«Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно...»

На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данта: “Этот был там, он видел – и вернулся”» [ОМ, 2: 34].

Здесь вводится намеком анекдот Боккаччо о веронских кумушках, которые, завидев Данте, принимались обсуждать его подпаленное адским пламенем лицо:

«[В]от тот, который спускается в ад и, возвращаясь оттуда, когда пожелает, приносит весть о пребывающих там грешниках»; «Должно быть, ты права... борода его курчава, и лицо его черно от дыма и копоти адского огня» (пер. Э. Линецкой [Боккаччо 1987: 627]).

Заметим: символисты и Гумилев из такого рода анекдотов высекали мистическую искру, заявляя прямо и косвенно, что звание поэта может быть присуждено лишь тому, кто в своей жизни (вариант: в жизнетворчестве) изведal взлеты и падения вроде тех, через которые прошел Данте. Вот самый показательный пример – «Больше никогда» (1911, 1914, п. 1918) Брюсова:

Когда Данте проходил по улице, де-
вушки шептали: «Видите, как лицо
его опалено адским пламенем!»

Летописец XIV века

<...> Лик мой слишком **строгий**, как **певца Inferno**,
Девушек смущает тайной прошлых лет,
И когда **вдоль улиц прохожу я мерно**,
Шепот потаенный пробегает вслед. <...>

Может быть, пред смертью, я **венюк лавровый**
Смутно угадаю на своем челе...

[Брюсов 1973–1975, 3: 337–338].

Мандельштам же в своем эссе преследует иные, сугубо светские и сугубо метафорические, цели. Он пишет о Западе, который притягивал к себе русского человека и больше не отпускал от себя, как о рае: раз попав туда, невозможно думать о возвращении обратно. И только Чаадаеву удалось, поездив по Европе и обогатившись опытом западной цивилизации, все-таки осесть в России, чтобы попытаться донести этот опыт до своей аудитории. Стоит специально подчеркнуть, что при сопоставлении Чаадаева с Данте по линии посещения иного мира и возвращения в свой, родной, Мандельштам фактически не находит места для мотива обожженного дантовского лица, столь дорогого символистам.

Незаметное растворение цитат из «Божественной комедии» (а также «Новой жизни») в тексте, еще одно направление, по которому развивалась мандельштамовская дантопись, берет свое начало в стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915):

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи <...>

И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью. [ОМ, 1: 84]

Как уже было показано мандельштамоведами, здесь формулировки из «Божественной комедии» наложились на сюжет ночного (вариант: вечернего)³⁶ чтения *ветхого Данте* из пушкинского незавершенного

³⁶ Ср. мнение по этому вопросу Ю.М. Лотмана: «[В] тексте не сказано, утреннюю или вечернюю зорю быют. Читатель имеет равную возможность вообразить себе две картины: поэт, всю ночь читавший Данте, при звуке утренней зори вспоминает юность, или: поэт весь день читал, и вечерняя зоря,

стихотворения «Зорю быют... из рук моих...» (1829, п. 1855). Конкретнее, строка 2 *Я список кораблей прочел до середины* вступает в переключку с хрестоматийным зачином дантовской поэмы *Nel mezzo del cammin di nostra vita* [посередине пути нашей жизни] («Ад», I, 1 [1: 1]) и – одновременно – со следующими классическими русскими строками:

Зорю быют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих.

[Пушкин 1937–1959, 3 (1): 170]³⁷

В свою очередь, появляющееся в строке 5 сравнение *Как журавлиный клин в чужие рубежи* [ОМ, 1: 84], возможно, придерживается образов и синтаксической конструкции знаменитой главы V «Ада» (46–47) о сладострастниках³⁸:

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga **riga** [1: 46]

И как журавли выпевают свои жалобы, / создавая из себя в воздухе длинный ряд³⁹.

Дантовская интертекстуальная фактура служит изнанкой по отношению к гомеровской топике, образовавшей лицевую сторону стихотворения. Как в свое время подметил Виктор Террас, *журавлиный клин* отсылает непосредственно к песни 2 «Илиады» (459 сл.), где воины уподоблены птицам, в том числе журавлям, а также к песни 3 (3 сл.) о боевых навыках троянцев [Terras 1965: 258]. Наконец, строка 9 *И море, и Гомер – всё движется любовью* [ОМ, 1: 84] представляет собой неточную цитату из финала дантовской поэмы *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [Любовь, которая движет солнцем и остальными звездами] («Рай», XXXIII, 145 [3: 585])⁴⁰, а заодно перепев двух стихотворений Степана Шевырева, на которых стоит задержаться.

отрывая его от работы, переносит в мир ранних воспоминаний» [Лотман 1972: 166–167]. Ранее Д.Д. Благой интерпретировал ситуацию чтения Данте как сугубо ночную: «Поэт услышал рано утром в лагере барабанный бой, отбивавший зóрю – сигнал вставать, и вспомнил свои лицейские годы, когда по утрам его будил тот же звук» [Благой 1967: 406].

³⁷ См. [Безродный 2006].

³⁸ Отмечено в [Nilsson 1974: 39].

³⁹ Любопытно отметить, что ранее этот пассаж привлек Александра Герцена, который вынес его в эпиграф главы II своей повести «Елена» (1836–1838, п. 1912 (отрывки), 1918 (полностью)). В повести рассказывается о страсти двух юных героев, которая довела их до беды; на этом основании они сравниваются с Паоло и Франческой. Подробнее о «Елене» и – шире – о любви Герцена к «Божественной комедии», см. [Асоян 2015а: 105–128].

⁴⁰ Отмечено в [Nilsson 1974: 42].

Первое стихотворение – знаменитое «Чтение Данта» (1830, п. 1831) с рассуждениями о том, что читать «Божественную комедию» – все равно что погружаться в морские волны⁴¹, с «Бессонницей...» соотнес Михаил Безродный⁴²:

Что в **море** купаться, то **Данта** читать:
Стихи его тверды и полны,
Как **моря** упругие волны!
Как сладко их смелым умом разбивать!
Как дивно над речью глубокой
Всплываешь ты мыслью высокой:
Что в **море** купаться, то **Данта** читать.
[Поэты 1820–1830-х годов, 2: 194;
Поэты тютчевской плеяды: 300]

Что касается второго стихотворения, то это «Тройство» (1830, п. 1831), из которого можно почерпнуть мандельштамовскую логику подмены *Данте Гомером*. Дело в том, что в «Тройстве» Данте, Гомер и Шекспир делают одно дело – преображают *знакомый стих* и тем самым становятся воплощением поэзии с большой буквы. На них, не без некоторой кощунственности, Шевырев распространяет христианский Символ веры: Поэзия едина в трех лицах (*ликах*), и эти лица – Гомер, Данте и Шекспир. Ср.:

Я, в лучшие минуты окрыляясь,
Мечтой лечу в тот звучный, стройный мир,
Где в тройственный и полный лик сливаясь,
Поют **Омир** и **Данте** и Шекспир, –
И радости иной они не знают,
Как меж собой менять знакомый стих, –
И между тем как здесь **шумят** за них,
Как там они друг друга понимают!
[Поэты тютчевской плеяды: 285]

Заметим также, что стройный поэтический *мир*, в который лирическое «я» Шевырева уносится *мечтой*, возможно, наделен свойствами Лимба, где Данте встретился с душами великих философов и поэтов. Эти души, попав в Лимб не из-за своих грехов, а по незнакомству с христианской верой, которой человечество в их время еще не обладало,

⁴¹ О том, что именно такой смысл вложил в свое стихотворение Шевырев, см. [Ратников 2005: 72–73]. Там же дается обзор художественных произведений Шевырева и его критических рецензий, так или иначе имеющих отношение к Данте.

Впоследствии водная образность для описания «Божественной комедии» была применена Эллисом в «Данте Алигьери (*Терцинах*)» (сб. «Иммортели», 1904): *Как ветра грозный вой и ропот океана / Песнь раздавалась твоя; как бурные валы / В борьбе земных стихий, в дыханье урагана, // Сшибаясь, бьются в грудь незыблемой скалы, / Помчался строф твоих, кружась, сонм ужасный* [Эллис 2000а: 231–232].

⁴² См. [Безродный 2006].

ходят большой компанией и не знают иных радостей, как вести интеллектуальные беседы. Так и в «Тройстве»: Гомер, Данте и Шекспир общаются *между собой* с полным пониманием *друг друга*.

Объясняет «Тройство» и появление в «Бессоннице...» предиката *шумит*. Правда, у Шевырева он отнесен к людским кривотолкам, а у Мандельштама – к морю.

Разобрав текст «Бессонницы...» на составляющие его под- и интертексты, зафиксируем, в чем состоит мандельштамовское обращение с Данте в акмеистический период. Пряча хрестоматийные цитаты, он отходит от принципа «эрудитского» цитирования Данте, доминировавшего в Серебряном веке. Этот принцип наглядно представлен в сборниках Вяч. Иванова, обильно уснащенных строками из Данте, процитированными в оригинале – то в эпиграфе, а то и внутри текста. Так, «Кормчим звездам» предпослан дантовский эпиграф о путеводных звездах, с указанием на кантику и песнь «Божественной комедии»:

Poco potea parer lì del di fuori
Ma, per quel poco, vedev'io le stelle
Di lor solere e più chiare e maggiori.

Dante, Purg. XXVII [Иванов Вяч. 197–1987: 1, 513]

в пер. Иванова: «“Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно”. Дант». [Иванов Вяч. 1971–1987: 1, 861]

В свою очередь, входящее в «Кормчие звезды» стихотворение «Дух» открывается эпиграфом из финала «Божественной комедии»:

L'Amor che move il Sole e l'altre stelle

Dante, Parad. XXXIII [Иванов Вяч. 1971–1987: 1, 518]

в пер. Иванова: «Любовь, что движет Солнце и другие звезды. Дант» [Иванов Вяч. 1971–1987: 1, 861]

Оба эпиграфа призваны донести до читателя ту мысль, что Иванов ведо́м – ни больше ни меньше – как кормчими звездами самого Данте. Кстати, аналогичным образом Гумилев в строчках, выброшенных из «Пятистопных ямбов», утверждал, что пишет свои стихи гусиным пером, унаследованным от Данте, а Ахматова в своей «Музе» – что по ночам ей является дантовская Муза.

Неафишированные формулировки из произведений Данте проникли и в более позднюю элегию “Tristia” (1918). Когда в строфе II Мандельштам говорит:

И на заре какой-то **новой жизни**,
Когда в сениях лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни <...>
[ОМ, 1: 104],

то выносит в положение тавтологической рифмы хрестоматийное итальянское заглавие “Vita nuova” (вариант: не менее хрестоматийную латинскую фразу “Incipit vita nova” [Dante 2010: 33; ‘Начинается новая жизнь’] из начала дантовского прозиметра)⁴³. Присутствие самого Данте в “Tristia” как писателя с опытом любви и разлуки, манифестированном через только что разобранный интертекст, заретушировано античными, овидиевско-тибулловскими, красками лирического сюжета о расставаниях и встречах. Этот сюжет, в свою очередь, выстроен так, чтобы по принципу «вечного возвращения» соединить Древний Рим и другие старинные эпохи с современностью⁴⁴.

Предположу, что пропитанность строфы II дантовскими аллюзиями была еще и данью пушкинской миниатюре «**Зорю** быют... из рук моих...» о ночном (или же вечернем) чтении *ветхого Данте*. *Бить зорю / зарю* на языке военных значит отбивать восход (и закат). Сходный звуковой код у Мандельштама – *петух*, оглашающий *зарю* биением *крыльев*.

«Божественная комедия» могла подсказать Мандельштаму детали картины загробного мира в «античном» стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920). Во всяком случае, такое прочтение в своих мемуарных записях предложила Ольга Гильдебрандт-Арбенина, петербургское увлечение Мандельштама пореволюционного времени:

«Что касается “Когда Психея-жизнь”, то это рассказ о моем представлении (**дантовского** – нет, вернее, личного представления) о переходе на тот свет» [Гильдебрандт-Арбенина 2007: 160].

Из уст красавицы Ольги Гильдебрандт, которую и в гимназии, и в артистических кругах звали *Психеей*, квазидантовские загробные описания должны были звучать вполне органично.

На 1925 год пришелся новый виток мандельштамовской дантописи – обращение к Данте как к исторической фигуре. В загадочном стихотворении «Извозчик и Дант», которое в первой и единственной публикации в «Красной газете» (1925) имело жанровый подзаголовок *басня*, итальянский писатель показан через призму опошляющих его речей извозчика. Как ранее в эссе «Петр Чаадаев», здесь Данте – человек-легенда и в этом качестве объект городских пересуд. Ср.:

Извозчик **Данту** говорит
С энергией простонародной –
О чем же? О профессии свободной,
О том, что вместе их роднит:
– И я люблю орган,
Из всех трактиров я предпочитаю «Рим».

⁴³ Этот очевидный интертекст в мандельштамоведении неоднократно выявлялся. См., например, [Ronen 1983: 200].

⁴⁴ Подробнее см. [Панова 2017а; Панова 2018а]; там же – литература вопроса.

Хоть я не **флорентиец**,
 Но все же я не вор и не **убиец**;
 Ведь лошади моей, коль хорошенько взвесить,
 Лет будет восемь иль, пожалуй, десять, –
 И столько же ходил за **Беатричей** ты;
 Дурного не скажу и во хмелю про **Данта**,
 В тебе отца родного чту и коменданта, –
 Вели ж по осени не разводить мосты!

[ОМ, 1: 341]

По-видимому, советское время напомнило Мандельштаму о пушкинской дилемме «поэт и чернь», или, что то же, сапожник и Апеллес, и он, взяв за основу «Жизнь Данте» Боккаччо, где Данте противостоит неблагодарной флорентийской черни, развернул ее в новый и притом не очень укорененный в истории сюжет. Дело происходит как бы во Флоренции. В монологе движимого *простонародной энергией* извозчика, адресованного Данте, тот изображается героем-любовником, приударившим за Беатриче, и общественным / государственным деятелем, а также посетителем трактиров и любителем органа – что за Данте не водилось. По каждому из этих пунктов извозчик уравнивает Данте с собой, т. е. поступает как пушкинская «чернь», а в заключение еще и просит его как коменданта (читай: приора) о послаблениях: *по осени не разводить мосты*.

Разведение мостов с весны по осень – явное осовременивание Средневековья. Соответствующие технологии появились в Петербурге только в середине XIX в., став яркой приметой его быта. Флоренция ничего подобного не знала. Разведение мостов, как и ряд других деталей басни – *комендант, трактир, извозчик*, – свидетельствует в пользу того, что Мандельштам занят в ней не столько бытом и нравами средневековой Флоренции, сколько высмеиванием пороков своей эпохи (вариант: советской среды).

Не забыл Мандельштам и о пороках дантовской Флоренции. Негативные характеристики флорентийцев, вводимые благодаря зарифмованным с ними *убийцами*, могут прочитываться и как намек на грешников «Божественной комедии», и как гиперболизация «Жизни Данте» Боккаччо, по которой лейтмотивом проходит следующая мысль: низкая Флоренция не оценила своего выдающегося сына, и вот теперь Боккаччо устраняет эту несправедливость.

В «Извозчике и Данте» Мандельштам прибегает к просторечью. Это относится в самую первую очередь к склонению имени *Беатриче*, по нормам русского языка несклоняемого, и к вульгарному выражению *ходить за* в смысле ‘добиваться расположения, ухаживать’. Вложив в уста извозчика выражение *И столько же ходил за Беатричей ты*, Мандельштам не только произнес извозчику приговор «*Суди, дружок, не выше сапога!*» (в смысле: лошади), но также совершил подрыв того возвышенного куртуазного дискурса, на котором его современники, все без исключения, говорили о Данте и Беатриче. Подрыв этого дискурса будет продолжен затем в «Разговоре о Данте», подхватившим из «Извозчика и Данта» мотив Данте-ухажера:

«У меня перед глазами фотография с одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века... Беатриче показывает Данту Троицу... Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче – бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышущий здоровьем школяр **ухаживает за** не менее цветущей горожанкой» [ОМ, 2: 170].

Сам Мандельштам о любви Данте к Беатриче старается целомудренно молчать – для него разговоры на эти темы полностью табуированы.

Итак, по своей приземленной тематике и юмористической тональности «Извозчик и Дант» – пик расподобления с дантописью Серебряного века. Здесь отсутствуют мистика, философия, обожение Данте и Беатриче, наконец, возвышенный слог. На их место заступил мещанский, заведомо пошлый взгляд на Данте. Если до 1917 г. он был немыслим⁴⁵, то с приходом советской культуры, отдавшей культовые фигуры прошлого на расправу сатирикам, он уже не воспринимался как вызывающе новое слово. Стоит лишний раз подчеркнуть, что в разбираемой басне Мандельштам говорит не своим голосом, а голосом извозчика и что именно на пошлость и невежество извозчика наводится сатира.

⁴⁵ Ср., впрочем, куплеты, которыми в романе Бориса Зайцева «Древо жизни» (п. 1952) девочка Элли из хорошей московской семьи и ее сестра Лина дразнят дядю Карлушу, замучившего близких своей любовью к Данте:

«Вот в жаркий полдень встречаются они в аллее дядю Карлушу...

– Ах, душеньки мои, я только что перечитал... начало “Чистилища”... Данте встречает Казеллу, и тот его узнает и тотчас начинает петь лучшую канцону самого Данте...

Лина толкает локтем Элли.

– Да, знаем, знаем канцону!

Дядя доволен.

– Какие умницы! Вот, значит, недаром я Ратисбоннов перевод (Louis Gustave Fortuné Ratisbonne, 1827–1900, автор стихотворного перевода «Божественной комедии» на французский язык. – Л. П.) давал с итальянским текстом...

– Сейчас, сейчас! Мы сейчас споем... Элли, слушайся меня, я регент...

И Лина начинает. Дуэт недлинен. Слова из Ратисбонна:

Оркестр играет,
А Дант шагает,
И шум и гром,
И Беатричин вой
Что такой?

Дядя меняется в лице.

– Что такое? Что за идиотство?

Но дуэт крепнет.

Когда была я крошкой,
Я Данте обожала,
К нему одной дорожкой
Всегда бе-е-ежа-ла!

Басня «Извозчик и Дант», явно не относящаяся к удачам Мандельштама, содержит зато набор образов и приемов его более поздней, по-настоящему серьезной дантописи. Это и обращение к историческому образу Данте, и постановка Данте в связь с современностью, включая петербургские мосты и орган, и флорентийцы, поданные как воры и убийцы, и издевательство над пошлостями, которыми оказалась окружена любовь Данте к Беатриче.

6. Данте – союзник Мандельштама в поле литературы: эссе и рецензии 1920–1930-х годов

В 1922–1932 гг., а затем в 1935-м «Божественная комедия» подсказала Мандельштаму-критику весьма нетривиальный способ самоидентификации с Данте. Если тот, разместив исторических, мифологических и литературных героев, включая своих современников, по кругам Ада, кругам Чистилища и небесам Рая, перенял полномочия Бога, то Мандельштам, верша аналогичный дантовскому суд, но только над писателями, по большей части – своими современниками, выступает его наместником от литературы.

На «скамью подсудимых» Мандельштам-критик посадил: Чехова, которого он, как и большинство писателей Серебряного века, отвергал, видя в нем дутую величину⁴⁶, двух писателей-символистов и советского писателя Михаила Козакова (всем им выносятся обвинительный приговор), а также Огюста Барбье (он получает оправдательный приговор).

Первый случай квазидантовского суда над современником – эссе-некролог «А. Блок (7 августа 1921 г. – 7 августа 1922 г.)» (1922, п. 1922; другое название – «Барсучья нора»). Взвешивая шансы за год до того скончавшегося Блока на посмертную судьбу в литературе, или

Тут дядя уже в ярости.

– Прекратить! Немедленно!

И бросается на них. Но это-то и забава. Они быстрее, ловчей его, с хохотом, визгом удирают по аллее, за ними бежит с палкою дядя Карлуша... Из-за поворота долетает последняя строфа Казеллы:

Ах, я к Данте,

Я к Данте хоч-ч-ч-у-у!

Платьяща мелькают в чаще, и их больше нет» [Зайцев 1999–2001, 4: 462–463].

⁴⁶ Этому феномену посвящена обстоятельная статья Александра Кушнера «Почему они не любили Чехова?» [Кушнер 2003: 756–762], согласно которой Ахматова, Владислав Ходасевич и другие предпочитали героев-нищанцев, восставали против обыденности, а также – добавлю от себя в качестве дополнительного штриха к портрету Ахматовой – жизни предпочитали жизнетворческий спектакль. Чехов разоблачал театральное поведение, а его набор ценностей, простой и понятный, оскорблял изощренный вкус людей Серебряного века.

«новую жизнь», Мандельштам опирается на две цитаты из Данте, которые уже получили широкое хождение у символистов. Им отведены две стратегически значимые позиции – начало и конец текста:

«Первая годовщина смерти Блока должна быть скромной: 7 августа только начинает жить в русском календаре. Посмертное существование Блока, новая судьба, **Vita Nuova**, переживает свой младенческий возраст» [ОМ, 2: 87];

«Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: **“любовь, которая движет солнцем и остальными светилами”**. Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального **солнца** всей системы, будь то **любовь**, о которой сказал **Дант**, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок» [ОМ, 2: 92].

Выражение “Vita Nuova” очень кстати в этом эссе по целому ряду причин. Во-первых, сам Блок употребил его, правда по-русски, в своей «Равенне». Во-вторых, “Vita Nuova” напоминает об излюбленной теме Данте и Блока: куртуазного, рыцарственного служения Прекрасной Даме. В-третьих, в начале некролога, там, где идет речь о блоковской *vita nova*, Мандельштам фактически опирается на главу 34 «Новой жизни» Данте, посвященной сочинению сонета в честь Беатриче в первую годовщину ее смерти.

Откровенно-цитатный характер мандельштамовского выражения “Vita Nuova” вроде бы уже убедил читателя в том, что Блоку причитается посмертное существование в русской словесности, когда приводимая в конце эссе заключительная строка «Божественной комедии», как мы помним, в Серебряном веке имеющая стойкие символистские коннотации, эту заявку на бессмертие отзывает. По тому счету, который покойному Блоку предъявляет Мандельштам, его пессимизм и катастрофическое мышление не только не вторят дантовской максиме, но противоположны ей. Сталкивая программу Блока с дантовскими мыслями о солнце и любви, Мандельштам ориентируется на свою собственную мифологему умирающей и возрождающейся культуры. После Октябрьского переворота – говорит он этим и другими пореволюционными произведениями – солнце культуры закатилось; на некоторое время оно будет похоронено; однако тьма в России не навечно, потому что в природе за закатом неизбежно следует восход⁴⁷.

Разбираемая концовка некрологического эссе «А. Блок» представляет собой головокружительный риторический трюк, призванный показать, что покойного Блока за его трагический пессимизм на более скромное место в русской литературе обрекает не сам Мандельштам, но такой авторитет, как Данте. Есть у нее и другая, тоже скрытая прагматическая подоплека. Мандельштам поднимает перчатку, брошенную Блоком всем несимволистам в процитированном выше эссе «О совре-

⁴⁷ Об этой мифологеме, а также стихотворениях, в которых она претворилась, см. [Гаспаров М. 1995].

менном состоянии русского символизма»: «**Солнце** наивного реализма **закатилось**; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя», и возвращает ее Блоку, демонстрируя, что это Блок своей тягой к катастрофе способствует закату солнца русской культуры.

Кстати, о *солнце* в эссе «А. Блок», балансирующем между дантовским постулатом о Божественной любви и мандельштамовским сравнением пореволюционной русской культуры с закатившимся солнцем. Не эту ли траекторию держал в голове Мандельштам, когда в «Разговоре о Данте» высказался о смысловых наращениях, которое в поэзии приобретает слово *солнце*? Ср.:

«Когда мы произносим... “солнце”, мы... переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны... Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге». [ОМ, 2: 166]

Другие объяснения этого места ждут нас впереди.

Рецензия на «Записки чудака» Андрея Белого (п. 1923) – суд над еще одним символистом и тоже за его любовь к катастрофе. Как и в случае с Блоком, здесь мерилom катастрофизма выступает Данте:

«Отсутствие меры и такта... есть ложь... У **Данта** одного душевного события хватило на всю жизнь. Если у человека три раза в день происходят колоссальные душевные катастрофы, мы перестаем ему верить... он для нас смешон». [ОМ, 3: 100]

При этом какое именно душевное событие, повлиявшее на Данте, имеет в виду Мандельштам – встречу с Беатриче? ее смерть? изгнание из Флоренции? или, например, привидевшееся во сне посещение загробного мира? – остается загадкой. Вообще сведение полной событий жизни Данте к одному, как бы выигрышно оно ни смотрелось в полемике, едва ли корректно, но именно в такой ипостаси Данте и мог стать союзником Мандельштама, взявшегося оппонировать Белому.

В «Заметке о Барбье» (другое, возможно редакционное, заглавие – «Огюст Барбье (*Поэт Парижской революции 1830 г.*)», п. 1923) генезис Барбье как поэта, отзывающегося на политические события, возводится к «Божественной комедии» – а политика составляет один из ее аллегорических пластов. Отсылка к Данте никак не подрывает миссии Барбье, а, наоборот, добавляет ей веса:

«Барбье оказался мастером больших поэтических сравнений, как бы предназначенных для ораторской трибуны. Силе поэтических образов Барбье учился непосредственно у **Данта**, ревностным почитателем которого он был, а не следует забывать, что “**Божественная**

комедия” была для своего времени величайшим политическим памфлетом». [ОМ, 3: 99]

«Путешествие в Армению» (1931–1932) хронологически принадлежит к следующему этапу мандельштамовской дантописи: «своему» / «нехрестоматийному» Данте. В то же время Данте по-прежнему используется для борьбы внутри литературного цеха:

«[О]дин писатель принес публичное покаяние в том, что был орнаменталистом или старался по мере греховных сил им быть.

Мне кажется, ему уготовано место в седьмом кругу дантовского ада, где вырос кровоточащий терновник. И когда какой-нибудь турист из любопытства отломит веточку этого самоубийцы, он взмолится человеческим голосом, как Пьетро де Винеа: “Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья...”

И капнет капля черной крови...” [ОМ, 2: 321]

Мандельштам здесь прибегает к красочному, но в русской традиции более не представленному⁴⁸ эпизоду из песни XIII «Ада» (31–38), посвященной лесу самоубийц и, конкретнее, терновнику (*un gran pruno*), в который вселилась душа самоубийцы Пьера делла Винья (Pier della Vigna) (31–37, 43–44). И все это – для осуждения неназванного, но узнаваемого Козакова.

На чем же держится проводимый Мандельштамом параллелизм? И делла Винья, и Козаков – писатели, отрекшиеся от себя. Этим их сходство исчерпывается. Делла Винья, будучи несправедливо осужденным за государственную деятельность, совершил самоубийство. Поскольку он сам презрел свою плоть, в Аду его душа вместо телесной оболочки вселилась в терновник. Соответственно, когда Данте по незнанию отламывает веточку терновника, являющуюся пальцем делла Винья, тот кричит от боли, а из ветки начинает струиться коричневая (а не черная, как у Мандельштама!) кровь. Что касается Козакова, то предательством собственной стилистики он убивает в себе самобытного автора, или, согласно французской поговорке “*le style, c’est l’homme*”, человека. По этой логике Мандельштам предрекает Козакову те же адские муки, которыми наказывается делла Винья.

Серию дантовских судов над писателями завершает критическая – в обоих смыслах – рецензия на две чеховские постановки «Воронежского Городского Театра». В новейшем собрании сочинений Мандельштама она приводится под заголовком «Запись о постановке пьес Чехова “Дядя Ваня” и “Вишневый сад”» (1935):

«Чехов. Действующие лица “Дяди Вани”: Серебряков, Александр Владимирович, отставной профессор. Елена Андреевна, его жена, 27 лет. Софья Александровна (София), его дочь от первого брака. Войницкая,

⁴⁸ См., однако, разбор сонета Вяч. Иванова «Когда вспоит ваш корень гробовой...» (п. 1909) в [Davidson 1989: 49–50], где для объяснения мотива лаврового леса привлечен монолог делла Винья.

Марья Васильевна, вдова тайного советника, мать первой жены профессора. Войницкий, Иван Петрович, ее сын. Астров, Михаил Львович, врач. Телегин, Илья Ильич, обедневший помещик. Марина, старая няня. Работник.

Чтобы понять внутренние отношения этих действующих лиц как системы, нужно чеховский список выучить, зазубрить. Какая невыразительная и тусклая головоломка. Почему они все вместе? ... Мне, например, легче понять **воронкообразный чертеж дантовской Комедии, с ее кругами, маршрутами и сферической астрономией**, чем эту мелко-паспортную галиматью.

Биолог назвал бы чеховский принцип – экологическим. Сожителство для Чехова решающее начало. Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями.

Чехов забирает сачком пробу из человеческой “тины”, которой никогда не бывало. Люди живут вместе и никак не могут разъехаться. Вот и все. Выдать им билеты – например, “трем сестрам”, – и пьеса кончится». [ОМ, 3: 334]

Разделяя со своими современниками неприятие Чехова, Мандельштам вырабатывает оригинальные доводы, черпая их, как ни странно, из чтения Данте и познаний в биологии, приобретенных благодаря дружбе с профессиональным биологом, неоламаркистом Борисом Кузминым. Первые нуждаются в комментариях.

Издания «Божественной комедии» традиционно сопровождаются графической схемой, изображающей три загробных царства. Мандельштамовское сравнение этой схемы с перечнем действующих лиц у Чехова представляется риторической гиперболой. Разобраться с небольшим ансамблем чеховских персонажей достаточно просто, тогда как проникновение в устройство «Божественной комедии» требует и времени, и умственных усилий.

7. «Свой» Данте: стихотворения, автобиографическая проза, эссеистика 1930-х годов

В творчестве позднего Мандельштама происходит окончательное сближение с Данте. При этом он почти полностью отказывается от ориентации на хрестоматийные дантовские страницы и от сложившихся вокруг Данте канонов – дантологии, по мнению Мандельштама, сузившей «Божественную комедию» до аллегорической поэтики; Беатриче, в русской литературной традиции обретшей ореол Вечной Женственности; репутации Данте как поэта мистических – протосимволистских – прозрений; а также интерпретаций, предложенных Данте европейскими романтиками, Освальдом Шпенглером и художниками. Все это для Мандельштама – покровы, сброшенные на подлинного Данте. При совлечении покровов открывается подлинный Данте: творец головокружительных метафор и сюжетных конструкций, *колебатель смысла* слов и – шире – создатель шедевра такой мощи, который определил развитие европейской литературы на века вперед.

Отныне на Данте, сумевшего противостоять жизненным бурям, Мандельштам проецирует свою личность, судьбу и даже литературную миссию. При каждом новом ударе – будь то литературный скандал, инициированный Аркадием Горнфельдом, ссылка в Воронеж или любовные коллизии, – он обращается к Данте как к ролевой модели, помогающей не только справиться с переживаниями, но и отразить их в слове⁴⁹.

Как отмечалось выше, «мандельштамовский» Данте 1930-х годов оказывается еще и «иным» Данте. Чтобы преподнести его читателю должным образом, Мандельштам перестроил серебряновечный дантологический дискурс и – шире – предвосхитил современные способы мышления и говорения о Данте.

Ядро поздней дантописи Мандельштама – «Разговор о Данте». Впервые об этом заговорил Рудаков⁵⁰ – его приятель по воронежской ссылке, поэт и филолог. Мандельштам даже поручил Рудакову написать комментарий к своему эссе, но из этой затеи ничего не вышло.

С учетом главенства «Разговора о Данте» ниже мандельштамовская дантопись будет разбита на три периода: стихотворения и проза до «Разговора о Данте», созданные в Москве 1931–1932 гг.; писавшийся в Крыму «Разговор о Данте» и московские стихотворения вокруг него; и, в заключение, поэзия воронежского периода конца 1936 – первой половины 1937 г.

7.1. В преддверии «Разговора о Данте»

Эпизод, переходный от «хрестоматийного» Данте, а также Данте-«союзника» к «своему» Данте, находим в главе 13 автобиографической «Четвертой прозы» (1930):

«На таком-то году моей жизни бородатые взрослые мужчины в рогатых меховых шапках занесли надо мной кремневый нож с целью меня оскотить...

И все было страшно, как в младенческом сне.

Nel mezzo del cammin di nostra vita – на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками, которые назвались моими судьями. То были старцы с жилистыми шеями и маленькими гусиными головами, недостойными носить бремя лет.

Первый и единственный раз в жизни я понадобился литературе, и она меня мяла, лапала и тискала, и все было страшно, как в младенческом сне». [ОМ, 2: 355–356]

Здесь дань прошлым этапам освоения Данте – отсылка к хрестоматийному началу «Божественной комедии» и суд над советскими писателями, а явно новый элемент – самоидентификация с Данте в ипостаси жертвы.

⁴⁹ Об этом много писалось, см. [Rayfield 1970: 22; Glazova 1984 и русскоязычный вариант этой статьи Глазова 2011, с многочисленными примерами; Gifford 1992: 70].

⁵⁰ [Герштейн 1998: 111].

Нарративная подоплека приведенной цитаты имеет самое непосредственное отношение к повествовательной и персонажной структуре «Божественной комедии». Напомню, в чем оно состояло. Данте в ипостаси автора сводил счеты со своими современниками за изгнание из Флоренции, очерненную репутацию и разрушенную карьеру политика; Данте-персонаж проходил через разнообразные страдания, в частности попадал в окружение трех аллегорических зверей; наконец, Данте-повествователь рассказывал о посещении мира иного *post factum*, как о приснившемся сне, нажимая на моральные проблемы. При этом суть эпизода из «Четвертой прозы» состоит в интертекстуальной рефлексии по поводу скандала 1929 г., разгоревшегося вокруг переиздания перевода «Тиля Уленшпигеля» Шарля де Костера (1928), для которого и привлечен Данте. Так во второй раз после крымского инцидента с Волошиным Данте и скандал опять составили пару. Не потому ли, кстати, в «Разговоре о Данте» Мандельштам решил заговорить о скандале как литературном мотиве, из «Божественной комедии» передавшемся новой литературе, включая Достоевского? Ср.:

«Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке, и у Данта, оно было гораздо сильнее» [ОМ, 2: 163] и т. д.

Несколько слов – о скандале с Горнфельдом. В выходных данных «Тиля Уленшпигеля» фамилия Мандельштама, выполнившего литературную обработку опубликованного ранее перевода Горнфельда, значилась как фамилия переводчика, а сам Горнфельд вообще не упоминался. Мандельштам принес Горнфельду извинения и в частном порядке, и публично, но к примирению это не привело. Напротив, травля Мандельштама, развязанная Горнфельдом и подхваченная другими советскими писателями, стала набирать обороты. Ощувив себя изгоем, Мандельштам вспомнил, что в сходную ситуацию когда-то попал и Данте. Чтобы преподнести свою ситуацию более авторитетным голосом, Мандельштам уснастил горнфельдовский эпизод многочисленными – и при том совершенно открытыми – аллюзиями на зачин «Божественной комедии».

Для начала перечислю эти аллюзии. Песнь I «Ада» напоминает о себе и оборотом *на таком-то году моей жизни*, и цитированием ее самой первой строки в оригинале, и мотивом дремучего леса, и ситуацией с устрашающими зверями, не пускающими Данте-пилигрима вверх (только у Мандельштама вместо трех хищников фигурируют гуси), и даже мотивом сна: находясь в состоянии сна, Данте-пилигрим сбился с дороги и очутился в лесу. Кстати, об этом сне, получившем много толкований. Вот одно, из «Истории итальянской литературы» Адольфа Гаспари:

«[В] середине пути нашей жизни, т. е. к 35 годам, Данте находится в темном лесу. Следовательно, вымышленным хронологическим пунктом видения является 1300 год... или, точнее, Светлая неделя этого года. Поэт не знает, как он попал в этот лес, потому что сон похитил у него сознание в то самое мгновение, когда он потерял надлежащую дорогу» [Гаспари 1895: 258].

Разумеется, дантовский сон – не то же самое, что детский и деструктивный сон Мандельштама. С одной стороны, оба поэта погружаются в состояние парализующего их ужаса, с другой же – у Данте появится возможность выйти из своего сна обогащенным и очистившимся от греха, а Мандельштам – если выйдет – останется навсегда обесчещенным.

Подхватывая из «Божественной комедии» ситуацию устрашающего блуждания в лесу и опасности, исходящей от зверей / нелюдей, Мандельштам последовательно игнорирует те аллегорические смыслы, которые приписываются песни I ее комментаторами.

Данте-персонаж, повинный в интеллектуальной гордыне и сладострастии, посередине жизненного пути очутился у входа в мир иной. Он увидел гору Чистилища, покрытую дремучим лесом, через который едва пробивались лучи солнца – абсолютного блага. Данте начал было взбираться вверх по горе, как дорогу ему преградили три устрашающих существа: пятнистая рысь / пантера (аллегория сладострастия, а в политическом отношении – Флоренция, разделенная на лагерь белых и черных гвельфов), лев (гордость и Франция) и волчица (корыстолюбие и Рим). В момент полного отчаяния он увидел Вергилия. Дальше Данте и Вергилий принимают решение посетить мир иной другим путем – через спуск в Ад.

Мандельштам создает свой аллегорический план, который сам же и комментирует.

Как новый Данте, он попадает в дремучий лес – среду советских писателей, и они, совсем по примеру дантовских рыси, льва и волчицы, набрасываются на него и мучают его в свое удовольствие. Помощи ему ждать неоткуда. Превосходящие силы зла вот-вот оскопят его.

Как и «Четвертая проза», «Путешествие в Армению» лежало на полпути от старых способов обращения с Данте к новым. С одной стороны, именно этот травелог открыл серию обращений к редким местам «Божественной комедии» (ср. разобранный выше эпизод с приравниванием Козакова к самоубийце Пьеру делла Винья), а с другой – в главе «Вокруг натуралистов» по старинке сопоставлялась лестница живых существ Ламарка с дантовской схемой «Божественной комедии», состоящей из нижнего и воронкообразно уходящего в землю Ада, среднего, в виде земной горы, Чистилища и небесного, в виде сфер, Рая.

У Данте его автобиографический персонаж сначала нисходит от более приемлемых грехов (сладострастия) к совсем тяжким (предательству ближнего), чтобы дальше, по ступеням Чистилища, добрать-ся до Рая, а в Раю узреть блаженства, включая, кстати, лестницу Якова («Рай», XXII, 68–72). У Мандельштама же лестница Ламарка обещает спуск вниз, к непереносимым на вид биологическим формам:

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком **по лестнице живых существ** есть величие **Данта**. Низшие формы органического бытия – **ад** для человека» [ОМ, 2: 330].

Как в свое время продемонстрировал Б.М. Гаспаров, из «Путешествия в Армению» лестница живых существ перенеслась в «Ламарка» (1932) – стихотворение, ориентированное на биологическую и одновременно экзистенциальную и культурную проблематику. Вместе с лестницей в «Ламарка» проникли и неафишированные параллели с «Божественной комедией». По Гаспарову, здесь имеет место скрытое двойничество Ламарка с Вергилием, вожатым Данте по Аду и Чистилищу, а также квазиадский пейзаж с *разломами* / *провалами*, ведущими вниз к рептилиям и насекомым и не обещающими подъема обратно⁵¹. Ср.:

Был старик, **застенчивый, как мальчик**,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк.

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной **лестнице** Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольчезам спущусь и к усоногим,
Прощуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по **излогам**
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в **разломах**,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, –
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь **провал** сильнее наших сил.

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И **подъемный мост она забыла**,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех... [ОМ, 1: 171]

⁵¹ См. [Гаспаров Б. 1994 [1992]: 204–206].

Обнаруживаются в «Ламарке» и другие дантовские детали. Так, Ламарк в качестве *старика, застенчивого, как мальчик* [ОМ, 1: 171], напоминает Данте из к тому времени ненаписанного «Разговора о Данте», с чертами старика и мальчика одновременно. Что касается сцены с провалом и невозможностью выхода оттуда из-за отсутствия подъемного моста, то она резонирует с несколькими эпизодами «Ада». Один развернут в песнях XVI (91–136) и XVII.

Данте и Вергилий попадают в тупиковое ущелье, где грозно бурлит река Флегетон, видят всю невозможность переправы через нее, и тогда Вергилий просит у Данте опоясывающую его одеяние веревку, которую бросает в воду. Дальше оказывается, что это был способ вызвать помощного зверя – крылатое чудовище по имени Герийон. Он-то и перенесет по воздуху Данте и Вергилия в следующий пункт назначения.

(О том, что песни XVI–XVII занимали Мандельштама, позволяет судить «Разговор о Данте», в котором разбирается и пчелиная метафора для шума, производимого Флегетоном, и образ Герийона.) Второй эпизод – 5-я, так называемая Злая Щель 8-го круга с пространством, состоящим из мостов, – фигурирует в песни XXI. Там отвратительные демоны издеваются над взяточниками, а заодно обманывают Вергилия, сообщая ему, что арка, ведущая к следующему пункту назначения, обрушилась много веков назад; Вергилий понимает, что был введен в заблуждение, слишком поздно. Отмечу в связи с только что изложенными дантовскими ситуациями, что в «Ламарке», как и в написанной ранее «Четвертой прозе», главный герой переживает всю безвыходность (или, если угодно, катастрофичность) своего положения: вразрез с дантовским сценарием, предполагающим внезапный поворот – спасение из тупиковой ситуации, на выручку лирическому «я» никакая высшая сила не приходит. Аллегорическая *природа* к нему испытывает полное равнодушие. Да и как же могло быть иначе: природу интересуют виды, а не конкретный их представитель.

Пламенная страсть Ламарка к биологии тоже немного отдает Данте – то ли пламенем, который герои «Божественной комедии» наблюдают в разных локусах Ада, то ли хорошо знакомой нам мифологемой Серебряного века, согласно которой Данте вернулся из своего путешествия по загробному миру с лицом, обожженным адским пламенем.

Если Ламарку соответствует Вергилий, то какую культурную роль Мандельштам отвел своему лирическому «я» – новичку в биологии? Это роль Данте-пилигрима. Для Мандельштама устраивается экскурсия по лестнице живых существ, и он даже получает шанс перевоплотиться в них – правда, без гарантий возвращения в собственное тело⁵².

⁵² Другие наблюдения над дантовским слоем этого стихотворения см. в [Rayfield 1987: 88; Ivanov 1994: 288–289 сл.].

Таким образом, заявленный было Мандельштамом принцип протеизма оказывается однонаправленным. От более сложно устроенных существ можно спуститься ко все более и более простым, но проделывающему этот эксперимент биотуристу путь обратно заказан. Однонаправленный протеизм прочитывается как аллегория смены дореволюционной культуры на советскую. Человек «с раньшего времени», любитель Моцарта и прочих утонченных удовольствий, если скатится до примитивного homo soveticus'a, то останется им на всю последующую жизнь.

Дантовский и одновременно модернистский пласт этого стихотворения проясняет интертекстуальная находка Дмитрия Быкова: движение по нисходящей лестнице в «Ламарке» было художественной реакцией на тему брюсовского стихотворения «Вскрою двери» (1921, сб. «Миг», 1922)⁵³. Там как раз имелся загробный дантовский ландшафт, семь кругов «Ада» и, главное, спуск вниз. В остальном Брюсов организовал свое стихотворение иначе – вокруг знаменитой песни V о тенях сладострастниц, наказываемых во втором круге Ада. К Франческе да Римини и другим женским образам, упомянутым Данте, он заодно добавил героинь новоевропейской литературы, также согрешивших незаконной любовью. Ср.:

Вскрою двери ржавые столетий,
Вслед за Данте семь кругов пройду,
В зыбь земных сказаний **кину сети,**
Воззову сонм призраков к суду! <...>

Встань, **Изотта**, меч не уклоняя!
Встань, **Франческа**, ей сестра родная!

Встань, Джульетта, пряча склянку с ядом!
Встань с ней, Гретхен, руки в узах, рядом!
[Брюсов 1973–1975, 3: 113]

Подхватывая брюсовский мотив спуска вниз под водительством авторитетного представителя того мира, который подлежит освоению, Мандельштам перенял из «Вскрою двери» его повествовательный формат, а именно перечень однотипных существ, и его метрику: 5-стопный хорей ЖмЖм с присущим ему ореолом пути.

Непосредственно о лестнице существ «Ламарка» писалось много, но недостаточно. С одной стороны, В.В. Иванов продемонстрировал, что Ламарк использовал формулу *l'échelle animale* [лестница существ]⁵⁴, но с другой – к анализу мандельштамовского стихотворения никогда не привлекалась поэтическая традиция, подхватившая схоластическое и отчасти биологическое понятие *scala naturae* (русский эквивалент – *лестница существ*).

⁵³ В мае 2008 г. это наблюдение было мне подсказано по эл. почте и вошло в статью [Панова 2009б: 95]. В дальнейшем Быков опубликовал его сам, см. [Быков 2016: 87].

⁵⁴ См. [Ivanov 1994: 285].

Французский извод этой традиции – *l'échelle des êtres* – обнаруживается в «дантовском» стихотворении Виктора Гюго “Écrit sur un exemplaire de la ‘**Divina Commedia**’ ” (1843, сб. “Les Contemplations”, 1856):

Un soir, dans le chemin je vis passer un **homme**
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait noir sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants, et si profonds, qu'ils en étaient sauvages,
Et me dit: “J'ai d'abord été, dans les vieux âges,
Une haute montagne emplissant l'horizon;
Puis, âme encore aveugle et brisant ma prison,
Je montai d'un degré dans l'échelle des êtres,
Je fus un **chêne**, et j'eus des autels et des prêtres,
Et je jetai des bruits étranges dans les airs;
Puis je fus un **lion** rêvant dans les déserts,
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante;
Maintenant, je suis **homme**, et je m'appelle **Dante**”.
[Hugo 1922: 109–110]⁵⁵,

в переводе Бенедикта Лившица – «Надпись на экземпляре “Божественной комедии”»:

Однажды вечером, переходя дорогу,
Я встретил путника: он в консульскую тогу,
Казалось, был одет; в лучах последних дня
Он замер призраком и, бросив на меня
Блестящий взор, чья глубь, я чувствовал, бездонна,
Сказал мне: – Знаешь ли, я был во время оно
Высокой, горизонт заполнившей горой;
Затем, преодолев сей пленной жизни строй,
По лестнице существ пройдя еще ступень, я
Священным **дубом** стал; в час жертвоприношенья
Я шумы странные струил в немую синь;
Потом родился **львом**, мечтал среди пустынь,
И ночи сумрачной я слал свой рев из прерий;
Теперь – я **человек**; я – **Данте Алигьери**.
[Лившиц 1989: 150]

Небольшая историческая справка: концепт *scala naturae* разрабатывался сначала Платоном, Аристотелем, Платином и Проклом, затем средневековыми мыслителями и только потом попал в руки профессиональных биологов. В его средневековом изводе, представленном как раз у Гюго, под лестницей существ понималась четкая иерархия с крупными делениями ‘Бог – человечество – животные – растения – минералы’, которые дальше разбивались на более мелкие роды и виды.

⁵⁵ Ср. еще два стихотворения Гюго на дантовские темы – “La vision de Dante” [Видение Данте] и “Après une lecture de Dante” [По прочтении Данте].

Из сравнения «Ламарка» с «Надписью на экземпляре “Божественной комедии”» становится понятно, что делает Мандельштам: заимствуя идею лестницы существ, т. е. в случае Гюго – иерархию ‘гора – дерево – животные – (гениальный) Данте как представитель человечества’, он меняет идею восхождения на идею спуска, а Данте подменяет собой. Правда, Гюго увлечен общей идеей лестницы и до какой-то степени личностью Данте, тогда как Мандельштам – экзистенциальным и одновременно культурологическим приключением (прочтение Жолковского⁵⁶) или искуплением катастрофизма естественной истории (прочтение Омри Ронена и Евгения Сошкина⁵⁷).

В русской поэтической традиции тоже имелись свои *scalae naturae* – *лестницы творенья / творений*, но уже без опоры на Данте. Один такой пример – переводной. В цикле Аполлона Григорьева «Гимны» (п. 1846), составленном из немецких масонских песнопений, под номером 14 идет «Жизнь хороша!..». В нем звучит множество голосов, воспевающих восхождение от животных к человеку – венцу творения, ср.:

<Г о л о с> Но вот **на лестнице творенья**
Одушевленных тварей круг,
И им даны для наслажденья
И зоркий **глаз**, и чуткий **слух**.

Дано им искать себе радость и пищу,
Им плавать дано, и лежать, и ходить,
И двигаться вольно, и в мире жилище
Свободным избраньем себе находить.
Животную жизнь от мучений щадите,
От смерти ее, где возможно, храните.
И **животных** жизнь хороша! <...>

Светлей сияет пламень вечный;
Он в духе ярко отражен:
Зане любовью бесконечной
Там с чувством ум соединен.

В нем чувство к прекрасному есть и благому,
И разум свободный для истины в нем,
И в безднах души одному лишь знакомо
Предчувствие связи его с божеством.
Высоко, высоко над целым созданием
Достоинства он поставлен сознаньем:

Человека жизнь хороша!

[Григорьев 2001: 536]

Другой пример – «Солнце (*Сцена из поэмы о Мироздании*)» (п. 1880) – оригинальное сочинение Николая Минского. Как и в гимне «Жизнь хороша!..», здесь тоже слышится полифония голосов.

⁵⁶ См. [Жолковский 2011 [2010]в].

⁵⁷ См. [Ронен 2010: 227–229; Сошкин 2015: 151–164, 213].

Творец, размышляя над тем, создавать ли ему солнце, спрашивает мнения демонов и ангелов, и те делегируют по одному представителю от своего лагеря. Предсказуемым образом демон приводит доводы «против», а ангел – «за». Оба выступающих, что характерно, ссылаются на *лестницу творений*, она же – *цепь вселенной*, складывающаяся из *звеньев*:

<Один из демонов>

<...> Как в мирозданье
Ты расчленил всю **цепь** великих дел
На **звенья** – так да существуют грани
И в цепи благ, даруемых тобой.
Кто ниже стал на лестнице творений,
Тот низших благ достоин. Червь земной,
Презренный прах, живущий во мгновеньи –
И этот блеск ему?! Нет, раб судьбы –
Ослепнет он, едва на солнце взглянет,
И для него – вот лишнего благ плоды –
Не вечный свет, а вечный мрак настанет.
И будет он скорбеть, объятый мглой,
И солнце клясть, скитаясь без цели.
Господь, Господь! О, сжался над землей
И повели, чтоб тучи потускнели!

<Один из ангелов>

Я видел, как **цепь** необъятной вселенной
Звено за **звенком** ты, Господь, созидал. <...>
Различны они, но равно прославляют
Премудрость твою совершенством своим.
Песчинка земли и святой херувим
Твой разум и силу равно воплощают.
[Минский, Добролюбов 2005: 293–294]

Опять-таки, если Григорьев и Минский изображают лестницу существ как восходящую от низких и примитивных созданий к высокому, сложному и, в случае Бога, непостижимому, то Мандельштам – модернист и в 1930-х годах поэт с катастрофическим мышлением, за которое он в предыдущее десятилетие порицал Блока и Белого, – обращает этот анабасис в адский катабасис, как если бы «Ламарк» был чем-то вроде монолога демона из «Солнца».

И последний интертекст к «Ламарку» – погребальное стихотворение Ильи Эренбурга «Земля лепка могильной вязью...» (1921, ц. «Зарубежные раздумья», п. 1921), тоже с дантовскими аллюзиями:

Земля легка могильной вязью,
И горек, горек, горек хлеб!
Великое однообразье
Всех человеческих судеб.
Уж низок диск, с прощальной грустью
Могу я только вспоминать

И от сегодняшнего устья
 К истокам **подыматься** вспять.
 Младенец в ручку ловит ветер,
 Разжал и брызнул водомет.
 Потом, когда седеют дети,
 Уж этих слез недостает.
 Какое общее сиротство!
 Дьячку за потребу – кончен быт.
 Целует кроткого уродца
 Крахмальный баловень судьбы.
 И примиряет с небесами
 Вот этот, уж **подземный, мост**,
 Еще, быть может, расстояние
 От нас до самых близких звезд.
 [Эренбург 2000: 421–422]

Дантовские аллюзии у Эренбурга – горький хлеб (о котором пойдет речь ниже, в § 7.3), а также небеса и звезды как места обитания душ. Имеется в нем и протомандельштамовский мотивный кластер, включающий смену человеком (возрастных) ипостасей, от младенца до седеющего мужчины, в крахмальной одежде положенного в гроб; движение души умершего ввысь и вниз, в гробовую землю; и, главное, *подземный мост*. В осмыслении моста Мандельштам, правда, несколько разошелся с Эренбургом. В «Земля лепка могильной вязью...» мост предоставляется умершему, обещая в конечном итоге спасительное вознесение из *могильной вязи* земли на небо, к *звездам*, а в «Ламарке» непредоставление моста обернется для путешественника по биологическим видам гибелью.

Еще одно стихотворение 1932 г., «Батюшков», о русском поэте-итальянофиле, в том, что касается реплики Батюшкова *Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык...* [ОМ, 1: 176], возможно, подхватывает и развивает метафору павлиньего мяса из «Жизни Данте» Боккаччо. Интересующая нас цитата входит в главу XXIX, в тот пассаж, где толкуется сон, приснившийся матери Данте перед тем, как она произвела на свет своего гениального сына.

Мать Данте увидела чудесного павлина, в которого превращается ее сын. Затем Боккаччо распространяет аллгорию павлиньего мяса на то, как происходит чтение и усвоение «Божественной комедии»: «Дальше она рассказывала, что ее сын внезапно превратился в павлина [un paone. – Л. П.], а это можно понять, как бессмертную славу, которую Данте стяжал всеми своими творениями, но в первый черед – “Комедией”, чьи свойства разительно похожи на свойства павлина – таково мое глубочайшее убеждение. Вот четыре неотъемлемых черты, которые... отличают павлина. Первая – ангельское оперение... Вторая – безобразные ноги... третья – ужасный для слуха голос и, наконец, четвертое – благоуханное и не поддающееся порче мясо [la sua carne è odorifera e incorruttibile. – Л. П.]. Эти четыре черты присущи и “Комедии”...

Я утверждаю, что смысл “Комедии” подобен мясу павлина [Dico che il senso della nostra *Comedia* è simigliante alla **carne** del paone⁵⁸. – Л. П.], ибо с какой бы точки зрения ни рассматривать взятый наобум отрывок поэмы – с нравственной или теологической, – он всегда содержит простую и нерушимую истину и, значит, не только не подвержен порче, но чем больше в него вникаешь, тем больше ощущаешь его нетленную и благоуханную прелесть». [Боккаччо 1987: 648–649]

Метафора гурманского вкушения стихов как изысканного мяса, характерная, разумеется, не только для Боккаччо, получает в «Батюшкове» виноградную – дионисийскую – спецификацию из репертуара типично мандельштамовских гастрономических метафор для описания литературы. Подробно эта топика рассматривается в Гл. 2, § 2 при разборе четверостишия «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...».

Еще три стихотворения, предваряющие «Разговор о Данте», выросли из песни XV «Ада». Посвященная встрече Данте с его учителем Брунетто Латини, осужденным за гомосексуализм на 3-й пояс 7-го круга Ада, она привлекла Мандельштама не столько самой сценической встречи ученика-Данте с учителем-Брунетто и даже не столько устрашающим пейзажем (последний гораздо больше приглянулся Мандельштаму-эссеисту), сколько темой судьбы поэта и сохранности его поэзии в страшное для него время. Эта тема прозвучала в полную силу в стихотворении «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931):

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками **звезда**.

И за это, **отец мой, мой друг** и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, –
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топориче найду.

[ОМ, 1: 160]

Следуя Анне Лизе Кроун, указавшей на песнь XV как на источник «Сохрани мою речь...»⁵⁹, попробую еще раз, более четко, более детально и с привлечением этой песни в оригинале (а не в переводе Лозинского, которого в 1931 г. еще не существовало), сформулировать логику произведенного Мандельштамом заимствования.

⁵⁸ Цит. по: [Электронный ресурс] URL: https://it.wikisource.org/wiki/Trattatello_in_laude_di_Dante/XXIX (дата обращения: 16.12.2018).

⁵⁹ См. [Crone 1986: 93–95].

В «Божественной комедии» беседа Брунетто с Данте затрагивает судьбу последнего. Из нее выясняется, что Данте приходится жить среди «неблагодарного и злобного люда» (*ingrate popolo maligno*, 61 [1: 64]), потомка фьезоланцев, населивших Флоренцию наряду с римлянами. Им Брунетто предрекает самоистребление, а Данте, побегу римлян, – рост (73–78). (Обсуждаемый эпизод, кстати, цитируется в «Разговоре о Данте».) Затем Брунетто обещает Данте прибытие в порт славы при условии, что тот будет следовать за своей звездой:

<...> “Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto” (55–56; [1: 163])

Если ты последуешь за своей звездой, / то не сможешь промах-
нуться мимо порта славы.

Данте благодарит Брунетто за это предсказание, называя своего учителя так: «дорогой и хороший отцовский образ», и обещает сохранить его слова в своей памяти до встречи с Беатриче:

“Se fosse tutto pieno il mio dimando”,
rispuos’ io lui, “voi non sareste ancora
de l’umana natura posto in bando;
ché ’n la mente m’è fitta, e or m’accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m’insegnavate come l’uom s’eterna; <...>
Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, s’a lei arrivo”.

(79–85; 88–90 [1: 165–166])

в переводе Бориса Зайцева (отредактированном): «“Если б исполни-
лась вся моя мольба”, – / ответил я ему, – “вы не были бы еще / изгнаны
из человеческой природы,

ибо в моем уме запечатлелся, и сейчас меня печалит / дорогой,
добрый ваш образ отеческий, / когда в земной жизни то и дело

Вы научали меня, как входит человек в бессмертие [*речь идет
о земной славе*].

То, что Вы рассказали о моем <жизненном> пути, я записываю /
И храню, чтобы вместе с другим текстом [= *предсказанием*] / спросить
о них у Дамы [= *Беатриче*], которая будет знать, если я до нее добе-
русь”». [Алигиери 1961а: 129]

В конце разговора Брунетто просит Данте об одном одолжении – продлить жизнь его “Tesoro” (под которым, согласно комментаторам, можно понимать и «Книгу о сокровище», т. е. энциклопедию в прозе на французском языке, и «Малое сокровище», т. е. дидактическую поэму на итальянском языке, и оба эти произведения сразу):

“Sieti raccomandato il mio Tesoro
nel qual io vivo ancora, e piú non cheggio”.
(119–120 [1: 168])

в переводе Зайцева (отредактированном): «“Да будет вверено тебе мое “Тезоро”, / где я живу еще; а большего я не прошу”» [Алигиери 1961a: 131],

что Данте и делает самым фактом написания песни XV.

На «Сохрани мою речь...» песнь XV повлияла взятым в ней риторическим курсом на металитературность. У Мандельштама за его проведение отвечает в первую очередь лексика. Так, *отец мой, мой друг* – это аналог ‘дорогого и хорошего отцовского образа’ (*la cara e buona imagine paterna*). Есть и другие переключки по метатекстуальной линии, до которых мы скоро доберемся, а пока что несколько слов о переключках по другим линиям. У обоих поэтов изображен пейзаж с *fumto* (117), но только у Данте это ‘пар’ над ручьем, а у Мандельштама – *дым*, т. е. *fumto* в своем основном значении. Вдобавок оба поэта заводят речь о строительстве, но только в песни XV фламандские и падуанские мастера возводят дамбы, чтобы защитить города от разбушевавшихся вод (1–12), а в «Сохрани мою речь...» этому чуду западной средневековой цивилизации соответствует символ отсталого и страшного русского средневекового города, переживающего нашествие с Востока (татаро-монгольское иго) и готовящегося к нему возведением *дремучих срубов* колодцев, в которые *татарва* будет в порядке мучительного, кстати квазиадского, наказания погружать *князей на бадье*.

Своего лирического героя Мандельштам выписал так, чтобы в нем оказались совмещены черты Данте и Брунетто. Уподобляясь Данте, он хочет во враждебном ему мире обрести высокий прижизненный статус. Из дантовской «статусной» ситуации заимствуется [путеводная] звезда, однако она отвлекается от своего субъекта, преобразаясь в звезду Рождества. Стихотворением-посредником между «Божественной комедией» и «Сохрани мою речь...» могло стать «Не по воле судьбы, не по мысли людей...» Владимира Соловьева, цитируемое в конце этой главы (§ 7.3). Там лирический герой, правда после смерти, продельывает путь к Богу под водительством Рождественской звезды. Что касается параллелизма с Брунетто, то он появляется за счет мечты лирического героя о сохранности его стихов – отсюда вынесенная в зачин мольба *сохрани мою речь навсегда*. Цена, которую он готов за это заплатить, высока – прислуживать на проводимых властью казнях, а именно *находить топорище и строить срубы*. Налицо полуконформистская позиция, расходящаяся с неконформистской дантовской.

Перечисленные заимствования из Данте образуют итальянский – инокультурный – сюжетный костяк «Сохрани мою речь...». Его Мандельштам одевает древнерусской и петровской «плотью», по-видимому, чтобы приблизить к советским реалиям. В свою очередь, советские реалии – по принципу «вечного возвращения» – вторят самым отвратительным страницам русской истории. Так, злобную флорентийскую чернь, уже проложившую себе путь в поэзию Мандельштама благодаря

беглому упоминанию в «Извозчике и Данте», замещают новгородские колодцы, нашествие татар, Петр I, казни и топорича. Вся эта цивилизационная топка по-эзоповски передает надвигающийся тоталитарный кошмар, с которым поэт вынужден искать компромисс, потому что в противном случае его литературное наследие обречено на гибель.

В полифонии разных литературных влияний различим и голос Пушкина, в «Андрее Шенье» (1825, первая, подцензурная публикация – 1826) возвышенный против Великой французской революции, в исторической перспективе – прототипа и вдохновителя большевистского переворота 1917 г. Героем своего стихотворения Пушкин сделал Андре Мари де Шенье, за два дня до падения диктатуры Робеспьера обезглавленного по подозрению в роялистском заговоре. «Андрей Шенье» уже ставился в связь с «Сохрани мою речь...», но исключительно по линии казней⁶⁰. Между тем переключек между Мандельштамом, Пушкиным и пушкинским Шенье существенно больше.

«Андрей Шенье» открывается беглым упоминанием Данте, рядом с которым посмертная судьба определила быть Джорджу Гордону Байрону; и тут же вводится образ Андре Шенье на плахе. Всех трех поэтов рассказчик объединяет по тому принципу, что они перешли в мир иной, но их тени продолжают волновать умы живущих:

*Меж тем, как изумленный мир / На урну Байрона взирает, /
И хору европейских лир / Близ **Данте** тень его внимает, / Зовет меня
другая тень, / Давно без песен, без рыданий / С кровавой **плахи** в дни
страданий / Сошедшая в могильную сень [Пушкин 1937–1959, 2 (1): 397].*

В монологе самого Шенье, для которого речи повествователя служат обрамлением, появляется *топор* палача. Это вторая после плахи аллегория революции, залившая Францию кровью:

*Где вольность и закон? Над нами / Единый властвует **топор** /
Мы свергнули царей. **Убийцу с палачами / Избрали мы в цари. О ужас!**
о позор! [Пушкин 1937–1959, 2 (1): 398].*

В «Сохрани мою речь...» пушкинские мотивы – плахи и топора, Данте и Шенье – получили новое преломление, а плаха и топор даже приобрели характерную для Мандельштама амбивалентность. Посмотрим для примера на *плаху*. Из сооружения для гильотины в «Сохрани мою речь...» она стала строительным материалом для *срубов*, под которыми, вообще говоря, правильно понимать *колодцы*. Поскольку последние в «Сохрани мою речь...» осмысляются как место пыток и казни князей (согласно Сергею Стратановскому, Мандельштам позволил себе завуалированный намек на «алапаевских мучеников» – великих князей, которых большевики сбросили полуживыми в шахту, а также на расстрел Николая II и его семьи, сопровождавшийся слухами о том, что их тела были свалены в шахту^{60а}), то круг, проделанный плахой из

⁶⁰ См. [Сурат 2009: 224, 228–229].

^{60а} [Стратановский 1998: 217–218].

пушкинского стихотворения в мандельштамовское, замкнулся. Над лирическим «я» Мандельштама, пожелавшим себе любви *этих мерзлых плах*, витает образ гильотинированного Шенье. *Любовь* со стороны плах – дополнительная двусмысленность: плахи то ли жаждут крови лирического «я», то ли оберегают его от экзекуции, требуя соучастия в казни – поставки для них *топорщица* в смысле ‘рукоятки для топора’ или даже ‘большого топора’.

Сравнение «Андрея Шенье» и «Сохрани мою речь...» можно продолжить. У Пушкина непосредственно перед казнью Шенье обращается к своей аудитории с завещанием литературного характера, хорошо знакомым нам по партии Брунетто Латино в песни XV дантовского «Ада»:

Еще ж одна **мольба**: вы слушали стократ / Стихи <...> / <...>
Надежды и мечты, / И слезы, и любовь, друзья, сии листы / Всю жизнь
мою **хранят**. У Авеля, у Фанни, / Молю, найдите их; невинной музы дани /
Сберите. <...> / <...> Увы, моя глава / Безвременно падет: мой незрелый
гений / Для славы не свершил возвышенных творений; / Я скоро весь умру.
Но, тень мою любя, / **Храните** рукопись, о **друзи**, для себя! / Когда гро-
за пройдет, толпою суеверной / Собирайтесь иногда читать мой свиток
верный, / И, долго слушая, скажите: это он; / Вот **речь** его. А я, забыв
могильный сон, / Взойду невидимо и сяду между вами, / И сам заслушаюсь,
и вашими слезами / Упыюсь... <...> [Пушкин 1937–1959, 2 (1): 399–400]

Здесь сразу обращают на себя внимание глагол *хранить* и существительное *речь* в значении ‘поэзия’. Из них Мандельштам сложил свое собственное поэтическое завещание: ***Сохрани мою речь навсегда...***

Адресат мандельштамовского завещания также проясняется в контексте «Андрея Шенье». Начать с того, что Шенье делит свою потенциальную аудиторию на две категории. Интимному, дружескому кругу он вверяет свой архив, а вместе с ним и одну из своих ипостасей – чтеца своей поэзии (тут, кстати, вновь возникает тема стихов как звучащей речи!). Что касается широкого круга читателей, то от него Шенье отшатывается. Если Пушкин изображает Шенье поэтом-романтиком, культивирующим дружбу с горсткой избранных и бегущим толпы (черни), то Мандельштам в силу своих всегдашних народнических / эсеровских симпатий в «Сохрани мою речь...» исповедует опровержение, если не почвенничество. О бессмертии своего наследия он – самим фактом написания этого стихотворения – вступает в переговоры с широким читательским кругом, или *народной семьей*⁶⁰⁶. При

⁶⁰⁶ Своей сориентированностью на народ «Сохрани мою речь...» сходится с более поздним стихотворением «Где связанный и пригвожденный стон?...» (1937), в котором *Эсхил-грузчик* и *Софокл-лесоруб* в процессе создания или же постановки своих *трагедий* переживают единение с всеохватным *воздушно-каменным театром*, вмещающим в себя аудиторию всех времен [ОМ, 1: 223]. Этот последний образ, в свою очередь, напоминает о райской розе («Рай», песнь XXXII), которую составляют рассаженные по иерархическому принципу пророки и святые, Адам и Ева, наконец, Беатриче, дабы взирать на все происходящее как бы из амфитеатра.

этом народ описывается им амбивалентно: как *грубое*, но одновременно вдохновляющее начало. Попытка мандельштамовского «я» влиться в *народную семью* тоже отдает двусмысленностью. Он обращается к широкому читательским массам так, как если бы это был его близкий, интимный круг à la пушкинский Шенье, а именно величает их своим *другом и помощником*.

Можно сказать и больше: все стихотворение Мандельштама, от начала до конца, представляет собой попытку нащупать некий средний путь между индивидуализмом, или *отщепенством в народной семье*, без которого нет поэта, и коллективистскими ценностями, исповедуемыми народом. Примечательна лексика его зачина. Здесь братание с народом – это не только обращенный к нему призыв *Сохрани мою речь навсегда*, но и перечень из трех свойств – *несчастья, кругового терпенья и труда*, приравнивающий этос мандельштамовской поэзии к народному. Дальше братание с народом поддержано терминами родства и иных близких отношений, ср.: *отец и брат; отщепенец; друг и помощник*. С их помощью изображается функционирование *семьи*. Отмечу еще, что слово *семья*, или, согласно народной этимологии, ‘7 я’, в «Сохрани мою речь...» имеет своим паронимом числительное *семь*, стоящее в Творительном падеже и тем самым удлинненное на один слог – по образу и подобию двусложной *семьи*. Поскольку этим числительным описываются *плавники* звезды Рождества, то Рождество, или пополнение в семействе Марии и Иосифа, проливает свой сакральный свет и на *народную семью*. В середине и финале стихотворения Мандельштам прямо заявляет о готовности стать винтиком в машине русской истории, подавляющей личность, и обуздать себя, надев на тело *железную рубаху*; все это – ради сохранности своего наследия.

В художественном мире Мандельштама между Андре Шенье и Данте примерно такое же расстояние, как и в «Андрее Шенье». Пережитые обоими поэтами ситуации, балансирующие на грани жизни и смерти, соседствуют в уже знакомой нам главе 13 «Четвертой прозы»:

«Было два брата Шенье: презренный младший весь принадлежит литературе; казненный старший сам ее казнил...»

На таком-то году моей жизни бородатые взрослые мужчины в рогатых меховых шапках занесли надо мной кремневый нож с целью меня оскотить...

И все было страшно, как в младенческом сне.

Nel mezzo del cammin di nostra vita...

Первый и единственный раз в жизни я понадобился литературе – она меня мяла, лапала и тискала». [ОМ, 2: 355–356]

Произнося в «Четвертой прозе» свой вердикт Андре Шенье – «казненный младший сам ее [т. е. литературу. – Л. П.] казнил», – Мандельштам исходит из противоречия, отрефлектированного все в том же пушкинском стихотворении. На волне революционных событий Шенье отдался свободе слова, или Музе политической поэзии, чем и погубил свой *голос*:

Погибни, **голос мой**, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...

О, нет!

Умолкни, ропот малодушный!

Гордись и радуйся, **поэт** <...>

Твой стих свистал по их [бесславных властителей. – Л. П.] главам;

Ты звал на них, ты славил Немезиду;

Ты пел Маратовым жрецам

Кинжал и деву-эмениду!

[Пушкин 1937–1959, 2 (1): 401]

В уста Шенье Пушкин вложил также мысли по поводу альтернативного пути. Если бы не увлечение политикой, рассуждает Шенье, его гений мог бы расцвести в атмосфере любви и дружбы. Об этих двух противоборствующих стратегиях – писать политические стихи на злобу дня и взращивать камерное поэтическое дарование вдали от политических бурь, но применительно уже не к Шенье, а к Мандельштаму как автору сатирической эпиграммы на Сталина и последовавших за ней коллаборационистских стихотворений, восхваляющих Сталина и советский строй, – существует тонкая статья Александра Кушнера «Это не литературный факт, а самоубийство».

«Четвертая проза» и «Сохрани мою речь...» создавались в одну эпоху, однако позиции, которые Мандельштам занимает в них, исключают друг друга. Если в неконформистской «Четвертой прозе» он негодует при одной мысли, что советская писательская организация посмела замахнуться на его честь и достоинство, то в «Сохрани мою речь...» разворачивается сценарий, предполагающий серию уступок народу, власти и репрессивным институтам. Явно держа в уме случай братьев Шенье (не реальных, но из легенды, во многом определившей содержание пушкинского стихотворения), Мандельштам берет курс скорее на тактику Мари-Жозефа Шенье, в отличие от Андре взаимодействовавшего с диктаторами-якобинцами. Более того, отдавая себе отчет в том, что в эпоху террора казненный поэт, если перифразировать «Андрея Шенье», *умрет весь*, вместе со своим поэтическим наследием, Мандельштам изъявляет готовность пойти на сделку с (народной) властью, только бы она позаботилась о сохранности его произведений. При этом, как было продемонстрировано Жолковским, риторически Мандельштам доводит свое согласие до полного абсурда, ассоциируя с советским режимом *казни, топорщицы, плахи, железные рубахи*, чем, в сущности, подрывает его, а сюжет договора с народом (вариант: с высшей инстанцией или русской литературой) решает в особом топосе 'памятника', восходящем к Горацию, Державину, Пушкину и т. д.^{60в}

^{60в} См. [Жолковский 2014б: 247–250]; там же приводится мандельштамоведческая литература, посвященная «Сохрани мою речь...».

Статья Жолковского и предшествующая ей статья Стратановского, обе о примиренческой стратегии «Сохрани мою речь...», вызвали протесты, обзор которых опускаю как уведующий в сторону от дантовско(-пушкинско)го субстрата поэзии Мандельштама.

Мандельштамовский интертекстуальный кивок в сторону Андре Шенье, возможно, был вызван лично пережитым горем. Как известно, в прессе 1920-х годов эпизод с гильотинированным Андре Шенье по-эзоповски прикрывал разговоры о расстреле Гумилева – жертвы кровавого большевистского террора. Горечь от потери друга и высоко ценимого коллеги Мандельштам отлил в пугающую образность стихотворения «Умывался ночью на дворе...» (1921), где задолго до «Сохрани мою речь...» появились^{60г}: звезда, с небесной высоты отбрасывающая свет / свое изображение на земные предметы; водный резервуар, предназначенный для питья (*бочка / колодец*); вкусовые ощущения, держащиеся шкалы 'приятное – неприятное' (*соль, соленый / сладкая вода*, ср.: *Звездный луч – как соль на топоре. / Стынет бочка с полными краями* [ОМ, 1: 122]); общая атмосфера беды / несчастья и смерти; холод (*мерзлый / стынет бочка, вода студеная*); наконец, *казнь*, синекдохой которой сделано *топор(ищ)е*.

Для полноты картины отмечу, что в мандельштамовский комплекс представлений о Великой французской революции и Шенье входила клятва верности общему делу в «зале для игры в мяч» (т. е. примитивного тенниса, фр. *jeu de raquette*) в 1789 г., которую в парижском стихотворении «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1925) он выдержал в коде игры, но только не в мяч (*раquette*), а в созвучное ему яблоко (*rotte*): *Большеголовые – там руки поднимали / И клятвой на песке как яблоком играли* [ОМ, 1: 136]. В «Сохрани мою речь...» зловещая игра переводится в код русской цивилизации: *Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду*. В целом же автоцитаты, проникшие в «Сохрани мою речь...» при помощи перифразирования отдельных мест из «Умывался...» и «Язык булыжника мне голубя понятней...», по-эзоповски перебрасывают мостик от новгородской старины, *нашествия татарвы и петровских казней* к смертоносному потенциалу советского режима.

Под пером Мандельштама русская / советская история выглядит не просто недоцивилизованной, но сырой, невосделанной – почвеннической во всех отношениях. Чего стоят только слова *смола, деготь, лес; колодец, сруб, плаха*; такие эпитеты к ним, как *дремучий и мерзлый*; наконец, *городки* в смысле игры, а не урбанистического пространства! В «Сохрани мою речь...» Мандельштам как будто демонстрирует, что исторические режимы, угрожающие существованию человека вообще и поэта в частности, скатываются к совсем примитивному порядку вещей. Примечательно явно амбивалентное выражение *смола кругового терпенья*, за которым – и это принятая интерпретация – маячит как положительная идиома *круговая чаша* (кстати, лирический герой Мандельштама в другом стихотворении 1931 г. лишился ее *на пире отцов*), так и негативная *круговая порука*. Метафорически *смолой* (а наряду с ней – и *дегтем*) смазываются отношения между народом и *отщепенцем*-поэтом; в то же время она навеивает ассоциации со страшной казнью – в котле с кипящей смолой.

^{60г} Начиная с [Левин 1998г [1973]: 16–17] эти переключки подробно обсуждаются в мандельштамоведении.

В мандельштамоведении давно и жарко дискутируется вопрос о том, кто должен *сохранить речь*, кто выступает в роли отцовской фигуры, а также какова в целом позиция Мандельштама-поэта. Примерно половина исследователей старательно подгоняют свою аргументацию под заранее заданный вывод: конформизм не был свойственен Мандельштаму ни в каких проявлениях. На мой взгляд, вся повествовательная логика «Сохрани мою речь...» свидетельствует об обратном. Далее, в свете дантовско-пушкинских стихотворений становится понятно, что *речь* должен сохранить советский народ, тогда как сам лирический герой занимает амбивалентную позицию по отношению к нему. Будучи *отщепенцем в народной семье*, он за сохранность своей поэзии готов формально обставлять проводимые репрессии, но не участвовать в них напрямую – разве что в роли казнимой жертвы. Такое прочтение допустимо, если в строке *Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи* видеть зашифрованную экзекуцию лирического «я», а также Андре Шенье как его предшественника. В дальнейшем дилемма примирения–непримирения с социальной действительностью, решаемая через призму дантовских образов и в полуконформистском ключе, перешла в стихотворение Мандельштама воронежского периода «Не сравнивай: живущий несравним...» (см. § 7.3).

Два стихотворения с общим зачином, «Вы помните, как бегуны...» (май 1932, дописаны в 1935 г. в Воронеже), одно без заголовка, другое – названное «Новеллино» (май 1932), тоже были навеяны песнью XV⁶¹. Правда, они перерабатывают ее заключительные строки, метафорически живописующие возвращение Брунетто Латини в строй грешников после разговора с Данте:

Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde.
(121–124 [1: 168])

в переводе Зайцева (слегка отредактированном): «Затем он повернулся и стал подобен тем, / которые в Вероне мчатся за зеленый лоскут [= *приз*] / по полю; и казалось, он из тех, кто побеждает, а не тот, кто проигрывает» [Алигиери 1961а: 131].

Начнем с «Вы помните...»:

Вы помните, как бегуны
В окрестностях Вероны
Еще разматывать должны
Кусок сукна зеленый.

⁶¹ В последнем собрании сочинений Мандельштама «Новеллино» (но только без этого заголовка) приводится не как самостоятельное стихотворение, а как вариант «Вы помните...» (см. [ОМ, 1: 479]).

И всех других опередит
Тот самый, тот, который
Из песни Данта убежит,
Ведя по кругу споры.
[ОМ, 1: 173]

Здесь Мандельштам вольно излагает дантовский эпизод⁶², добавляя к нему элементы комментария, приводимого в изданиях «Божественной комедии», о состязании в беге под Вероной в обнаженном виде и за награду в виде отреза зеленого сукна. Повествование в «Вы помните...» двойится: неназванный, но узнаваемый Брунетто Латини бежит одновременно на состязании под Вероной (это хорошо прочерченный первый план) и по Аду (отсюда *песня Ада, круг*, и, разумеется, *споры* или, точнее, дискуссия с неназванным Данте). При этом состязание за отрез зеленой ткани превращается в соревновательное разматывание ткани во время бега, чем, возможно, реализуется метафора сочинительства, древним архетипом которого как раз выступали нить, ткань и связанная с ними деятельность.

Разбираемая миниатюра предшествует еще ненаписанному «Разговору о Данте», где о Брунетто будет сказано: «В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что бегаёт быстрее» [ОМ, 2: 159]⁶³. Именно по этой логике в «Вы помните...» победа уготована Брунетто, а не кому-то другому. Но еще интереснее финал, в котором происходит настоящее нарративное чудо. Мандельштам позволяет герою XV песни перебежать из нее... в свое собственное стихотворение. Тем самым Мандельштам, как до него Данте, содействует сохранению памяти о Брунетто.

В наследниках Данте Мандельштам оказывается и в силу того что, согласно В.В. Иванову, калькирует его синтаксический оборот

⁶² См. [Струве 1962: 610].

⁶³ В современной дантологии утвердился противоположный взгляд на эту песнь. Прежде всего, Брунетто и Данте говорят, выражаясь культурологически, на разных языках: Брунетто – на языке цicerоновской риторики, а Данте – на языке той оригинальной христианской доктрины, которая в развернутом виде будет представлена в третьей кантике: «Рае». Из-за этого между ними возникает недопонимание. Так, Брунетто мыслит жизненный путь своего бывшего ученика, да и судьбу своего «Тезоро» в терминах земной славы, Данте же, ко времени встречи с Брунетто проделавший некоторую часть маршрута по царству душ, понимает, что конечной точкой его жизненного пути должно стать спасение его души и встреча с Беатриче, которая сможет ему по-настоящему разъяснить, чего ему ждать в будущем. При таком раскладе победителем из диалога учителя и ученика выходит, разумеется, ученик. Чтобы читатель сразу почувствовал, каково соотношение сил между двумя героями, в строках 24–40 специально оговаривается их пространственное положение во время беседы. Брунетто, дабы обратить внимание Данте на себя, дергает его за полу платья, а самому Данте приходится наклонять голову, чтобы расслышать своего собеседника. В прочерченной таким образом вертикали верх Данте отвел самому себе, а своему учителю – низ.

costoro quelli che [они, которые]. Получается тяжелый, но тем и примечательный оборот *тот самый, тот, который*⁶⁴.

Через «Новеллино» тоже проходит эпизод веронских состязаний, но только без конкретных деталей:

Вы помните, как бегуны
У Данта Алигиери
Соревновались в честь весны
В своей зеленой вере.
По темnobархатным холмам
В сафьяновых сапожках
Они пестрели по лугам,
Как маки на дорожках.

[ОМ, 1: 479]

Появляются в «Новеллино» и известные нам по «Извозчику и Данту» негативные характеристики флорентийцев. Как там, так и здесь *флорентийцы* названы *убийцами*, и эти два существительных зарифмованы между собой:

Уж эти мне говоруны –
Бродяги-**флорентийцы**,
Отъявленные все лгуны,
Наемные **убийцы**.

[ОМ, 1: 479]

Другая рифма, *Алигиери : вере*, напоминает о традиционном взгляде на Данте как на «учителя веры», написавшего «Божественную комедию», по слову Эллиса, как «поэму веры», – а напомнив, подрывает это представление тем, что вера оказывается по-абсурдистски *зеленой* или попросту незрелой.

Продолжая разбираться с зеленым мотивом «Новеллино», стоит упомянуть **зеленые** камзолчики, по остроумному предположению В.В. Иванова, сшитые из выигранного на состязаниях отреза зеленой ткани.

В.В. Иванов также отметил, что в «Новеллино» Мандельштам и фонетически, и семантически итальянизирует звучание русского текста. *ВЕРЕ* напоминает *VERde* ‘зеленый’ и, таким образом, аукается с паронимом *VERde – VERona*, представленном в песни XV⁶⁵.

В рассмотренных стихотворных двойчатках Мандельштам применил повествовательный ход, предвещающий «**Разговор** о Данте», а именно разговор с читателем. Оба раза он вводится при помощи оборота *Вы помните...* Посмотрим теперь, как Мандельштам беседует о «Божественной комедии» в прозе.

⁶⁴ См. [Иванов В.В. 2000 [1998]: 426].

⁶⁵ [Иванов В.В. 2000: 426].

7.2. «Разговор о Данте» и вокруг

Работа над «Разговором о Данте» пришлась на крымскую поездку весны-лета 1933 г. В Старом Крыму это эссе обдумывалось, а в Коктебеле записывалось. Своими мыслями о Данте Мандельштам делился с Белым, к нему не слишком расположенным (как мы видели, было за что: Мандельштам позволял себе публичные нападки на его книги), и с Анатолием Мариенгофом⁶⁶. В Крыму Белый сочинял «Мастерство Гоголя», что, возможно, и спровоцировало Мандельштама при обсуждении блоковской «Равенны» в черновиках «Разговора о Данте» (цитату см. в Разд. III, Гл. 3, § 3) на ехидное приравнивание орлиного профиля Данте к гоголевскому носу.

Как впоследствии вспоминала Надежда Яковлевна, Мандельштам и Белый, обсуждая жанр «Разговора о Данте», пришли к выводу, что это очерк:

«В понимании Андрея Белого очерк – очень широкая форма, куда входит решительно все, на чем нет клейма ненавистного бытового романа и вообще беллетристики. “С этой точки зрения, – сказал О. М., – «Разговор о Данте» тоже очерк”. Андрей Белый подтвердил». [Мандельштам Н. 1999а: 182]

Я, в свою очередь, буду придерживаться современной жанровой классификации, согласно которой «Разговор о Данте» – эссе поэта о поэте.

«Разговор о Данте» был опубликован с большим опозданием, потому что на втором десятилетии существования советской власти Мандельштам сделался для журналов и издательств фигурой нон-грата. Так, «Звезда», прежде охотно печатавшая его сочинения, в 1933 г. отклонила рукопись «Разговора о Данте»⁶⁷. Та же судьба постигла эссе в одном из советских издательств⁶⁸.

В обход цензуры Мандельштам читал «Разговор о Данте» поэтам и филологам⁶⁹. Одну из таких встреч ему устроила Ахматова в Ленинграде в 1933 г.

⁶⁶ Если Белый, будучи германофилом, с Данте соприкасался мало, то Мариенгоф, находясь в 1924 г. в Париже, написал ироническую трагедию «Двуногие». Она выполнена на современном европейском материале. В ней имеются два героя-интеллектуала, доктор философии Экки и поэт Отто, выброшенные на улицу, но готовые взяться за любую работу. Беседу между собой о возвышенном, они упоминают Данте, «Божественную комедию», Петрарку и Лауру, а в героине-проститутке, *рыжей Бести*, им видится современное воплощение Беатриче. Трагедийное начало этой пьесы заключается не столько в многочисленных смертях персонажей первого плана, сколько в самом общем посыле: современная – механическая и бездушная – цивилизация разрушает человека и культуру.

⁶⁷ [Faccani 1994: 7–9; Дутли 2005: 267 и др.].

⁶⁸ [Герштейн 1998: 44; Вокруг «Разговора о Данте» 1991: 151; Faccani 1994: 8].

⁶⁹ См. [Дутли 2005: 267].

Известность пришла к «Разговору о Данте» после первых публикаций, последовавших одна за другой. В 1965-м, в юбилейный дантовский год, это эссе вышло в английском переводе Кларенса Брауна и Роберта Хьюза, а в 1967-м – сразу в Италии и СССР, причем в СССР отдельным изданием и с послесловием Л.Е. Пинского.

Послесловие Пинского – подсокращенный вариант его статьи «Поэтика Данте в освещении поэта» – на полвека вперед задало парадигму исследования «Разговора о Данте». Исследователь рассмотрел это эссе фактически по аналогии с тем, как рассматривается «Божественная комедия», а именно выделил 4 пласта его смыслов: дантологический, общетеоретический, автокомментаторский и программно-полемиический⁷⁰. Вот как с точки зрения этих 4-х планов «Разговор о Данте» осмысливается сегодня.

Дантологический план – самый обширный, но в интеллектуальном смысле и самый уязвимый.

На первый взгляд «Разговор о Данте» выглядит как текст, филологический во всех отношениях. Название «Божественной комедии», как и названия трех ее кантик приводятся по-итальянски, а цитаты из нее – либо в оригинале, либо в прозаическом, т. е. по определению точном, переводе. Сам Мандельштам в «Разговоре о Данте» выступает проводником по «Божественной комедии», своего рода Вергилием от дантологии. Он разбирает пассажи и детали, которые обычно ускользают от читательского внимания, и предлагает уникальные комментарии – ученые, любовно-восторженные, местами герметичные. После того как за «Разговор о Данте» взялись исследователи, за ним закрепилась репутация «антикомментария» – в том смысле, что предложенное там толкование «Божественной комедии» выполнено от противного. Преследовавшаяся Мандельштамом цель состояла не столько в том, чтобы открыть подлинного Данте, сколько в том, чтобы показать иного Данте⁷¹. По этой причине «Разговору о Данте» по большей части отказывают в дантологических прорывах⁷².

Показательно отношение Мандельштама к 4-м планам «Божественной комедии». Начать с того, что символисты принимали за данность все 4. Приведу для примера положения эссе-манифеста Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» (п. 1908), в которых они служат подводкой к новой теории символа, а именно “a realibus ad realiora”, ср.:

Главу III «Античный идеалистический канон и **средневековый мистический реализм**»: «Средние века были... порой искусства ознаменовательного. Религиозное мирозерцание, всеобъемлющее и стройное, как **готический храм**, определяло место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия. **Соборы** вырастали поистине как некие “леса символов”... **Божественную Комедию Данте** желал видеть истолкованною в четырех

⁷⁰ См. [Пинский 1989: 368].

⁷¹ Отмечено в [Machiedo 1984: 367–368].

⁷² [Пинский 1989; Илюшин 1990; Баткин 1994].

смыслах, разоблачающих единую реальную тайну. И чтобы не было ничего произвольного, ничего субъективного в искусстве, мелодия, могущая быть принята за случайное излияние индивидуального настроения, подтверждалась унисоном хора, каждый из участников которого, ведя один и тот же напев, как бы уверял слушателей, что ни звука не прибавлено и не отнято от внушенного ангелами правого песнопения.

Вот почему в искусстве средневековья мы встречаем столь своеобразное смешение символики и фантастики с истинным **натурализмом**: та фантастика и этот **натурализм** объединяются понятием **реализма**, если мы решимся придать последнему термину значение, по праву ему принадлежащее, – значение такого искусства, которое требует от художника только правильного списка, точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает или о чем осведомлен и поскольку осведомлен.

Искусство ознаменовательное должно было уступить господство идеалистическому искусству только с возникновением того индивидуализма и скепсиса, которые возвестили начало новой истории. Эпоха Возрождения поняла античную древность, в которой искала освобождения от средневекового варварства, идеалистически: вызванная из обители Матерей волшебным ключом Фауста прекрасная Елена была призраком (εἰδωλον), тенью Елены древней, и магическим маревом стал для человека весь озаренный ею мир. А в средоточии этого чарога мира стоял чародей – я, человеческая личность, сознавшая свое я и его полноправность, и его безвыходность, в смысле беспомощности выйти из пределов самоопределяющегося интеллекта» [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 543];

и продолжение этой аргументации в главе V «Реалистический символизм»: «Гёте говорит, что ему передано “покрывало Поэзии из рук Истины”... как бы повторяя стих **старого вещего певца эпохи ознаменовательной – Данта: “mirate la dottrina che s’asconde sotto ’l velame dei versi strani”** – “дивитесь учению, сокровенному под покрывалом стихов странных”. И современный поэт типа реалистического символизма слышит родное в заветах художнику из **“Wilhelm Meisters Wanderjahre”** того же Гёте:

“Как природа в многообразии своем открывает единого Бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа. Это есть чувствование истины, которая облекается только в прекрасное и смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня”.

И далее: “Пусть всегда стоит свежее перед художником радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала своею явную тайной чувствование ее сокровенной жизни”» [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 549].

Насколько можно судить, Мандельштам из четырех планов «Божественной комедии» представлялся релевантным лишь буквальный (или реальный). Два других, аллегорический и анагогический, он под-

верг отрицанию и осмеянию, а четвертый – моральный – полностью проигнорировал.

Впрочем, и дантовский реализм, или правдоподобие, Мандельштам понимает не так, как дантологи, и, разумеется, не так, как Вяч. Иванов. Для него ближайшим аналогом представленного в «Божественной комедии» реализма является новая французская живопись, удлиняющая тела⁷³, а совсем не идущее от Иванова понятие символа, предполагающего восхождение от реального к реальнейшему.

Отмечу также, что четыре смысла «Божественной комедии», прежде чем попасть в дантологию, были сформулированы Данте в послании к Кан Гранде делла Скала (правда, аутентичность этого послания не доказана), и, значит, Мандельштам, критикуя за них дантологию, незаметно для себя ведет спор с Данте.

Неприемлемым для Мандельштама оказалось и еще одно краеугольное положение дантологии: философия Данте – богословие, его наука – схоластика, а его поэзия – аллегория. Вообще, мандельштамовское прочтение не оставило камня на камне от полной символизма архитектоники «Божественной комедии», включавшей мистику чисел, лежащую в основе ее симметричной трехчастной композиции; представление о поэме как о соборе (отраженное, пусть и косвенно, в эссе Иванова «Две стихии в современном символизме»), а об «Аде» – как о скульптуре⁷⁴. Подрывая мистику и аллегоризм – явно в пику традиционной и символистской трактовкам Данте, – Мандельштам приписывает «Божественной комедии» геологические и музыкальные свойства. Вводя их в свои рассуждения, он постарался подчеркнуть единство дантовской поэмы, в смысле неделимости на части, но в то же время – ее поразительное разнообразие.

Аллегорическую средневековую поэтику «Божественной комедии» Мандельштам отрицает и в пользу ее устремленности в будущие эпохи. Принимая за данность, что дантовская поэма была предвестницей и источником будущих культурных прорывов, Мандельштам комментирует ее не в контексте современного ей Средневековья и не в контексте античности, которой она насквозь пропитана, а исходя из будущих по отношению к ней достижений, причем не только литературных. Своей интерпретацией Мандельштам, в сущности, продолжает «Мнимости в геометрии» (п. 1922) Павла Флоренского – трактата, завершающегося размышлениями о том, что в современной геометрии побеждает «Аристотеле-Птолемево-Дантово миропредставление, которое наиболее законченно выкристаллизовалось в “Божественной комедии”» [Флоренский 1922: 45] (это миропредставление, по Флоренскому – эллиптическое пространство). У Флоренского реабилитация системы Данте ведет к отмене «Коперниковского предположения о Земном вращении и неподвижности Неба» [Флоренский 1922: 49] (и последующих опытов, в частности маятника Фуко), а вместе с ней – к признанию значимости «Божественной комедии» для науки будущего:

⁷³ См. [Баткин 1994].

⁷⁴ См. [Пинский 1989: 369].

«[Р]азрывая время, “Божественная комедия” неожиданно оказывается не позади, а впереди современной науки». [Флоренский 1922: 53]

Знакомство Мандельштама с «Мнимостями в геометрии» выдает глава IX «Разговора о Данте», переиначившая образы из дантовского раздела этого трактата. Среди них – «грандиозный опыт Фуко» [ОМ, 2: 192] и возвращение Птолемея в современность: «Птолемей вернулся с черного крыльца...» [ОМ, 2: 194].

Самой дантологически богатой мыслью, высказанной в «Разговоре о Данте», признается та, что «комментарий (разъяснительный) – неотъемлемая структурная часть самой “Комедии”» [ОМ, 2: 201]⁷⁵. А самыми несостоятельными – представление об отсутствии явной структуры «Божественной комедии», влекущее за собой необходимость ее реструктурировать⁷⁶; именование Данте разночинцем; противопоставление Данте, не прижившегося в своем времени, Боккаччо, который в том же самом времени «резвился» [ОМ, 2: 164]⁷⁷. В «Разговоре о Данте» допущено некоторое количество ошибок (к примеру, Лукиан спутан с Луканом⁷⁸), а также описок и «очиток»⁷⁹.

В целом Мандельштам как ниспровергатель помпезного дантовского культа оказался созвучен дантоведческому направлению по освобождению Данте от идеологических клише, которое началось через полвека после создания «Разговора о Данте»⁸⁰.

В общетеоретическом плане «Разговор о Данте» принято интерпретировать как *ars poetica* Мандельштама. И действительно, это эссе представляет собой россыпь рассуждений над природой творчества, техническими аспектами создания произведений, их бытованием в поле литературы, а также демонстрацию многочисленных примеров того, в чем состоит словесное искусство Данте⁸¹. Рефлектируя над структурой и отдельными страницами «Божественной комедии», Мандельштам отстаивает право литературы на то, чтобы быть собой, не служить никому, кроме себя, и быть ценимой исключительно за художественные прорывы. В частности, он возвращается к своему любимому – по сути филологическому – вопросу о соотношении формы и содержания. Для этого он прибегает к набору понятий, охватывающих язык, речь и поэзию, семантику, клавиатуру упоминаний, метафору, грамматическое мышление, фонетику и фонетические эффекты, включая дефекты речи, каллиграфию и проч. Привлекаются также параллели из будущей по отношению к дантовской поэме ли-

⁷⁵ [Machiedo 1984: 368].

⁷⁶ [Machiedo 1984: 368].

⁷⁷ [Colucci 1984: 65].

⁷⁸ См. [Machiedo 1984: 371].

⁷⁹ Они собраны в [Mandel'stam 1994: 41–152; Степанова, Левинтон 2010].

⁸⁰ См. об этом [Colucci 1984: 66].

⁸¹ [Пинский 1989 [1967]: 368; Левин 1998a [1973]; Струве Н. 1990 [1982]: 240; Eng-Leidemeier 1983: 238; Harris 1988: 112; Gifford 1992: 674; Баткин 1994: 125; Glazov-Corrigan 2000: 69–110; Кихней 2000: 111–118 и мн. др.].

тературы: далековатость по Ломоносову, скандал по Достоевскому, поэтика Бодлера и Рембо и т. д. Мало того, эффекты «Божественной комедии» демонстрируются через аналогии с живописью, в частности персонажами картин Эрмитажа, образовавшими новую картину; музыкой (вальсом, органной музыкой, в том числе Себастьяна Баха, вслед за «Извозчиком и Дантом», где уже был орган) и дирижерской палочкой; кристаллографией, геологией, алхимией, волновой теорией звука и света. Генезис такого подхода очевиден. Это – готовые представления о том, что каждая из трех кантик сориентирована на тот или иной вид искусства, ср. в изложении Эллиса:

«Самое несовершенное из искусств – архитектура – всего более материально; оно распиная мечту в трех измерениях; живопись, которая есть уже следующая ступень, – только в двух; лишь поэзия умеет передавать нам трепет самой мечты, и лишь музыка невыразимо прекрасна!..

Поэтому “Ад” Данте более всего скульптурен, “Чистилище” более всего живописно, и только “Рай” музыкален. В “Аду” не место Беатриче, в бледном свете “Чистилища” она лишь случайная гостья, и только в “Раю” небесном Беатриче раскрывает свою всеобъемлющую сущность.

Там ее образ становится музыкальным, самая речь ее превращается в пение и музыку» («Венок Данте» [Эллис 2000б: 17]).

Стоит отметить, что Мандельштам нарушает установленные конвенции дантоведческого дискурса, спокойно рассуждая, например, о музыкальной подоплеке тех или иных песен «Ада», тогда как предшествующая традиция слышала музыку преимущественно в последней кантике.

Оптика, при помощи которой Мандельштам погружается в «Божественную комедию», позволила ему рассмотреть динамику и событийное разворачивание ее эпизодов. Вообще, главным пунктом реконцептуализации дантовской поэмы, произведенной Мандельштамом, становится акцент на порыве. Соответствующее понятие – “*élan vital*” – он еще юношей почерпнул из чтения «Творческой эволюции» Бергсона и с тех пор применял его где только мог⁸².

Автокомментаторское начало «Разговора о Данте» держится на том, что в «Божественной комедии» Мандельштам прозревает свою поэтику, в личности Данте – свое «я», разночинца и гениального писателя, маргинализованного обществом⁸³, а в жестах главного героя поэмы и в его поведении – свои жесты и реакции. Вот наиболее цитируемый пример: имея привычку держать голову закинутой, Мандельштам берет эпиграфом строчку

Così gridai con la faccia levata
(*Inf. XVI, 76*) [ОМ, 2: 155]

Так я прокричал, подняв лицо [= *вскинув голову*]⁸⁴.

⁸² См. [Левин 1998а: 144; Струве Н. 1990: 238; Пак 2008: 71–91 и мн. др.].

⁸³ См. [Левин 1998а: 142; Fassani 1994; Дутли 2005 и мн. др.].

⁸⁴ См. [Левин 1998а: 143; Черашняя 1992: 97].

Вообще, психологический портрет Данте в «Разговоре о Данте» оказывается как будто писанным с Мандельштама⁸⁵ и даже немного с Вийона (в мандельштамовской трактовке). Клэр Кэвена предположила, что Данте, запортретированному Мандельштамом, передался комплекс еврея, осваивающегося в новой для него среде и потому на каждом шагу испытывающего неловкость⁸⁶. От себя добавлю, что в согласии с выработанным в акмеистический период предпочтением вдохновенному моцартовскому творчеству приземленно-ремесленного салернианского салернианцем сделан и Данте: «Какая у него фантазия – он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик...» [ОМ, 2: 195].

В «Разговоре о Данте» сближены не только его автор, Мандельштам, и его объект – Данте, но и их эпохи. Так, мандельштамовский акцент на тюремных кошмарах Италии диктовался, согласно Ю.И. Левину, жуткой сталинской реальностью⁸⁷. Аналогичными схождениями было отмечено, как мы видели, и стихотворение «Сохрани мою речь...».

Программно-полемическое содержание у окончательной редакции «Разговора о Данте», несомненно, есть, но по сравнению с черновиками оно сведено к минимуму. Мандельштам постарался сделать ставку не на него, а на квазидантологическое и общетеоретическое прочтение дантовской поэмы.

Традиционно в мандельштамоведении полемика составляющая окончательной редакции «Разговора о Данте» ограничивается антиблоковским выпадом, смягченным по сравнению с черновиками. Как я постараюсь показать, Мандельштам совершил жесты отвержения, по большей части скрытые, и по отношению к другим символистам.

Начать с того, что в приписывании Данте-пилигриму свойств старика и мальчика одновременно, а также в акцентировании его сильных психологических реакций сказалось отталкивание от брюсовского «Данте в Венеции». Там постулировались надчеловеческие интересы и интенции Данте, а его внешность описывалась как лишенная признаков возраста:

*Без возраста – не мальчик, не старик. // И жалким нашим
нуждам не причастный, / Случайный отблеск будущих веков* [Брюсов 1973–1975, 1: 156].

Вот еще пара смежных примеров – мандельштамовские рассуждения о таких «хрестоматийных» сюжетах «Божественной комедии», как монологи Франчески да Римини («Ад», V) и Уголино («Ад», XXXIII). В «Разговоре о Данте» для них предлагается не мистичес-

⁸⁵ См. [Левин 1998а: 143].

⁸⁶ См. [Cavanagh 1995: 210–214].

⁸⁷ См. [Левин 1998а: 143]. В [Черашняя 1992: 97] предпринята попытка провести двойничество через числовую символику: в 42 года Данте приступил к «Божественной комедии» и в том же возрасте Мандельштам написал «Разговор о Данте».

кий, не экзистенциальный и – в случае Франчески – не любовный дискурсы, поскольку на них оставили свой отпечаток символисты, а культурологический и одновременно иронический, какого русская дантеана до тех пор не знала. Ср.:

«Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых... различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо... иногда короткие... иногда... достигшие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая **кантилена Франчески**.

...[Р]ассказ **Уголино** о том, как его с тремя сыновьями [по Данте – четырьмя, на самом деле – двумя сыновьями и двумя внуками. – Л. П.] уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери, да[н] в оболочке виолончельного тембра...

Рассказ **Уголино** – одна из самых значительных дантовских арий... [Ч]еловек... весь преобразается на глазах у слушателя, играет на своем несчастье как виртуоз...

Виолончельный голос **Уголино**, страшного, обросшего тюремной бородой, голодающего и запертого вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя Ансельмуччио... вызывает в коробке тюремного резонатора...

И вот история **Уголино** – один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей...

Рассказ **Уголино** именно баллада по своей химической сущности...

[П]одобно тому как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ **Уголино** интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

... ed Anselmuccio mio
Disse: “Tu guardi sì, padre: che hai?
(Inf., XXXIII, 50–51)⁸⁸. [ОМ, 2: 187–190]

Заметим также, что здесь оба дантовских сюжета обсуждаются в неожиданном музыкальном ключе – а в музыке Мандельштам чувствовал себя комфортно. Переосмысляя монолог Франчески как оперную арию, Мандельштам тем самым отделяется от символистского нарратива, акцентировавшего его событийную составляющую, а именно от любовных страданий героини, уготовивших ей второй круг Ада. Напомню, что он представлен во «Франческе Римини» Мережковского, «Непоправимом» Бальмонта, сонете Вяч. Иванова «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот...» (1907, п. 1907), блоковском «Она пришла с мороза...» и еще целом ряде произведений, рассматривавшихся в Разд. II, гл. 2 (§ 2) и гл. 4 (§ 5.2). Характеризуя монолог Уголино, графа делла Герардеска, то как арию, то как партию виолончели, Мандельштам расподобляет свой нарратив с «Уголино (*Легендой из*

⁸⁸ В переводе Зайцева (слегка отредактированном): «...и Ансельмуччио мой / Сказал: “Ты смотришь так! Отец, что такое?”» [Данте 1961а: 247].

Данте)» – терцинами Мережковского, цель которых была та же, что и во «Франческа Римини»: пересказать событийную составляющую дантовской песни близко к тексту.

Мандельштамовская – интеллектуальная или, точнее, деконструктивная – трактовка Уголино сходится с терцинами Мережковского лишь в том, что оба поэта сосредотачиваются на страданиях невинных детей, причем пересказывают их близко к песни XXXIII, ср. у Мережковского:

Мой Анзельмуччио мне с лаской милой
Шептал: «О, как ты смотришь, что с тобою?...»

[Мережковский 2000: 177; Мережковский 1914, 22: 109].

В остальном она принципиально иная – приземленная и разоблачительная по отношению к Уголино (как-никак – предателя родины, попавшего за это не куда-нибудь, а в наихудший, девятый, круг Ада, именуемый Коцитом). В самом деле, если гуманный Мережковский в своей попытке рассказать о человеческом страдании прибегает к высокой тональности, то Мандельштам понижает эпизод с Уголино до уличного «кошмара» – «бродячего анекдота», а образ самого Уголино – до ловкача, играющего на своих страданиях перед слушателем.

Терцины Мережковского вполне могли натолкнуть Мандельштама на мысль описать эпизод с Уголино по аналогии с балладой, как литературной, так и музыкальной. Но не было ли у мандельштамовской музыкальной трактовки Данте других прецедентов? Зная увлеченность Мандельштама музыкой, их можно видеть в симфонической фантазии Петра Чайковского «Франческа да Римини» (1876), а также в фантазии-сонате Ференца Листа «После чтения Данте» (1837). Для постановки поэзии в параллель к музыке Мандельштам воспользовался музыкальной терминологией – *партитурой*, *оркестром*, *виолончельным тембром*, *скрипкой*, *резонатором* и т. д. вплоть до *largo*.

В «Разговоре о Данте» Мандельштам касается и других знаковых эпизодов «Божественной комедии», которые ранее попали в поле зрения символистов. К ним относятся, например, «экзаменационные» песни XXIV–XXVI «Рая».

Данте-пилигрим, оказавшись на восьмом Небе (Небе неподвижных звезд), держит экзамен по теологии; в свою очередь, Данте-рассказчик сравнивает эту ситуацию с получением степени бакалавра. Экзаменаторами выступают три апостола, и каждый задает вопрос по своей теологической добродетели. На экзамене присутствует и наставница Данте в теологии – Беатриче; она представляет апостолам-экзаменаторам своего подопечного.

В предлагаемой Мандельштамом трактовке этих песен прослеживается уже известная нам тенденция. Обсуждение перенаправляется из заданного символистского русла, каковым в случае песен XXIV–XXVI являются – и на совершенно законных основаниях – теология и визионерство, в новое. На сей раз это Средневековье, школяр Вийон, универ-

ситетские нравы и университетская точная наука с ее экспериментами. Но обо всем по порядку.

В Серебряном веке о богословском осмыслении «экзаменационных» песен «Рая» заговорил Эллис в эссе «Учитель веры». Настаивая на том, что «Божественная комедия» – «поэма веры», он подкрепил эту мысль их подробным пересказом (который будет приведен с большими купюрами):

«Все попытки понять “Божественную комедию” вне ее догматического смысла и стиля безнадежны. Каждая частично права, все вместе вообще не правы! Басня Эзопа о слепцах, споривших на тему “что такое слон?”... здесь применима вполне. Чисто философское толкование Озанама, эротико-романтическое Байрона, политическое Боккаччио, натуралистическое Вольтера, фантастическое большинства современных эстетов, внецерковное, морально-дидактическое, художественно-символическое, оккультное, общекультурное, народно-эпическое и тысячи других точек зрения ч а с т и ч н о верных, не введут никогда в а л т а р ь воздвигнутого Данте собора, в святая святых его творения, пока мы... не поверим реальности его загробного trivium, действительности его ясновидения и религиозной правде пережитых им откровений, столь же подлинных, как все откровения во истину одаренных дарами Св. Духа, восхищаемых до лицецерения последних таинств христианства...

“И с п ы т а н и е в е р ы” своей Данте изображает в XXIV песне “Рая”. Это центральный пункт поэмы... Великий небесный допрос открывается словами... Беатриче... Ободряемый знаками своей наставницы, Данте отвечает на допрос св. Петра...

Далее Петр спрашивает не без некоторой иронии, имеет ли Данте в себе веру, удачно им определенную: “Да, она (т. е. “монета веры”, по выражению Петра) у меня есть!”, отвечает поэт, “и столь блестящая и столь добро-отчеканенная, что у меня нет сомнений в ее истинности!”...

Тогда вся “святая палата” Неба сливается в одном славословии...

После испытания веры и одобрения его всеми Духами восьмого Неба приступает Данте к исповеданию самих святых догматов (содержания) веры...

Здесь впервые... поэт касается последней тайны христианского откровения – Троичности Бога...

Внемя исповедание столь высокого догмата, на коем зиждется вся христианская вера, душа св. Петра не выдерживает и, в великом ликовании и радости благословляя поэта, трижды окружает его, “подобно тому, как господин, слыша приятную речь, вдруг обнимает своего верного слугу”» [Эллис 2000б: 241–243].

«[Е]го **теология** была сосудом динамики...

[П]оэма самой густолиственной своей стороной обращена к **авторитету** – она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое Златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете... мы видим лишь застрахованность от ошибок

и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверования, которыми распоряжается Дант.

Col quale il fantolin corre alla mamma
(Purg., XXX, 44)⁸⁹ –

так ластится Дант к авторитету.

Ряд песен “Paradiso” даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится хриплый бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра. Вкрапленность гротеска и жанровой картинки (“экзамен бакалавров”) составляет необходимую принадлежность высокоподъемных и концертных композиций третьей части. А первый ее образчик дан уже во второй песни “Рая» (диспут с Беатриче о происхождении лунных пятен).

Для уразумения самой природы дантовского общения с авторитетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен “Комедии”, и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовки глаза к апперцепции новых вещей». [ОМ, 2: 184]

Не отрицая наличия в «Божественной комедии» теологии, Мандельштам по отношению к ней (как и по отношению ко многому другому) занял четкую метапозицию. В дантовской поэме – рассуждает он в «Разговоре о Данте» – теология не самоцель, а лишь одна из сюжетных линий, разыгрываемая по всем правилам искусства слова и согласно принципам музыкального проведения темы.

Что касается непосредственно экзаменационного эпизода, то, обсуждая, как «бакалавр» Данте отвечал на вопросы апостолов, Мандельштам наверняка вспомнил о «школяре» (или, на его языке, *школьнике*) Вийоне, а уже от школярства перешел к университетской науке. В эту ученую перспективу он встроил и речи Беатриче о свече и зеркалах, и они в его трактовке зазвучали как приглашение Данте к постановке физического эксперимента.

Заметим, что религия, опирающаяся исключительно на веру, находится в оппозиции к науке, имеющей дело с реальностью, объясняющей факты и ставящей эксперименты. Соответственно, мандельштамовская логика подмены одного начала другим состоит в отшатывании от религиозности символистского дискурса в тот дискурс, университетский и научный, который ей противоположен. Если «Божественная комедия» и давала к этому повод, то, очевидно, минимальный.

Скрытая полемика Мандельштама с символистами – и, тоже скрытое, протаскивание в текст «Разговора о Данте» своих программных установок обнаруживаются в цитировавшемся выше пассаже, который посвящен слову *солнце* в поэзии. Вчитаемся в него:

⁸⁹ Букв.: С каким ребенок бежит к маме.

«Всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, “солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла, – это был бы семантический выкидыш, – но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге» [ОМ, 2: 166].

Но почему высказывание о том, как понимать поэзию, включая «Божественную комедию», иллюстрируется *солнцем*, а не другим словом? В мандельштамоведении на этот вопрос был уже предложен ответ: Мандельштам хорошо знал «Пир», в котором ‘солнце’ встречается в составе рассуждений о народном языке и об адекватном символе для Бога⁹⁰.

Из черновиков «Разговора о Данте» известно, что, сочиняя его, Мандельштам держал в голове «Пир». В то же время само это эссе посвящено отнюдь не «Пиру», а «Божественной комедии», изобилующей солнечной топиной, причем в самом разном осмыслении. Не следует ли отсюда, что, рефлектируя над отличием поэтизма *солнце* от употреблений соответствующего слова в бытовой речи, Мандельштам опирался не на дантовский трактат, а на дантовскую поэму?

В «Божественной комедии» движение солнца по небу, аналогичное движению слова по пространству поэтического текста в мандельштамовской цитате, прослеживается – этап за этапом – в «Чистилище»⁹¹. Греховный Ад по понятным соображениям лишен солнца, хотя о солнце порой речь заходит и там. Кроме того, пейзаж самой первой песни «Божественной комедии» пронизан лучами солнца, перифрастически названного ‘планетой’ (*raggi del pianeta*, 16 [1: 2]) – путеводительницей человека. В свою очередь, «Рай», наполненный солнечной символикой, которая Мандельштама, очевидно, не заинтересовала, завершается максимой о движении солнца *l'amor che move il sole e l'altre stelle*. Она в Серебряном веке была на устах у всех, особенно у символистов, и Мандельштам, как мы видели, тоже отдал ей дань, а отдав, основательно пересмотрел. Если у Данте (Владимира Соловьева, Вяч. Иванова и т. д.) солнцем движет Любовь, то в разбираемой цитате из «Разговора о Данте» – поэтическая речь, в отличие от речи практической имеющая в своем репертуаре такой художественный ресурс, как остранение.

⁹⁰ См. [Степанова, Левинтон 2010: 555].

⁹¹ Ср. в особенности *cammin del sole* («Чистилище», XII, 74 [2: 219]) – о пути, проделанном солнцем за день, который, в свою очередь, имеет самое непосредственное отношение к пути, совершенном в светлое время дня Данте-пилигримом. Есть солнце – можно двигаться вперед, нет солнца – время смежить очи для ночного сна.

Теорию остранения Мандельштам, вне всякого сомнения, почерпнул из знаменитой статьи «Искусство как прием» (1919) В.Б. Шкловского. В этой концепции остранение употреблено в двух разных смыслах: узком, как собственно прием, и в широком, согласно которому основное дело литературы – деавтоматизация читательского восприятия. В «Разговоре о Данте» Мандельштам, говоря о деавтоматизации солнца в поэтическом тексте, держится остранения во втором (широком) смысле. Термин *остранение* он в «Разговоре о Данте» не стал использовать, зато ему пригодился другой термин Шкловского: *автоматическая речь*.

Столь же существенно для мандельштамовской трактовки автоматизации и то, что в «Искусстве как приеме» цитировалась дневниковая запись Льва Толстого:

«Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» [Шкловский 1919: 105],

а также комментарий Шкловского к ней:

«Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

“Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была”.

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно». [Шкловский 1919: 105]

Мандельштаму, по-видимому, приглянулась метафора сдувания пыли со знакомых вещей для иллюстрации остранения (в широком смысле), но только он перевел ее в свой любимый код: путешествия, движения, включая путь солнца по небу от рассвета до заката, освещающего дантовское восхождение на гору Чистилища. Мысленно придерживаясь перечисленных высказываний Данте, Толстого и Шкловского, Мандельштам и взялся утверждать, что в поэтической строке слово *солнце* приглашает читателя в длительное путешествие, цель которого – устроить встряску читательскому сознанию и тем самым вывести его из состояния автоматического восприятия вещей.

Был у Мандельштама в его метарассуждениях вокруг солнца и еще один авторитет – Платон. В своей картине мира Мандельштам сделал ставку на силу слова. Более того, судя по некоторым его стихам, он верил, что имя дается человеку/вещи не случайно, а по сугубо семантической причине. Наподобие персонажей платоновского диалога «Кратил», от которых и пошел кратилизм как определенный способ интеллектуальных рассуждений о слове⁹², он примеривался к тому, сможет ли кривая воронежская улица, по недоразумению названная *2-й Линеинной*, носить его фамилию – учитывая, что кривизна улицы вторит его характеру⁹³.

Обратимся к «Кратилу» и мы. В нем греческие слова, имеющие своим денотатом солнце, рассматриваются как с точки зрения вращения, т. е. движения (!), солнца вокруг земли, так и с дальнейшим уходом в размышления о том, что суждение – это движение, нахождение в пути. Ср.:

<Сократ> С чего же ты хочешь начать? С **Солнца**, как ты сказал?

<Гермоген> Конечно.

<Сократ> ...[Н]ам станет это яснее, если мы воспользуемся дорийским его именем... **“Галиос”**: это имя... дано ему от его восхода, когда люди собираются на сходку. А может быть, Солнце потому так называется, что оно, вечно вращаясь вокруг Земли, как бы вокруг нее **слоняется**; а может, и потому, что, **обходя** Землю, оно разукрашивает или расцветивает все, что выходит из ее лона;

<Сократ> «Суждение»... связано с **движением**... «[П]онимание»... означает рассмотрение возникновения, поскольку «рассматривать» и «понимать» – одно и то же. ... Что же до «справедливости», то... имя это установлено ведению права, а вот самое имя «право» понять трудно. Видимо... до некоторого предела почти все единодушны, а вот дальше начинаются разногласия. Те, кто считает, что **все находится в пути**, полагают также, что большая часть вещей просто движется, а есть еще нечто такое, что проникает все остальное, благодаря чему и возникает все рождающееся... Я же... разведаль... что... право есть то же, что и причина, ведь то, что правит возникновением вещей, это же

⁹² О кратилизме в античности и европейской культуре см. [Genette 1995].

⁹³ О кратилистском подходе Мандельштама к собственной фамилии в «Это какая улица?..» см. [Панова 2014: 172–174]. В качестве еще одного примера упомяну «свадебное» стихотворение «Вернись в смесительное лоно...» (1920), где для Надежды Яковлевны, носящей русское имя, подыскивается новое, отвечающее ее «природе». Пробуя, а затем отвергая имя *Елена*, как неподобающее ей по происхождению и статусу, Мандельштам останавливается на библейской *Лии*, а в качестве основания приводит следующие доводы:

Ты будешь Лия – не Елена! / Не потому наречена, // Что царской крови тяжелее / Струиться в жилах, чем другой, – / Нет, ты полюбишь иудея, / Исчезнешь в нем – и Бог с тобой [ОМ, 1: 107].

одновременно и их причина... [О]дин говорит, что право – это **Солнце**, ведь оно одно, проходя сквозь вещи и опалая их, управляет всем сущим. Когда же я с восторгом сообщил это кому-то другому... тот... спросил, не думаю ли я, что у людей не остается ничего справедливого после захода **Солнца**... [О]н сказал, что право – это огонь... Другой сказал, что это... тепло, заключенное в огне. Третий же... заявил, что право – это ум... ибо ум... все упорядочивает... Вот почему... я теперь в... затруднении (пер. Т. Васильевой).

Вернемся еще раз к мандельштамовской полемике с символизмом, скрывающейся в мотиве *солнца*, которое в практической, автоматизированной речи – не что иное, как *семантический выкидыш*. Не стоит ли за таким словоупотреблением игра с поэтическим выражением *солнце любви*, которое предсимволист Соловьев употребил в двух стихотворениях – «Бедный друг, истомил тебя путь...» (1887, п. 1887) и «Вновь белые колокольчики» (1900, п. 1900)? Кстати, в первом из двух этих стихотворений развернута антитеза пути и неподвижности: возлюбленная лирического героя совершает свой жизненный путь, а *солнце любви* как раз *неподвижно* (разумеется, в эсхатологическом смысле) – в отличие от владычества Смерти и Времени. Ср.:

*Бедный друг, истомил тебя **путь** <...> / Потускнел, догорая, **закат**. // Где была и откуда **идешь**, / Бедный друг, не спрошу я, любя; / Только имя мое назовешь – / Молча к сердцу прижму я тебя. // <...> / Всё, кружась, исчезает во мгле, / **Неподвижно** лишь **солнце любви**.* [Соловьев В. 1974: 79]

Заметим, что и *солнце любви*, и его неподвижность – художественные рефлексии Соловьева над концовкой «Божественной комедии». Соответственно, мандельштамовское высказывание о *выкидыше* могло быть вызвано продумыванием за Соловьевым результата любовного свидания лирического героя Соловьева с его *бедным другом*, а путешествие, совершаемое словом *солнце*, – отвержением соловьевского постулата о *неподвижности* солнца любви (если, конечно, понимать последнее в упрощающе физическом смысле – как вращение земли вокруг солнца).

Итак, при помощи платоновских принципов осмысления слов (включая *солнце*) и тоже платоновского суждения о смысле слов в терминах движения и пути, с одной стороны, теории остранения Шкловского – с другой, и Солнца Любви, простершего свои семантические лучи от Данте к символистам, – с третьей, Мандельштаму удалось переломить мистический и одновременно эротический способы говорения о дантовском солнце, которые существовали в дантеане Серебряного века. В «Разговоре о Данте» дантовские слова, мотивы, ситуации рассматриваются *sub specie* литературы, языка, особого бытования слова в поэзии.

На этом рассмотрение конститутивных особенностей «Разговора о Данте» можно прервать, потому что не так давно вышел обширный и глубокий комментарий к нему, написанный итальянисткой Л.Г. Степа-

новой и мандельштамоведом Г.А. Левинтоном⁹⁴. Нам остается ответить на вопрос, который в мандельштамоведении не поднимался: каким «Разговор о Данте» предстает на фоне эссеистики Серебряного века? Напомню, что писатели Серебряного века начали заниматься осмыслением Данте и его наследия задолго до Мандельштама, а закончили в те же 1930-е годы, что и он.

Начиная с Эллиса, автора двух эссе, «Венок Данте» и «Учитель веры», и кончая Мережковским, автором двухтомного труда «Данте», в котором Данте выведен пророком Третьего Завета, среди эссеистов Серебряного века существовал определенный запрос: привязать свою идеологию – богоискательскательство, оккультизм, религиозно-философские откровения – к «Божественной комедии». В «Разговоре о Данте» Мандельштам порывает с этой традицией, а в случае с блоковской ослепленностью орлиным профилем Данте еще и выставляет ее на посмешище.

В то же время в своем восстании против того, чтобы «Божественная комедия» читалась и обсуждалась исключительно через призму богословия, религии, философии и мистической символики, Мандельштам не был одинок. Ранее по этому пути пробовал пойти Брюсов, чему свидетельство – его эссе «Данте – путешественник по загробью». Когда оно в точности было написано, не установлено. Известно, однако, что оно увенчало этап подготовки Брюсова к переводу «Ада» (несостоявшемуся).

При жизни Брюсова эссе «Данте – путешественник по загробью» опубликовано не было (оно увидело свет только в 1971 г.), и знакомство с ним Мандельштама маловероятно. Тем удивительнее, что оба писателя – один символист, другой постсимволист – настаивают на одном и том же пункте: «Божественная комедия» – это прежде всего литература; будучи построенной по законам искусства, она должна быть судима по ним же. Вот полемическое начало брюсовской заметки, по своему тону явно резонирующее с «Разговором о Данте»:

«Герой» “Божественной Комедии” – сам Данте. Однако в несчетных книгах, написанных об этой эпопее Средневековья... о ее главном герое обычно не говорится. То есть о Данте Алигьери сказано очень много, но – как об авторе, как о поэте, о политическом деятеле, о человеке, жившем там-то и тогда-то... Между тем в “Божественной Комедии” Данте – то же, что Ахилл в “Илиаде”, что Эней в “Энеиде”, что Вертер в “Страданиях”, что Евгений в “Онегине”, что “я” в “Подростке”. Есть ли в Ахилле Гомер, мы не знаем; в Энее явно проступает и сам Вергилий; Вертер – часть Гёте, как Евгений Онегин – часть Пушкина; а “подросток”, хотя в повести он – “я” (как в “Божественной Комедии” Данте тоже – “я”), – лишь в малой степени Достоевский. Если мы изучаем героя “Подростка”, не довольствуясь биографией и характеристикой Ф.М. Достоевского, если мы не смешиваем Евгения с Пушкиным и Вертера с Гёте, почему мы пренебрегаем героем “Комедии”?

⁹⁴ См. [Степанова, Левинтон 2010]. Отдельными положениями этот комментарий пересекается с предшествовавшей ему моей статьей 2009 г., которая в нем не получила отражения.

...Герой “Комедии” не тождествен с Данте Алигьери. У этого героя... своя личность, свое мирозерцание: он в поэме охарактеризован, как характеризуют своих героев Шекспир или Лев Толстой. Не будь такой характеристики, вся поэма утратила бы смысл; она превратилась бы в чистую аллгорию. Но Данте – великий художник, он умеет драматизировать действие, и трагическое впечатление от его поэмы в значительной мере основано на том, что читатель невольно... увлечен ее героем: читатель этому герою *сочувствует*, испытывает по отношению к нему, говоря терминами Аристотеля, “страх и сострадание”, которые ведут к “катарсису”. “Комедия” Данте – подлинная “трагедия”, заканчивающаяся если не смертью героя (почему автор и назвал ее “комедией”), то его исчезновением в предельном, сверх-земном величии.

Надо помнить, читая поэму Данте, что ее герой, вступая... в страшные врата с жуткой надписью “Per me”, – *еще не знает*, чем закончится опасное путешествие. Вергилий говорит только: “Я проведу тебя через извечную область (“Per loco eterno”)... ты услышишь стоны отчаянья... ты увидишь древние страдающие души... тех, кто счастливы во пламени...” и т. д. Герой поэмы из этих слов узнает, что ему предстоит совершить невероятное, чудовищное путешествие, идти туда, где не бывал никто из живых, разве только какие-нибудь Гераклы... Орфеи: что это будет путь через вечный, адский огонь, через область, где властны дьяволы и демоны, через царство Сатаны. Автор, очень предусмотрительно и тонко, *не* влагает в уста Вергилия никаких ободрений: герой поэмы должен быть для читателя человеком, *отважившимся на великий подвиг*. [Брюсов 1971: 229–230]

Далее, когда пассажирами из «Божественной комедии» Мандельштам иллюстрирует свой творческий метод, то он по большому счету поступает как Вяч. Иванов, автор манифестов «Мыслей о символизме» и «О границах искусства», в которых произносятся уже обсуждавшиеся в этой главе символистские максимы: в литературе значимы только символы, а Данте был символистом до символизма.

Названные манифесты позволяют также судить о том, что и до Мандельштама русские писатели предпринимали (квази)филологический разбор отдельных – обычно самых ударных – строк дантовской поэмы. Вот только выводы, к которым они приходили, были не собственно литературными, а религиозно-философскими – уводящими за пределы человеческого разума и чувственного познания. Хорошая иллюстрация тому – толкование Ивановым заключительной строки «Божественной комедии» в «Мыслях о символизме»:

«L'Amór || che muove il Sóle || e l'altre stélle – “Любовь, что движет Солнце и другие Звезды”... В этом заключительном стихе Дантова “Рая” образы слагаются в миф, и мудрости учит музыка.

Рассмотрим музыкальный строй мелодического стиха. В нем три ритмических волны, выдвинутых цезурами и выдвигающих слова: Amor, Sole, Stelle, – ибо на них ложится *ictus*. Светлые образы бога Любви, Солнца и Звезд кажутся слепительными, вследствие этого словорасположения. Они разделены низинами ритма, неопределенными,

темными “muove” (“движет”) и “alter” (“другие”). В промежутках между сияющими очертаниями тех трех идей зияет ночь. Музыка воплощается в зрительное явление; аполлинийское видение возникает над сумраком волнения Дионисова: нераздельна и неслиянна пифийская диада. Так напечатлевается в душе, необъятно и властно, всезвездный небосвод. Но душа, как созерцатель (эпопт) мистерий, не оставлена без учительного руководства, изъясняющего сознанию созерцаемое. Какой-то иерофант, стоя над ней, возглашает: “Премудрость! Ты видишь движение сияющего свода, ты слышишь его гармонию: знай же, оно – Любовь. Любовь движет Солнце и другие Звезды”. – Этот священный глагол иерофанта (ἱερός λόγος) есть слово, как λόγος.

Так увенчивается Данте тем тройным венцом певучей власти. Но это еще не все, чего он достигает. Потрясенная душа не только воспринимает, не вторит только вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово. Могучий магнит ее намагничивает: магнитом становится она сама. В ней самой открывается вселенная. Что видит она над собой вверху, то разверзается в ней внизу. И в ней – Любовь: ведь она уже любит. “Amor”... при этом звуке, утверждающем магнитность живой вселенной, и ее молекулы располагаются магнетически. И в ней – солнце и звезды и созвучных гул сфер, движимых мощью божественного Двигателя. Она поет в лад с космосом собственную мелодию любви, как в душе поэта пела, когда он вещал свои космические слова – мелодия Беатриче... Вот почему он – не только художественно-совершенный стих, но и стих символический. Вот почему он божественно поэтичен. Слагаясь, кроме того, из элементов символических, поскольку отдельные слова его произнесены столь могущественно в данной связи и данных сочетаниях, что являются символами сами по себе, он представляет собою синтетическое суждение, в котором к подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действительный глагол (движет Солнце и Звезды). Итак, перед нами мифотворческое увенчание символизма. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему-символу. Священный глагол, ἱερός λόγος, обращается в слово как μῦθος.

Если бы мы дерзнули дать оценку вышеописанного действия заключительных слов “Божественной Комедии” с точки зрения иерархии ценностей религиозно-метафизического порядка, то должны были бы признать это действие теургическим. И на этом примере мы могли бы проверить не раз уже провозглашенное отождествление истинного и высочайшего символизма... с теургией». [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 607–608]

Вроде бы Иванов делает то же, что впоследствии Мандельштам, а именно, пользуясь терминологией, почерпнутой из поэтики и музыковедения, пошагово препарирует дантовские слова и составленное из них высказывание. В то же время в силу присущего ему символистского логоцентризма он раздувает дантовское слово до священного λόγος'a и мифотворящего μῦθος'a, так что оно начинает резонировать с его любимой идеологемой “a realibus ad realiora”.

В Серебряном веке существовал эссеист, предложивший синтез разных подходов к Данте. Речь идет о Борисе Зайцеве, авторе брошюры «Данте и его поэма», в которой можно найти и историко-филологические штудии, и символистский миф о Данте, и туристический взгляд на дантовскую Флоренцию, не говоря уже о мнениях и вкусах самого Зайцева.

Своим возникновением брошюра «Данте и его поэма» обязана тому, что в течение пяти лет, пришедшихся на Первую мировую войну и Октябрьский переворот, Зайцев методично переводил дантовский «Ад» – не стихами, как это собирались сделать Вяч. Иванов и Брюсов, а ритмической прозой. Этот перевод был опубликован лишь в 1961 г., и не в ранней редакции, а доработанным (доработка была предпринята в 1942–1943 гг. в оккупированном немецкой армией Париже). Брошюра «Данте и его поэма» повезло намного больше: она вышла сначала в России в 1922 г., а затем в Париже в 1929-м. В принципе у Мандельштама имелись все возможности познакомиться с ней – и написать свой «Разговор о Данте» иначе, чем Зайцев: не синтезируя разные подходы, а предложив свой – деавтоматизирующий существовавшее в первой трети XX в. восприятие «Божественной комедии».

«Данте и его поэма» открывается туристическим взглядом на Флоренцию, а именно упоминанием мест, связанных с Данте, прежде всего того дома, где Данте родился и жил. Это – дань тому туристическому видению Флоренции, который предложил Павел Муратов в «Образях Италии» (п. 1911, 1912)⁹⁵, кстати, посвященных Зайцеву «в воспоминанье о счастливых днях» [Муратов 2005: 21]. Мандельштам, судя по всему, тоже был внимательным читателем «Образов Италии», но только туристическая Флоренция у него представлена в минимальном объеме и в единичных стихотворениях, о чем ниже.

Кончается «Данте и его поэма» хвалами Данте как объекту культа сверхчеловека:

«Жизнь Данте была полна... неудач. “Божественную Комедию” в его дни почти не знали. Тем грандиознее посмертная слава этого задумчивого и уединенного скитальца, вознесшая его на вершины человечества и осиявшая сказочным величием. Ныне изображается он всегда **в лавровом венце**. Иногда **орел** сопутствует ему, – вещий **символ**. Как **полубог**, отошел он в страну **легенды**». [Зайцев 1999–2001, 8: 492]

Хвалы, расточаемые Зайцевым Данте, представляют собой набор общих мест из дантеаны Серебряного века. Это и орел, и лавровый венок, и представление о Данте как о полубоге из легенд – словом, все то, что Мандельштам отсекал как мертвый груз.

В середине брошюры «Данте и его поэма» для нас наибольший интерес представляют попытки сформулировать суть «Божественной комедии». Тут Зайцеву вновь пригождаются идеологиемы Серебряного века, в диапазоне от понимания дантовского *Слова* в терминах λόγος'а и μῦθος'а до толкования отдельных эпизодов поэмы как символов, уво-
дящих в инобытие.

⁹⁵ См. главу «От Сан Миниато» в разделе «Флоренция».

Даже собственные вкусы Зайцева оказываются взятыми напрокат. Причины, по которым он отдает предпочтение «Чистилищу» перед двумя другими кантиками «Божественной комедии», вторят тому, что Муратов ранее высказал в «Образах Италии»:

«“Божественная Комедия” есть странствие человеческой души по трем царствам запредельного... С внешней стороны это как бы *itinerarium* флорентийца Данте Алигиери, написанный терцинами. В Аду Вергилий ведет его, любимый и высочайше уважаемый им поэт. Его послала, как проводника и учителя, благосклонная к Данте, восседающая в Небе Беатриче. Поэты видят в Аду муки грешных. Вергилий же сопровождает его и по Чистилищу, таинственной горе искупления, вздымающейся над пустынным и необозримым океаном в полушарии, противоположном нашему. На вершине Чистилища, среди свежих лугов и вечно зеленеющих деревьев, Беатриче, в колеснице, запряженной грифами, встречает Данте, принимает его от Вергилия, очищает омовением в Реке забвения и возносится с ним в Рай, в царство света недвижимого. Там видят они блаженство праведных и угодников, там созерцают, наконец, само Божество. Такова схема. Она дает возможность развернуть длинный ряд видений – мрачных, светлых, возвышенных, увидеть горькие муки заблудших, пережить с ними безмерную печаль безнадежности...

В Чистилище можно любоваться таинственными камышами у подножия горы, голубовато-серебристым утром, росой, которой Вергилий **омывает лицо Данте, задымленное и обгорелое в Аду**. В Чистилище – мистические **орлы**, загадочные сны, ангелы, снимающие с чела восходящих семь Погненным мечом. Искупление грехов, но уже в воздухе света и надежды... Грудь дышит – в Аду мы задохнулись. А еще выше, где безмолвно движутся небесные сферы и восседают блаженные и святые, уже царство эфира, прозрачности и величайшей гармонии. Рай весь прозрачен, как эфирные моря, пронизанные светом. Чинны, просветленны праведники. Их хор, при восхождении к Божеству, образует гигантскую Мистическую Розу.

Существует старинное уподобление: Ад – скульптура, Чистилище – живопись, Рай – музыка. В нем есть правдивость, хотя и относительная. Музыка есть и в Аду, она пронизывает всю поэму, и Рай не лишен зрительного, правда, в образах облегченных, как бы влажно стекленеющих. Мне всегда казалось, что главная художническая сила Комедии, главное ее очарование – само **Слово**. Говорят, что образы Ада иссечены ярко, до галлюцинации. Потому-де он и лучшая часть поэмы. Это верно лишь отчасти. На мой взгляд, во-первых, Чистилище не уступает, а превосходит Ад обаянием своим, святостью и нежной легкостью очертаний. Как будто бы другая сторона души выступает здесь, может быть, та, что связана с “*Vita nuova*”, с ранними, туманно-мечтательными стихами, с незабываемым **тонким профилем** юноши Данте. Здесь написано все рукою зрелой, но идет из прежнего, незамутненного источника. И, во-вторых, по поводу Ада: при всей изобразительности деталей, в нем также слово, его своеобычность, **сама манера произнесения этих удивительных стихов, перевешивает все**. Не будем забывать, что в Аду сплошь и рядом **не изображаются, а просто называются** вещи, люди,

идеи. Вспоминая Ад в целом, мы прежде всего вспоминаем не фигуры, людей или положения, написанные художником (как в великом романе, например, драме, трагедии), а самый голос написавшего, **замогильно-величественный тон** произведения, и его внутренний колорит. **Лишь позднее из этой адской симфонии, с местами трагизма, ужаса, с басами и хрипылыми рогами, из гудения подземных потоков и воя смерча** выступают Франческа да Римини, Фарината, **граф Уголино**. Слово и тон Комедии единственны в мировой литературе. По силе и первозданности выражения можно их равнять лишь с Библией. Это не отнимает у Данте привкуса личного, того неповторимого, что есть одно из волшебств искусства. Данте говорит очень медленно, и как вески, тяжелы его слова в Аду! С суровой необходимостью идет терцина за терциной...

Железная сила в них, и печаль безмерная. Чтобы написать Ад, надо было в “озере своего сердца” собрать острую влагу скорби. Каждая строчка пропитана ею. Написавший – не из тех, кто охает. Он молчалив, замкнут, **суров**. Лишь когда силы изменяют ему, падает он, “подобно мертвому телу”. И в этой цельности нигде (как и в Библии) не встретишь... середины. Никогда не скажешь: “Ни холоден, ни горяч, но тепел”. Все – предельно. Если попробовать рукой, на ощупь, то **слова Данте благородно шероховаты, как крупнозернистый мрамор, или позеленевшая, в патине, бронза**. Часто он темен, даже и непонятен. Но для него – так и надо. Это **его стиль**. В нем есть ведь оракульское, пифическое. И не однажды **скрывает он свою мысль “под покрывалом странных стихов”** (Ад, IX, 63)» [Зайцев 1999–2001, 8: 486–488];

«Итак, Данте Алигиери Флорентинец, лично выдавший Ад, Чистилище и Рай, отошел, и за его фантастическим странствием (“прекрасная ложь”) мы усмотрели вековые задачи Души, Человеческого. Быть может, возможно подняться еще на одну ступень. Возможно, что в некоем высшем понимании дан здесь **символ** жизни всего человечества, его блужданий в потемках идолопоклонства, суеверий, грехов, долгого и трудного пути до христианства, причем Божественная помощь проявлялась сначала в меньших откровениях (Будды, греческой философии), а затем в величайшем – облике самого Христа, подобно Божественной Мудрости (Беатриче) поэмы выведшего путника к спасению» [Зайцев 1999–2001, 8: 489].

Ср. у Муратова:

«...“Божественная комедия” как-то слилась с Италией. Без нее неполно все, что узнает здесь путешественник, и без Италии ее терцины не перескажут самой заветной их прелести.

Таких строк особенно много в “Чистилище”. Самая атмосфера Чистилища ближе к нам, чем вечный мрак Ада или блистательные сферы Рая. Здесь все еще похоже на землю, и лишь от Стация Данте узнает, что здесь не бывает ни дождя, ни града, ни росы, ни облаков, ни радуги. Есть оттенок печали в том, как тень Стация вспоминает про радугу, “которая там так часто преобразает окрестность” (“Che di la cangia sovente contrade” [“Чистилище”, XXI, 51. – Л. П.]). И этот оттенок, след глубокой любви Данте к миру и к его простым чудесам, нередко

встречается в песнях “Чистилища”. Едва ли в самом деле счастливыми кажутся поэту навсегда отделенные от земли души, которые он встречает здесь» [Муратов 2005: 192] и т. д.

Попутно отмечу, что данью дантовскому Чистилищу стала мини-пьеса Зайцева «Души чистилища» (п. 1922).

Тени музыканта Лелио и художника Филострато, ведомые разными ангелами по разным маршрутам Чистилища, неожиданно встречаются. Они принимаются рассуждать об искусстве, вспоминают свою дружбу и любовные привязанности, восхищаются тем, что их теперь окружает, – цветами, радугой, облаками, туманом и (квазиталяньскими) горными пейзажами, вызывающими ностальгию по оставленной земле. Благодаря Ариелю они видят пленительные сны, а Лелио оказывается обладателем свирели. Лелио тут же исполняет песню, ранее услаждавшую слух Люции – подруги Филострато, ныне пребывающей в Раю. В конце мини-пьесы теням предстоит расстаться, потому что каждый из них должен пройти свой путь искупления грехов, одиночества и забвения земной жизни. Происходит это под зов ангельской трубы. Филострато протягивает Лелио букетик анемонов на память, а Лелио продолжает играть на свирели, звуки которой доносятся до Филострато все слабее и слабее.

Для просвещенного читателя Серебряного века содержание брошюры «Данте и его поэма» относилось по большей части к непреложным истинам. Разделял он и зайцевский взгляд на Данте – снизу вверх, как на иерарха от литературы и религиозного мыслителя. На этом фоне «Разговор о Данте» поражает своим революционным зарядом. Мандельштам говорит «нет» готовым прописям и вниманию к идеологической стороне «Божественной комедии» и «да» – обращению к ее литературной сущности. Вообще, если для Зайцева и символистов сравняться с Данте значит получить опыт соприкосновения с инобытием и заслужить тот же высокий статус – иерарха литературы, то для Мандельштама – познать тайны взрывчатой, смыслопорождающей энергии слова, метафоры, сюжета. Общение Мандельштама с Данте на равных, как со «смысловиком», возможно, и делает «Разговор о Данте» неустаревающее живым разговором о живом литературном явлении.

Нельзя не отметить, что Мандельштам, как до него Зайцев, выделяет то, что «Божественная комедия» сильна своим акцентом на слове, голосе, а также представленными в ней разными манерами говорения. Различие между двумя писателями кроется в одной, но существенной детали. В глазах Зайцева дантовское слово возвышенно и почти что священо, тогда как для Мандельштама оно загадочно своими земными смыслами; в этом качестве оно и представляет собой идеальный объект для (квази)филологических штудий.

Можно сказать больше. Если символисты, а по их стопам и Зайцев определяли место «Божественной комедии» среди священных книг, рядом со Священным Писанием, то Мандельштам переставляет ее на книжную полку – туда, где место книгам для чтения. Просве-

ительский разговор о Данте, затеянный им, состоит в том, чтобы начать размышлять о дантовской поэме как о глубоко светском произведении. В частности, в отличие от Зайцева, Брюсова, Вяч. Иванова Мандельштам рассуждает не о чуде хождения человеческой души по загробному миру, а о чуде литературы, которая способна удивлять читателя буквально на каждом шагу.

Аналогичным образом в Данте-пилигриме Мандельштам отказывается видеть легендарную личность, а приписывает ему реакции, присущие *everyman*'у. Чтобы подчеркнуть именно эту его сторону, в «Разговоре о Данте» он свободно оперирует всеми регистрами человеческого опыта – исключая визионерский, философский и любовный, столь дорогие символистам.

Приземленной тематике «Разговора о Данте» соответствует избранный Мандельштамом понятийный аппарат. В одних случаях это профессиональная терминология из литературоведения, истории культуры и психологии, а в других – параллели из негуманитарных наук. В целом же такого раскрепощенного, светского и глубоко филологического обращения с «Божественной комедией» русская литература не знала в XIX–XX вв., да не знает и до сих пор.

В мандельштамоведении делались отдельные попытки перебросить мостик от «Разговора о Данте» к так называемым стихам памяти Андрея Белого, завершающим дантопись Мандельштама московского периода. Основанием для этого, на мой взгляд шатким, послужили мемуарные свидетельства о том, что, создавая свое эссе в Коктебеле, он беседовал о Данте с Белым⁹⁶, и, следовательно, Данте в «Разговоре о Данте» наделен чертами его тогдашнего визави⁹⁷. Обсуждаемое прочтение расходится с траекторией мандельштамовского освоения Данте, о которой много говорилось в начале настоящей главы. Согласно этой траектории к 1933 г. Мандельштам уже похитил у символистов «их» Данте и, вооружившись крылатыми фразами из «Божественной комедии», в своей эссеистике вчинил им «иск» за излишний катастрофизм. Если бы в 1933–1934 гг. Мандельштам действительно намеревался спроецировать образ Данте на Белого, то тем самым он не просто подчеркнул бы прежние этапы своей дантописи, но и подтвердил право русских символистов на то, чтобы зваться новыми воплощениями Данте.

Одна отсылка к Данте все-таки проникла в цикл памяти Белого, но даже и она не противоречит сказанному выше. Речь идет о концовке стихотворения «Меня преследуют две-три случайных фразы...» (13–14 января 1934):

*Толпы умов, влияний, впечатлений / Он перенес, как лишь могут
ций мог: / Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венки.*
[ОМ, 1: 192]

⁹⁶ См. [Gifford 1992: 68; Kahn 1994].

⁹⁷ Так, Эндрю Кан увидел дантовский интертекстуальный слой в хронологически первом из четырех отпевающих Белого стихотворений, «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (10–11 января 1934; 1935). Подробнее см. [Kahn 1994: 25].

Как отметил в свое время К.Ф. Тарановский, строками о Лии и Рахили Мандельштам воспроизвел содержание дантовского сна из песни XXVII «Чистилища» (97–105). Там Лия, по логике «Божественной комедии» – предтеча Мателды, привиделась Данте поющей о себе и о своей сестре Рахили – предтече Беатриче⁹⁸. Лия своим атрибутом (венком) и своими занятиями (плетением этого венка, а также пением) воплощает деятельную жизнь, тогда как ее противоположность Рахиль – аллегория жизни созерцательной – изображена застывшей над зеркалом.

К находке Тарановского необходимо добавить, что Мандельштам в своем стихотворении памяти Белого обратился к Данте не напрямую, а через голову Вяч. Иванова, в поэзии которого дантовские Лия и Рахиль появляются дважды. Первый такой случай – терцины «Сфинкс» (сб. «Кормчие звезды», 1903), которые, кстати, открываются напутственным эпиграфом из «Ада»:

O voi ch'avete li' ntelletti sani,
mirate la dottrina, che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
(IX, 61–63 [1: 92])

в пер. Иванова: «“О, вы, чей разум здрав, учение зрите, скрытое под покрывалом стихов странных”. Дант». [Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 862]

Вот интересующие нас строки:

Тайн явственных общеньем были встречи;
Иные нам открылись имена;
Предслышал слух; глаз прозревал далече;

Вселенского мы были грезой сна...
И ты рвала рукой прекрасной, Лия,
Цветы лугов, где шла с тобой Весна!

Тебя, **Рахиль**, увидел издали я,
Чьих дар очей – дивиться, уст – молчать.
[Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 652]

Второй случай – дантизированный сонет “Transcende te ipsum” (сб. «Прозрачность», 1904)⁹⁹, о нераздельности и неслиянности как той развилке, перед которой застывает душа любящего:

Два жала есть у царственного змия;
У ангела Порывов – два крыла.
К распутию душа твоя пришла:
Вождь сей тропы – **Рахиль**; и оной – **Лия**.

⁹⁸ [Taranovsky 1976: 153–154; Глазова 2011: 527 и др.].

⁹⁹ Подробный разбор этого стихотворения, включая его дантовский пласт, см. в [Davidson 1989: 94–98].

Как двум вожжам послушны удила,
Так ей – дела, а той – мечты благие.
Ей Отречение имя, – чьи дела;
Той – Отрешенье. Вечная София –

Обеим свет. Одна зовет: «Прейди
Себя, – себя объемля в беспредельном».

Рахиль: «Себя прейди – в себя сойди».

И любит отчужденного в Одном,
А **Лия** – отчужденного в Раздельном.

И обе склонены над темным дном.

[Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 782–783]

В дантовско-ивановском контексте проясняется та смысловая нагрузка, которую Мандельштам возложил на образы Лии и Рахили. Очевидно, эта пара женских образов призвана подчеркнуть две стороны личности Белого: деятельную и созерцательную. Заодно отсылками к Лии и Рахили привносятся отголоски символистских дебатов о нераздельности-неслиянности символов, размыкающихся из реального в реальнейшее, и т. д. Нельзя сбрасывать со счетов и еще одно объяснение Лии. Белый лелеял мечту, что ему как поэту полагается лавровый венок, венец или, на худой конец, гирлянда из цветов. Об этом свидетельствует его эссе «Венок или венец» (п. 1910; обсуждение см. в § 7.3).

Учитывая, что реквием по Белому писался Мандельштамом и как реквием по себе, упоминание праплатерей дома Израилева в качестве стороны, принимающей душу поэта после смерти, было оправдано вдвойне. Напомню в связи с этим два факта. В «Четвертой прозе», там же, где, прибегая к красочной дантовской образности, Мандельштам поведал о своем противостоянии советским писателям, он с гордостью упомянул о своей еврейской «крови», «отягощенной наследством овцеводов, патриархов и царей» [ОМ, 2: 354], а в одном из «свадебных» стихотворений, адресованных Надежде Яковлевне, «Вернись в смешительное лоно...» (1920), описал ее как *Лию* – жену-кровосмесительницу (в смысле – одних с ним кровей)¹⁰⁰.

7.3. «Воронежский» Данте

Дальнейшие зигзаги судьбы Мандельштама – арест, обыски, высылка в Воронеж и попытка влиться в советскую поэзию – привели к тому, что на время Данте перестал быть для него актуальным. Со слов Надежды Яковлевны мы знаем, что в том подавленном состоянии, в котором Мандельштам находился в 1935–1936 гг., ему было не до «Божественной комедии». Впрочем, иногда он переводил и комментировал некоторые ее песни для Рудакова. Новая волна мандельштамовских

¹⁰⁰ См. об этом сноску 93.

обращений к Данте пришлось на последние полгода его пребывания в воронежской ссылке. Именно тогда пошли один за другим автобиографические стихи, посвященные, как и «Сохрани мою речь...», судьбе человека в тоталитарную эпоху. Они написаны с ощущением внутренней раскрепощенности и *с последней прямо́той* – теми чертами, которыми отмечена и «Божественная комедия».

В мандельштамоведении делались попытки обнаружить присутствие Данте не только в автобиографической лирике 1937 г., но и в гражданской эпике того же периода. Так, не раз высказывалось предположение, на мой взгляд неубедительное, о дантовском слое в так называемой <Оде> Сталину («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», январь-февраль 1937). Поборники подобного прочтения исходили из того, что в <Оде> по-эзоповски закодированы дантовские подтексты, транслирующие антисталинские настроения Мандельштама¹⁰¹. Я придерживаюсь традиционных взглядов на <Оду>, согласно которым она представляет собой верноподданническое восхваление Сталина, именно по причине своего конформизма и следования соцреалистическому канону не удавшееся.

Справедливо зато другое наблюдение, сделанное мандельштамоведами, – о наличии дантовских аллюзий в «Стихах о неизвестном солдате» (2 марта 1937–1938), заявляющих протест против тоталитаризма и войн, погребаящих под собой отдельного человека. Там к «Божественной комедии» восходит лучевая тематика и – но это уже в черновых редакциях – Южный Крест¹⁰².

Собственно автобиографическую лирику 1937 г., до которой мы скоро доберемся, предваряет загадочное стихотворение «Внутри горы бездействует кумир...» (10–26 декабря 1936), в котором выведен то ли истукан, то ли человек:

Внутри горы бездействует кумир
В покоях бережных, безбрежных и счастливых,
А с шеи каплет ожерелий жир,
Оберегая сна приливы и отливы.

Когда он мальчик был и с ним играл **павлин**,
Его индийской радугой кормили <...>

Кость усыпленная завязана узлом,
Очеловечены **колени, руки, плечи**,
Он улыбается своим тишайшим ртом,
Он мыслит **костю** и чувствует **челом**
И вспомнить силится свой облик человеческий.

[ОМ, 1: 210]

Некоторые комментаторы этого стихотворения увидели в его герое Владимира Шилейко (1891–1930), востоковеда и приятеля Мандель-

¹⁰¹ [Глазова 2011: 512–513 и др.].

¹⁰² [Глазова 2011: 509, а также 515–516, 566–567; Гаспаров М. 1996: 30].

штама. Соответствующая подсказка исходила от Надежды Яковлевны, об истории создания «Внутри горы...» писавшей так:

«Перед тем, как надиктовать мне этот текст, О.М. сказал: “Я догадался – это Шилейко”... Именно Шилейко “начинает жить, когда приходят гости”.

Работа шла над третьей строфой... О.М. сказал, что это шире Шилейко, совсем не Шилейко». [Мандельштам Н. 2006: 374–375]

Были также ученые, предположившие, что героем стихотворения по-эзоповски сделан Сталин. Для обоснования своей гипотезы они предъявили переклички между «Внутри горы...» и <Одой> Сталину¹⁰³. Наконец, Д.И. Черашняя попыталась аргументировать еще одно прочтение: *кумир*, заключенный в *горе*, – покоящийся в мавзолее Ленин, но в то же время и немного Шилейко. Наложению этих двух образов способствовала хронология культурной жизни Москвы, куда Шилейко перебрался из Петербурга. Строительство окончательного мавзолея было завершено в октябре 1930 г., и в тот же месяц скончался Шилейко. В восприятии Мандельштама Древний Египет и Ассирия – поставщики образцов для архитектуры ленинского мавзолея и область интересов Шилейко – были цивилизациями смерти (пустычком *торчащих пирамид*) и тиранической власти. Отсюда – высказывавшиеся им предостережения 1920-х годов: развитие Советского Союза никак не может идти по восточной человеконенавистнической модели, поскольку у нее имеется европейская гуманистическая альтернатива¹⁰⁴.

Судя по репликам, отпускавшимся Мандельштамом во время сочинения «Внутри горы...», он и сам не был до конца уверен, кого он изобразил. Оставляя этот вопрос открытым, я сосредоточусь на том, из каких источников Мандельштам почерпнул свою фантастическую образность. Со временем, когда таких находок будет накоплено достаточно, можно будет вернуться к вопросу о реальном прототипе истукана, который мыслит себя человеком и вспоминает свое – очевидно, человеческое – детство.

Во «Внутри горы...» переработаны сразу два (квази)дантовских прецедента. Один в настоящей главе уже упоминался (см. § 7.1). Это – «Надпись на экземпляре “Божественной комедии”» Гюго: там душа Данте, до того как вселиться в его тело, была горой. Другой, более существенный прецедент проясняет мотив человека-горы, причем сразу и в стихотворении Гюго, и в мандельштамовском «Внутри горы...». Это – монолог Вергилия из песни XIV «Ада», в котором разъясняется, как возникла водная система Ада:

“In mezzo mar siede un paese guasto”,
diss’elli allora, “che s’appella Creta,
sotto ’l cui rege fu già ’l mondo casto.

¹⁰³ См. в особенности [Мейлах 1990].

¹⁰⁴ См. [Черашняя 2000]; там же литература вопроса.

Una **montagna** v'è che già fu lieta
d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida:
or è diserta come cosa vieta.

Rea la scelse già per cuna fida
del suo **figliuolo**, e per celarlo meglio,
quando piangea, vi faceva far le grida.

Dentro dal monte sta dritto un gran **veglio**,
che tien volte le spalle inver' Dammiata
e Roma guarda come s'io specchio.

La sua testa è di fin oro formata,
e puro argento son le braccia e 'l petto,
poi è di rame infino a la forcata;
da indi in giuso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è **terra cotta**;
e sta 'n su quel più che 'n su l'altro, eretto.

Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d'una fessura che lagrime **goccia**,
le quali, accolte, foran quella grotta.

Lor corso in questa valle si diroccia;
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
poi sen van giù per questa stretta doccia,
infìn, là ove più non si dismonta,
fanno Cocito <...>" (94–119 [1: 153–155])

в переводе Зайцева (отредактированном): «“Посреди моря лежит опустошенная страна”, / сказал он тогда, – “именуемая Критом, / при чьем царе [= *Сатурне*] мир был еще чист.

Там есть гора, некогда счастливая / водами и кронами <деревьев>, которая называлась Идой; / ныне она бесплодна, точно одряхла.

Рея некогда избрала ее надежною колыбелью / своему сыночку, и чтобы лучше скрыть его, / когда он плакал, заставляла <корибантов> издавать крики.

Внутри горы стоит великий старец, / который спиной обращен к Дамiette, / и глядит на Рим, как в свое зеркало.

Голова его изготовлена из отборного золота, / а его руки и грудь – из чистого серебра, / дальше туловище вплоть до развилки [= *ног*] из меди:

оттуда донизу весь он из отменного железа, / кроме правой ноги, из обожженной глины, / на которую он больше опирается, чем на другую.

Каждая его часть, исключая золотую, изрезана / трещинами, откуда капают слезы, / и, скопляясь, они протачивают ту пещеру.

Их путь лежит вниз в эту долину; они рожают Ахерон, Стикс и Флегетон, / затем нисходят по тому узкому желобу,

наконец, там, ниже чего нельзя спуститься, становятся Коцитом”». [Алигиери 1961a: 123–124]^{104a}

^{104a} Ранее дантовский подтекст бегло отмечался в [Ronen 2015 [1968]: 9]. Из сноски 20 статьи М.Б. Мейлаха о «Внутри горы...» следует, что к тому же выводу позже пришел Тарановский (в частном письме), см. [Мейлах 1990: 426]. В мандельштамоведении эта параллель так и осталась неразработанной.

В дантоведческих комментариях к процитированному пассажиру обычно приводятся скомбинированные в нем мифы и легенды: Золотой век (по «Энеиде» Вергилия, III, 104–106, и «Метаморфозам» Овидия, I, 89–93); правление Сатурна и рождение Юпитера (по «Энеиде», VIII, 319–325); тело колосса, выступившее из критской горы, когда та была расщеплена землетрясением (по «Естественной истории» Плиния, VII, xvi, 73¹⁰⁵). Непосредственно образ критского старца возник, как отмечается в тех же комментариях, на пересечении двух мифологем – Овидиева Золотого и последующих веков и выполненного из разных металлов и глины истукана, являющегося Навуходоносору во сне:

«[В]от, какой-то большой истукан; огромный был этот истукан, в чрезвычайном блеске стоял он пред тобою, и страшен был вид его. У этого истукана голова была из чистого золота, грудь его и руки его – из серебра, чрево его и бедра его медные, голени его железные, ноги его частью железные, частью глиняные. Ты видел его, доколе камень не оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их. Тогда все вместе раздробилось: железо, глина, медь, серебро и золото сделались как прах на летних гумнах... а камень, разбивший истукана, сделался великою горою и наполнил всю землю». [Книга Пророка Даниила, 2: 31–35]

В Критском старце, положение тела которого сориентировано спиной на (египетскую) Дамьетту, а лицом – на (папский) Рим, принято видеть аллегория коррумпированного римского папства. Соответственно, две разные ноги, придающие его телу неустойчивость, трактуются: одна – как Церковь, другая – как Империя¹⁰⁶.

Пассаж о Критском старце, чьи слезы породили водную систему Ада, привлек Мандельштама не одним только анатомическим перечнем *чела, коленей, рук и плеч*. Появляющийся во «Внутри горы...» мальчик явно агуается с дантовским сыночком (*figliuolo*). В то же время употребленное Мандельштамом выражение *Когда он мальчик был* представляет собой устойчивую ритмико-синтаксическую формулу из русской поэзии, с зачином *когда + я / он + мальчик(ом)...*:

«Матвей Радаев» (1856–1858, поэма не окончена; п. 1886) Николая Огарева: **Когда он мальчик был кудрявый** [Огарев 1977: 259] и т. д.;

Другая дантовская ассоциация, возникающая в этом стихотворении, отмечена Глазовой. Как прежде «властитель адского мира», так теперь мандельштамовский кумир представляет собой «выродка, наделенного звериным инстинктом» [Глазова 2011: 518].

¹⁰⁵ Ср. «На Крите на горе, разрушенной землетрясением, обнаружили тело длиной в 46 локтей, которое, по мнению одних, принадлежало Ориону, по мнению других, Оту»; пер. А.Н. Маркина; [Электронный ресурс] URL: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=132700700> (дата обращения: 19.12.2018).

¹⁰⁶ См. [Singleton 1970: 238–243], а также комментарии Эмилио Пасквини и Антонио Квальо в изд.: [1: 154, 158–159].

«Да, эту улицу я знаю...» (1900, п. 1914) Брюсова: *Я здесь, как мальчик, неумело / Условного свиданья ждал... / Зачем же то мгновенье цело, / Когда я сам – не мальчик стал!* [Брюсов 1973–1975, 1: 182];

«Моей первой любви» (1903–1904, сб. «Книга вступлений», 1904) Виктора Гофмана: *Когда я мальчик, не любивший, / Но весь в предчувствиях любви* [Гофман 2007: 45]¹⁰⁷;

«**Когда я был мальчиком**, маленьким, нежным...» (сб. «Только любовь», 1903) Бальмонта;

«Секстина (1914, п. 1916) Брюсова: *Когда я, робкий мальчик, в первый раз, / Склонил уста к устам, в лучах заката* [Брюсов 1973–1975, 2: 176]; и т. д.

Возможно, дантовскими реминисценциями овеван и *павлин*, с которым мандельштамовский мальчик играет. Вспомним в связи с этим о сне матери Данте накануне родов, приводимом Боккаччо (подробнее см. § 7.1). В то же время если Мандельштам опирался на упомянутую выше парадигму русской поэзии, в которой взрослый мужчина припоминает свое райское, счастливое детство (отрочество, юность), то *павлина* вместе с *ожерельем* можно возвести к стихотворению Мережковского «Когда вступал я в жизнь, мне рисовалось счастье...» (1885, п. 1886):

Когда вступал я в жизнь, мне рисовалось счастье / Как светлый чудный сад, где ветерок качал / Гирлянды белых роз <...>, / Где кружевом взвились причудливые зданья, / <...> / На гладких лестницах из черного агата / Павлины нежились, и в чудные цвета / Окрашивался блеск их пышного хвоста; / И всюду – музыка и волны аромата, / И надо всем любовь, любовь и красота... [Мережковский 2000: 135–136; Мережковский 1914, 22: 58]

Дантовский пассаж о Критском старце мог задержать на себе внимание Мандельштама мотивами, которые уже появлялись в его собственной пореволюционной лирике. Это прежде всего Золотой век, господствовавший на *островах*. Ср.:

О, где же вы, святые острова, / Где не едят надломленного хлеба, / Где только мед, вино и молоко («На каменных отрогах Пиэрии...», 1919 [ОМ, 1: 105]).

Это и река загробного мира:

В сухой реке пустой челнок плывет («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920 [ОМ, 1: 110]).

В 7 автобиографических стихотворениях 1937 г., к которым мы переходим, жизненный опыт Данте поставлен в параллель к экзистенциальным обстоятельствам автобиографического «я» Мандельштама:

¹⁰⁷ Попутно отмечу работу [Гардзонио 2011] об итальянских, в том числе дантовских и петрарковских, вкраплениях в поэзию Виктора Гофмана.

ностальгии по оставленному родному городу¹⁰⁸; прощанию с миром перед смертью; мысленному путешествию по загробному миру; мечте о полете к лучащейся звезде. Умудренный и просветленный «Божественной комедией», Мандельштам описывает их в порядке творческого подражания Данте.

Для начала остановимся на «Не сравнивай: живущий несравним...» (16 марта), наиболее исследованном стихотворении из интересующей нас семерки:

Не сравнивай: живущий несравним.
С каким-то ласковым испугом
Я согласился с равенством равнин,
И **неба круг** мне был недугом.

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,
И собирался в путь, и плавал по дуге
Неначинающихся путешествий...

Где больше **неба** мне – там я бродить готов,
И ясная **тоска** меня не отпускает
От молодых еще, воронежских холмов –
К всечеловеческим, **яснеющим в Тоскане**.

[ОМ, 1: 236]

Кэвена и Жолковским было убедительно показано, что оно вобрало в себя как собственно дантовскую топику, так и автоцитаты из «Разговора о Данте». Это *круг неба*, от кругов Ада, *тосканские холмы*, *яснеющие* в (дантовской) Флоренции, *тоска*, производная от формулы *тоска по Флоренции*, из «Разговора о Данте», и, наконец, мотив сравнения, оттуда же¹⁰⁹.

Понять «Не сравнивай...» – значит, согласно только что названным исследователям, осмыслить заключенный в нем парадокс: *ясная тоска* [ОМ, 1: 236] по (фонетически близким ей) *тосканским* холмам почему-то не отпускает к этим холмам лирического героя. Сперва Кэвена заметила, что мандельштамовская тоска с *итальянской и русской душой*¹¹⁰ и что русской ее делают русские народные формулы типа *печаль-тоска*, а затем Жолковский предложил интертекстуальную разгадку ее русскости – знаменитое пушкинское «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» с формулой *печаль моя светла*, которую Мандельштам и преобразил в *ясную тоску*¹¹¹:

¹⁰⁸ Стоит уточнить, что Мандельштам появился на свет в Варшаве, однако родным, *знакомым до слез* [ОМ, 1: 152] городом считал не ее, а Петербург, в котором прошло его детство, юность и начало взрослой жизни.

¹⁰⁹ [Cavanagh 1995: 274–278; Жолковский 2005 [1999]: 84, 534].

¹¹⁰ [Cavanagh 1995: 277].

¹¹¹ См. [Жолковский 2005: 87].

«[П]оэт с ласковым испугом не отпускает себя в Тоскану, ибо отпустить ему себя не по чину, а потому тайно кивает на Пушкина» [Жолковский 2005д: 93].

На примере этого мотива Жолковский также продемонстрировал «примиренческий» характер «Не сравнивай...». Лирический герой делает выбор в пользу *равенства равнин*, аллегорически передающих идею всеобщего равенства, т. е. ценности, декларируемой Советским Союзом, а не в пользу ее альтернативы – *всечеловеческих* тосканских холмов. Перед нами конформизм того же типа, который выше отмечался для более раннего стихотворения «Сохрани мою речь...», – в легкой форме, продиктованный обстоятельствами, которые сильнее лирического героя.

Я со своей стороны постараюсь показать, что в «Не сравнивай...» содержится in пусе флорентийский «текст» русской литературы. Он отчасти нам знаком по Разд. II, Гл. 4, § 5.1.

Важной, хотя необязательной деталью флорентийского «текста» было упоминание возвышенностей – тосканских / умбрийских гор или, на худой конец, холма, на котором высится базилика Сан-Миньято – ит. **San Miniato al Monte**.

Показателен такой цикл «Итальянских стихов» (1909), как «Флоренция». В одном из его стихотворений, «Голубоватым дымом...», горы противопоставлялись долинам, ср.: *Голубоватым дымом / Вечерний зной возносится, / Долин тосканских царь... / <...> // И вот уже в долинах / Несметный сонм огней, / И вот уже в витринах / Ответный блеск камней, / И город скрыли горы / В свой сумрак голубой* [Блок 1997–..., 3: 76], а в другом, «Фьезоле», содержались пейзажные зарисовки Флоренции и Фьезоле: *Стучит топор, и с кампанил / К нам флорентийский звон долинный / Плывет, доплыл и разбудил / Сон золотистый и старинный... // Не так же ли стучал топор / В нагорном Фьезоле когда-то, / Когда впервые взор Беато / Флоренцию приметил с гор?* [Блок 1997–..., 3: 77]¹¹².

Приведенная выше «Флоренция» Гумилева тоже не обошлась без гор: *О сердце, ты неблагодарно! / Тебе – и розовый миндаль, / И горы, вставшие над Арно*.

В «Лике Флоренции» Сергея Шервинского (ц. «Стихи об Италии») описывался традиционный туристический маршрут с восхождением на Сан Миньято: *<...> В пять или в шесть часов / В коляске поезжай к вершине Сан Миньято, / Где выхолено все, благодушно и свято, / <...> / И оттуда смотри на Флоренцию, вниз... / О душистый сентябрь!.. О Тосканские чары! / <...> / За городом во мгле осенней теплоты / Предгорья плавные синеют лучезарно* [Шервинский 1997: 8–9].

В XIX в. стихи о Флоренции нередко включали в себя мотив ностальгии по далекой России. Более того, на мысленных весах лири-

¹¹² Есть в этом цикле и *тоска* (см. «Умри, Флоренция, Иуда...» [Блок 1997–..., 3: 73]) – правда, в значении 'скука, уныние', а не 'ностальгия'.

ческого героя картины жизни на родине, пусть и несовершенные, пере-
вешивали итальянские красоты, ср. «В Трибуне» Николая Щербины
(1861, п. 1862, ц. «Русские песни на чужбине»):

*Но и в обители искусства Елизейской, / Пред этой лучшей **Фло-**
ренции красой, / У славной статуи богини Медичейской / Нежданно
о тебе я вспомнил, **край родной!**.. / Пусть от него меня, как бездной,
разделяет / Пространств, морей и **гор** разлившаяся даль: / Я слышу, –
песнями народ там оглашает / Свой безустанный труд, разгулье и пе-
чаль! / Там в поле девица, рукою загоревшей / На солнце поводя сияющим
серпом, / В волнах зыбучих ржи, как золото, созревшей, / Поет о красо-
те под тягостным трудом. // И здесь, на статую взирая молчаливо, /
Я песне жницы той сочувствую правдиво, / Поющей на Руси, что жен-
ская коса / Есть городу всему гордыня и краса... [Щербина 1970: 219]¹¹³*

Наконец, Флоренция, будучи сокровищницей искусств и храни-
тельницей истории, оценивалась русскими поэтами как всечеловеческая
ценность – правда, без употребления конкретно этого прилагательного,
ср. «Италию» (1902, п. 1903) Брюсова:

*В суровой и нежной Флоренции, / Где создан был сон красоты.
[Брюсов 1973–1975, 1: 301]*

С точки зрения лексики ближе других к **всечеловеческим** мандельшта-
мовским холмам подходит эпитет **всеевропейский** из блоковского
«Умри, Флоренция, Иуда...» («Итальянские стихи», ц. «Флоренция»):

О, Bella, смейся над собою,
Уж не прекрасна больше ты!
Гнилой морщиной гробовую
Искажены твои черты!

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,
Всеевропейской желтой пыли
Ты предала себя сама!

[Блок 1997–..., 3: 73]

¹¹³ Ср. еще «Песню сердцу» (1858, п. 1959) Аполлона Григорьева, на
ту тему, что северный гений автора заставляет его, находясь во Флоренции,
вспоминать Москву, да и вообще мерять все вокруг унылыми северными –
и в то же время ночными, лунными – мерками: *Над **Флоренцией** сонной про-*
*зрачная ночь / Разлила свой туман лучезарный. / Эта ночь – словно **севера***
милого дочь! / Фосфорически светится Арно... // Почему же я рад, как дурак,
*что грязна, / Как Москва, и **Città dei Fiori**? / <...> // О Владыка мой, Боже! За*
*душу свою / Рад я <...> / Что я гимн мирозданью и сердцу пою / **На сыром и на***
***грязном Лунг-Арно.** // Тихо спи под покровом прозрачно-сырой / Ночи, полной*
туманных видений, / Мой хранитель, таинственный, странный, больной, /
Мое сердце, мой северный гений. [Григорьев 2001: 152–153]

Попутно отмечу, что именно это прилагательное встречается в «Разговоре о Данте», причем – что характерно – в негативном контексте типа блоковского. Об эсперанто там говорится как о *всеевропейской пошлости* [ОМ, 2: 185].

Рассуждая о *всечеловеческих холмах Тосканы*, Мандельштам подразумевает что-то вроде «флорентийского духа», о котором Мережковский высказался в трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»:

«[С]вободный, мрачный и пламенный дух неукротимого народа долго томился в своей немоте, бродил, искал воплощения и не мог найти. Он едва-едва брезжит, как мысль сквозь тяжелый полусон, как бледная полоска в утренних тучах, – в задумчивых, больших глазах еще иконописных, полувизантийских мадонн Чимабуэ, он проясняется в мощном реализме Джотто, сияет уже ярким светом у Гирландайо, у Вероккио, на время отклоняется в религиозной живописи Фра Анжелико, чтобы вдруг, наконец, как молния из тучи, вырваться с ослепительным блеском и все озарить в титаническом Микеланджело и загадочном Леонардо да Винчи. Какое торжество для народа! Отныне **флорентийский дух** нашел себе полное выражение, неистребимую форму. Вокруг него могут происходить всевозможные перевороты, все может рушиться: Флоренция Возрождения сама себя нашла, она есть, она – бессмертна, как Афины Перикла, как Рим Августа. Я узнаю мощный резец Донателло в отекающих, с их металлическим звуком, **терцинах Аллигери** <sic! – Л. П.>. На всем печать мрачного, свободного и неукротимого **духа флорентийского...** Так, в двустиих греческой эпиграммы я узнаю дух Гомера, в ничтожном обломке мрамора, наполовину скрытом мхом и землею, – стиль ионической колонны». [Мережковский 2007: 431]

Отвлечемся от дантописи на предшествовавшее и, возможно, подготовившее его стихотворение «Что делать нам с убитостью равнин...» (16 января). Там уже есть равнины, но еще нет гор. Имеются там вдобавок пассажи, подхватывающие мотивы итальянских (и не только) стихотворений Блока и Гумилева:

Что делать нам с убитостью **равнин**,
С протяжным голодом их чуда?
Ведь то, что мы открытостью в них мним,
Мы сами видим, засыпая, зрим,
И все растет вопрос: куда они, откуда
И не ползет ли медленно по ним
Тот, о котором мы во сне кричим, –
Народов будущих **Иуда**?

[ОМ, 1: 219]

Прежде всего, в блоковском цикле «Флоренция» отдельно фигурирует *Иуда* («Умри, Флоренция, Иуда...») и отдельно – *долина* («Голубоватым дымом...»), существительное, по своей семантике близкое к *равнине*. Мандельштам делает следующий шаг, соединяя их в общий сюжет.

Непосредственно 1-я строка «Что делать нам с убитостью равнин...», с *равниной* в составе синтаксической конструкции *что делать* + местоимение адресата + *равнины*, также заставляет вспомнить о Блоке – переводчике стихотворения “Les pas” Эмиля Верхарна, которого, кстати, критики, включая Брюсова, величали не иначе, как «Дантом современного промышленного строя». Ср. блоковскую версию – «Шаги» (1905, п. 1907):

*А тем, – что делать им среди равнин, / Другим шагам, несмет-
ным и бесплодным, / Подслушанным на Рождестве холодном, / Влеку-
щимся от Шельды, сквозь леса?* [Блок 1960–1963, 2: 344]

Едва ли Мандельштам мог пройти мимо этого перевода, а также, возможно, и оригинала¹¹⁴ – учитывая, насколько важны для его поэтической картины мира были шаг, походка, путешествие – и так далее, вплоть до дантовского освоения загробного мира при помощи пешего хода!¹¹⁵

В «Что делать нам...» ощутимо влияние и Гумилева, автора «Пизы» (1912, п. 1912), кстати, написанной в акмеистический период:

Где ж они, суровые громы
Золотой **тосканской равнины**,
Ненасытная страсть Содомы
И голодный вопль Уголино? <...>

Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою Пизанской башней.
[Гумилев 1998: 222–223]

¹¹⁴ Ср. оригинал – с равнинами, но без интересующей нас синтаксической конструкции: *Et puis, qu'allaient-ils faire au fond des plaines / Ces autres pas qu'on entendait, vers la Noël, / Venir en masse, à travers neige et gel, / D'au-delà de l'Escaut massif et léthargique?* [Verhaeren 1997: 26].

Соответствующая топика определяла переводческие интересы и самого Мандельштама. Вот начало «Оды нескольким людям» / “Ode à quelques hommes” Жоржа Дюамеля (п. 1923), в котором прочерчивается вертикаль, соединяющая равнины с небом, а сами равнины даны в восприятии лирического «я»:

Равнины, чей разбег дает величье небу,
Долина мрачная, что выщерблена понемногу
Или, кто знает, размыта взыскующей русла водой;
Слишком круглый горизонт, ломающий свой обруч;
И эти нивы в праздной пробежке проселочных дорог –
Не уйти мне от вас без глухого ропота,
Без гнева и сожаленья. [ОМ, 1: 392]

¹¹⁵ Подробнее об этой топике см. [Павлов 1994].

Как в мандельштамовском стихотворении, так и в гумилевском имеет место постепенный переход от *равнины* (кстати, у Гумилева – тосканской) к исчадию зла, пусть не Иуде, а Сатане. Заметим, что знак равенства между Иудой и Сатаной был поставлен не кем-нибудь, а Данте, в «Божественной комедии» определивший их обоих в последний, девятый, круг Ада, куда заточены обманувшие доверившихся.

Закончив со стихотворениями, посвященными бесплодным / убитым равнинам, обратимся к совершенно другому образчику мандельштамовской дантописи – «Слышу, слышу ранний лед...» (22 января). В нем дантовский слой весь лежит на поверхности, как и самоотождествление Мандельштама с автором «Божественной комедии». Оба ностальгируют по оставленной родине: один – по Флоренции, другой – по Петербургу-Ленинграду¹¹⁶, и в результате читателю предлагается отведать не один, а сразу два изгнанныческих опыта. Что нуждается в комментариях, это принцип взаимодополнения, при помощи которого Данте и Мандельштам оказываются двойниками по линии изгойства. Ср.:

Слышу, слышу ранний лед,
Шелестящий под **мостами**,
Вспоминаю, как плывет
Светлый хмель над головами.

С черствых **лестниц**, с **площадей**
С угловатыми **дворцами**
Круг Флоренции своей
Алигьери пел мощней
Утомленными **губами**.

Так гранит зернистый тот
Тень моя грызет очами,
Видит ночью ряд колод,
Днем казавшихся домами,

Или тень баклуши бьет
И позевывает с вами,

Иль шумит среди людей,
Греясь их вином и **небом**,

И несладким кормит **хлебом**
Неотвязных **лебедей**...

[ОМ, 1: 220–221]

Начну с того, что и в Серебряном веке, и еще раньше, в XIX в., для мотива ностальгии по родине нередко привлекались словесные формулы из знаменитого пророчества Каччагвиды. В середине «Рая» Данте-пилигрим, пока не изгнанный из Флоренции, встречает своего

¹¹⁶ См. [Струве Г. 1962: 611; Baines 1976: 185; Глазова 2000: 94–95; Гаспаров М. 1996: 59].

прапрадеда Каччагвиду – а это еще одна, после Вергилия и Брунетто Латини, отцовская фигура, – и Каччагвида предрекает ему горький опыт изгнанника, причем тот самый, который Данте-автор уже получил¹¹⁷:

Tu proverai sí come sa **di sale**
lo pane altrui, e come **è duro calle**
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
(XVII, 58–60 [3: 265])

Ты испытасешь на самом деле, как отдает солью / чужой хлеб и сколь
трудным путем являются / спуск и восхождение по чужим лестницам.

Из этого пророчества в русский поговорочный фонд вошли ‘чужой хлеб’ и ‘чужие ступени’. Так, они составляют пару в «Пиковой даме» Пушкина – ближайшем контексте «Слышу, слышу...», на который указал Стефано Гардзонио:

«**Горек** чужой хлеб, говорит Данте, и **тяжелы ступени чужого**
крыльца». [Пушкин 1937–1959, 8 (1): 233]¹¹⁸

Хлеб и лестницы образуют пару и в хорошо знакомом нам стихотворении Бальмонта «Данте. Видение». Там пророчество Каччагвиды вложено в уста Тени, явившейся к Данте, пока что благополучному гражданину Флоренции, с предсказанием будущего:

«*И ты поймешь, как **горек хлеб чужой**, / **Как тяжелы чужих**
домов ступени, / **Поднимешься** – в борьбе с самим собой, / **И вниз пой-**
дешь – своей стыдяся тени*». [Бальмонт 2010, 1: 109]

Чаще, однако, русские авторы довольствовались одной из этих двух деталей. Причем и чужие лестницы, и чужой хлеб пережили любопытную семантическую трансформацию, о которой стоит поговорить подробно.

В работе с мотивом лестницы русские авторы, все без исключения, проигнорировали ту логику, которую вложил в него Данте: спуск предшествует подъему, ибо без жизненных падений не бывает и взлетов, а без нисхождения в Ад не состоялось бы восхождение на гору Чистилища и дальнейший полет в небеса Рая. Русские авторы (как и многочисленные переводчики Данте) представляли себе не эти символические перемещения, а вполне конкретные лестницы, например ведущие ко дворцу, храму и т. д., который чужак или проситель осваивает в определенном порядке: сначала подъем, а потом спуск.

Одна иллюстрация русского расхождения с пророчеством Каччагвиды, «Данте. Видение», была приведена чуть выше. А вот другая, «Маятник» (сб. «Будем как Солнце», 1903), также вышедшая из-под пера Бальмонта:

¹¹⁷ Перед нами – особая риторическая фигура предсказывания назад, о которой см. [Жолковский 2017].

¹¹⁸ См. [Гардзонио 2006: 296].

*Равнодушно я считаю / Безучастное «тик-так». / <...> // Вправо – духи, влево – тени, / Все сплетается в одно. / **Ты восходишь на ступени, / Ты нисходишь**, – все равно. // <...> // Кто что любит, то и встретит: / Насладись и умирай. / Эхо быстрое ответит: / Отрекись и вниди в **Рай**. // Духи, вправо, тени, влево! / Мерный маятник поет. / Все живет в волнах напева, / Всем созвучьям свой черед. [Бальмонт 2010, 1: 432–433]*

«Маятник» построен, естественно, по принципу маятника, т. е. движения вправо-влево, вверх-вниз и т. д., а потому Бальмонту безразлично, что свершится раньше: подъем по лестнице или спуск.

Серебряный век знал и другие лестницы / ступени. По ним разнообразные герои – будь то Данте, читатель Данте, мужчина, достигший дантовского среднего возраста, или, наконец, эмигрант, в мучительном изгнании вспомнивший о Данте, – с трудом поднимались или спускались. Ср.:

«Железный путь» Брюсова (1899, п. 1974): ***На середине жизненной дороги** / Ты встретишь мост, свободно изогнутый, / Его столбы властительны и строги, / Его черты в самих себе замкнуты. // Но не прельстись их торжеством над бездной. / **Не восходи на лестницы крутые**: / Там путь проложен – каменный, железный, / И он уводит в области пустые* [Брюсов 1973–1975, 3: 255] и т. д.;

«Читаю ли я “Флор и Бланшефлор”...» Михаила Кузмина (ц. «Сонеты», 1904–1905, п. 1977): ***Брожу ль за Дантом по ступеням ада** / <...> // Плетет ли свой причудливый узор / Любви и подвигов Шехеразада, / Иль блеск осенний вянущего сада / К себе влечет мой прихотливый взор, // Эроса торс, подростки Боттичелли / Иль красота мелькнувшего лица, – / **То вверх, то вниз**, как зыбкие качели* [Кузмин 2000: 609];

«Два крыла на медном шлеме...» (1921, не публиковалось при жизни поэтессы) Елизаветы Дмитриевой, о Данте: ***Сам измерил все ступени**, / не глядя назад, / он склонил свои колени / лишь у царских врат* [Черубина де Габриак 2001: 11];

«Двадцать лет по лестницам чужим...» Ильи Голенищева-Кутузова, написанное в 1938 г., т. е. к 20-летию Октябрьского переворота, и вошедшее в сборник «В краях чужих» (1962): ***Двадцать лет по лестницам чужим**, / Двадцать лет окольными путями / К цели, неизвестной нам, спешим. / Наш народ давно уже не с нами* [Голенищев-Кутузов 2004: 178]; и

«Разностопные ямбы» (1958, сб. «Портрет в рифмованной раме», 1976) Ирины Одоевцевой: ***Я – нищий русский эмигрант!** // Из памяти всплывает Дант: / «**Круты ступени, горек хлеб / Изгнания**...»* [Одоевцева 1998: 185]

Маловероятно, чтобы с тремя первыми стихотворениями приведенной подборки Мандельштам был знаком – в силу того что они увидели свет только после его смерти. Два последних стихотворения, вышедшие из-под пера эмигрантов, по очевидным причинам совсем не могли попасть в поле его зрения. Тем не менее эта подборка демонстрирует, что

дантовская лестничная фразеология пользовалась исключительной популярностью.

В свою очередь, дантовский хлеб у русских писателей утратил свое главное качество – солоноватый вкус. Дело в том, что в отличие от других городов, в которых Данте довелось пожить в свой изгнанныческий период, во Флоренции он выпекался без добавления соли. Соответственно, ‘солёный хлеб’ в пророчестве Каччагвиды означает, прежде всего, ‘не родной, не флорентийский’. В русской традиции хлеб изгнания сделался *горьким*, и этот эпитет передавал не столько вкус хлеба (в русском бытовом языке хлеб не описывается в такого рода терминах), сколько негативный характер опыта изгнанника или чужака.

Типовыми русскими контекстами для восходящего к Данте горького хлеба стала вырванность человека из нормальной, привычной среды и попадание в чужую и чуждую, будь то неродная семья или больница, ссылка или заграница. Вот подборка примеров из поэзии XIX в. и модернизма:

«Инвалид Горев» (1835, п. 1836) Павла Катенина: *Беден всяк вдали от родины милой; / Горек хлеб, кисло вино на чужбине: / Век живи, не услышишь русского слова!* [Катенин 1989: 77];

«Доля бедняка» (1841, п. 1843) Алексея Кольцова: *У чужих людей / Горек белый хлеб, / Брага хмельная – / Неразымчива! // Речи вольные – / Все как связаны; / <...> // И сидишь, глядишь, / Улыбаючись; / А в душе клянешь / Долю горькую!* [Кольцов 1984: 157];

«Швейцарке» (1873, п. 1886) Алексея Апухтина: *Свет нелюбимого, бледного неба... / Звуки наречья чужого / Дразнят как шум; / Горькая жизнь для насущного хлеба, / Жизнь воздержанья тупого, / Сдавленных дум* [Апухтин 1991: 181];

«Насущный хлеб и сух и горек...» (1920, сб. «Патмос», 1926, сб. «Кротонский полдень», 1928) Бенедикта Лившица: *Насущный хлеб и сух и горек, / Но трижды сух и горек хлеб, / Надломленный тобой, историк, / На конченном пиру судеб* [Лившиц 1989: 94];

«Земля лепка могильной вязью...» (написанное в Сан Идельсбаде и вошедшее в сб. «Зарубежные раздумья») Ильи Эренбурга: *Земля легка могильной вязью, / И горек, горек, горек хлеб! / Великое однообразие / Всех человеческих судеб. / Уж низок диск, с прощальной грустью / Могу я только вспоминать / И от сегодняшнего устья / К истокам подыматься вспять. / <...> / И примиряет с небесами / Вот этот, уж подземный, мост, / Еще, быть может, расстояние / От нас до самых близких звезд; и*

«Не с теми я, кто бросил землю...» (1922, п. 1923) Ахматовой о русской эмиграции: *Полынью пахнет хлеб чужой* [Ахматова 1998–2005, 1: 389].

Когда к пророчеству Каччагвиды обращается Мандельштам, то он использует сразу и лестницы, и хлеб. Отдавая себе отчет в том, что работает с хрестоматийной дантовской фразеологией, он делает все возможное и невозможное, чтобы освежить ее. В плане композиции стихотворения ступени становятся частью дантовского опыта изгнания, из которого он мечтает о своей Флоренции, а хлеб – частью того

ностальгического видения Петербурга-Ленинграда, которое Мандельштам выполнил с прицелом на себя, воронежского ссыльного.

Что пророчество Каччагвиды легло в основу «Слышу, слышу...», в мандельштамоведении отмечалось, и не раз¹¹⁹. В то же время техника устроенной Мандельштамом цитатной оргии никогда не разбиралась, хотя именно в ней и состоит словесная магия этого стихотворения.

Слышу-слышу, грызет, видит, (баклуши) бьет, позевывает и кормит, грамматически выдержанные в настоящем актуально-длительном времени и описывающие действия либо лирического героя, либо его тени, могут рассматриваться как ответ на слова Каччагвиды действием. В самом деле, эти слова, как мы видели, выдержаны в будущем времени (*Futuro semplice*) и обращены к «ты» – Данте, ср. *tu proverai* 'ты испытаешь'. Мандельштам подставляет себя на место этого «ты», а употреблением настоящего времени показывает, что пророчество, адресованное Данте, сбывается с ним здесь и сейчас – очевидно, в силу действующего в мире «вечного возвращения».

Еще более филигранно мандельштамовский перепев обсуждаемого дантовского пассажа отделан с точки зрения лексики. *Duro*, в пророчестве Каччагвиды означающее 'трудно', имеет и другой смысл – 'твердый'. От 'твердого / черствого', в принципе, рукой подать до хлеба: получается готовое выражение *duro pane*. Прodelав такого рода лексическую операцию в уме, в тексте стихотворения Мандельштам придал ей характер опущенного звена – тем, что отнес эпитет хлеба, *черствый*, к лестницам. В сюжете «Слышу, слышу...» с *черствых лестниц* Данте создает стихи о родном городе. Это, разумеется, стихи «Божественной комедии», и именно по названной причине Данте *поет* не что-нибудь, а *круг Флоренции своей*, т. е. Флоренции, какой она видна из Рая: поставляющей для Ада души своих грешных граждан. Во всяком случае, таков подтекст круга Флоренции, содержащийся во все том же пророчестве Каччагвиды. В песни XV «Рая» предок Данте сравнивает Флоренцию своего времени, существовавшую в пределах круга старых стен (*Fiorenza dentro da la cerchia antica*, 97 [3: 225]), которая была образцовой, трудолюбивой, трезвой скромницей, с Флоренцией своего прапраправнука, превратившуюся в роскошно одетую, но бесчестную Вавилонскую блудницу. Само это библейское выражение не произносится, но соответствующий смысл наводится обилием женских образов и названиями изоощренных предметов женского туалета.

Эпитет *черствый* из строки 5 приводит к хлебу, пусть и далеко не сразу. Хлеб появляется в предпоследней строке «Слышу, слышу...» в сочетании с эпитетом *несладкий*¹²⁰, кстати, выдержанном в том же

¹¹⁹ См. [Baines 1976: 185–186; Глазова 2000: 94–95; Илюшин 1990: 371; Гардзонио 2006].

¹²⁰ Знак равенства между *несладким хлебом* Мандельштама и хлебом изгнания был поставлен еще в [Струве Г. 1962: 610–611]. В [Глазова 2011: 563] было высказано предположение, что к *duro pane* имеет самое прямое отношение *зернистый гранит* (и действительно, хлеб готовится из зерновых культур, но в то же время *зернистый гранит* представляет собой готовое понятие). Ср.: «Тень поэта – мельница – перемалывает твердые зерна гранитных

кулинарном коде, что и дантовское *di sale*. При этом в сюжете стихотворения *несладкий хлеб* перестает быть пищей поэта в изгнании. Он предназначен для ленинградских / петербургских лебедей-попрошаек. О том, почему лебедей, мы поговорим ниже.

За счет разнесенности *черствых лестниц* – приметы изгнаннической жизни Данте и *несладкого хлеба*, о мысленном возвращении в родной город Мандельштама, между двумя поэтами устанавливается параллелизм. Более того, они делят между собой пророчество Каччагвиды. Один, Данте, находится в изгнании, другой же, Мандельштам, легкой *тенью* (кстати, словечка с ореолом загробности, т. е. из словаря Данте) проникает в родной город.

Отдельный вопрос: зачем вместо дантовского ‘соленого хлеба’ или же его русского аналога *горького хлеба* Мандельштам использовал другие вкусовые (кулинарные) эпитеты: *черствый* и *несладкий*?

Во-первых, обоими эпитетами вносятся дополнительные психологические нюансы, имеющие самое непосредственное отношение к положению изгнанника / ссыльного. Люди к нему *черствы*, отчего ему приходится *несладко*.

Во-вторых, как и *горький, несладкий* через свой компонент *НЕ* привносит семантику неправильного положения дел, а наряду с ней – и бедности как не-имения чего-либо, в мандельштамовском случае – сахара, признака достатка.

В-третьих, на фонетическом уровне наличествующий в *несладкий* фонетический комплекс *Н-С-Л-А-Д* хранит память о *рANe... SA Di SALe*, а заодно аукается со *ScAle – ЛеСтницами*. В свою очередь, *ЛеСтницы* и *ScaLe* перекликаются между собой фонетическим комплексом *С-Л*. Так песнь XVII «Рая» оставляет свой неизгладимый отпечаток на «Слышу, слышу...».

Чтобы закончить с влиянием пророчества Каччагвиды на «Слышу, слышу...», нам остается проследить литературный генезис эпитета *черствый*. Ранее Гардзонио возвел его к черновому отрывку из пушкинских «Цыган»:

[Не испытает] м<альчик> мой...
Сколь **черств** и **горек хлеб чужой** –
Сколь тяжко <медленной> [ногой]
Всходить на чуждые **ступени**¹²¹.

К сожалению, исследователь не указал источник, каковым мог быть опубликованный в 1937 г., но 4 февраля, т. е. уже после написания мандельштамовского стихотворения, том 4 «Полного собрания сочинений» Пушкина¹²².

набережных любимого города, обращая их в несладкий хлеб причастия – истинную поэзию».

¹²¹ [Гардзонио 2006: 82, 296].

¹²² Речь идет о монологе Алеко, держащего на руках новорожденного сына, приводимого в [Пушкин 1937–1959, 4: 446]. Я благодарю О.А. Проскурина за библиографическую справку.

Выскажу еще одну интертекстуальную гипотезу. При сочинении «Слышу, слышу...» Мандельштам мог держать в голове образ пушкинского друга, тоже поэта, который прошел длинный и по-настоящему унижительный путь ссыльного. Речь идет о Вильгельме Кюхельбекере, авторе поэмы «Давид» (1826–1829, п. 1939 (отрывки), 1967 (полностью)). Там отсылками к Данте насыщены не только лирические отступления¹²³, но и монолог Давида, произносимый в момент расставания с двором Саула, женой Мелхолой и начала вынужденной эмиграции – поиска прибежища при другом царе. По признанию Кюхельбекера, он вложил в уста библейского героя собственные переживания, а вместе с ними, как мы сейчас увидим, и дантовскую изгнанническую топику:

Суров и горек **черствый хлеб** изгнания;
 Наводит скорбь чужой страны **река**,
 Душа рыдает от ее журчанья
 И брег уныл, и влага **не сладка**:
 В **изгнаннике** безмолвном и печальном
 Туземцу непостижная тоска;
 Он там оставил сердце, в крае дальном,
 Там для него все живо, все цветет;
 А здесь... не все ли в крове погребальном,
 Не все ли вянет здесь, не все ли мрет?
 Суров и горек **черствый хлеб** изгнания;
Изгнанник иго тяжкое несет.

Не так ли я... но прочь, воспоминанья!
 [Кюхельбекер 1939: 254–255;
 Кюхельбекер 1967: 418–419]

¹²³ См. [Кюхельбекер 1967: 372, 381, 382 сл.]. Для тем, затрагиваемых в настоящей главе, особенно о самоидентификации символистов и Мандельштама с Данте, показательно следующее признание:

*При бледном свете западной Авроры / Достигнул **путник высоты крутой**, / К которой устремлял из дола взоры; / <...> / Стал и глядит с вершины безотрадной... / Лежит пред ним седая глубина, / Подернутая мглой густой и смрадной; / Туманы поднимаются со дна; / Горé их возвевае ветер холодный, / Но не расторгнется им пелена, – / Так я стою на жизненной вершине, / Так вижу пред собой **могильный мрак**; / К нему, к нему мне близиться отныне, / Пока мне не предстанет смерти зрак, / Не поглощусь в отверстой всем пучине, / Не скроюсь, как полуночный призрак. / **Огромный сын безоблачной Тосканы**, / При жизни злобой яростных врагов / **В чужбину из отечества изгнанный**, / По смерти удивление веков, / Нетленных лавров ветвями **венчанный** / Творец неувядаемых стихов! / И ты **шагнул за жизни половину**, / Тяжелый полдень над **тобой** горел; / Когда, в земную ниспущаясь **средицу**, / Ты **царство плача страшное узрел**, / Рыданий, слез и скрежета долину, / Лишенный упования предел... / Не силою чудесной дарованья – / **Злосчастием** равняюсь я с **тобой** [Кюхельбекер 1967: 371–372] и т. д.*

Напомню предысторию этой горькой исповеди в стихах. За участие в декабристском восстании 1825 г. Кюхельбекер поплатился потерей дворянского звания, тюрьмой и ссылками. Ему пришлось отбывать наказание в самых разных уголках Российской империи. Так, в период работы над «Давидом» он находился по большей части в Динабургской крепости на реке Даугавпилс (ныне территория Литвы).

Потенциальным предшественником Мандельштама Кюхельбекера делает прежде всего то, что его Давид вкушает хлеб изгнаннической жизни, который сразу и *горек*, и *черств*, причем *черств* он оттого, что вдали от родины жизни нет. Герой к тому же сравнивает жизнь вне родины и на родине, в частности, пробуя воду чужой реки на вкус: она оказывается *несладкой*. Кластер, состоящий из мотивов ‘здесь у них vs. там у меня’ и ‘чужой хлеб’, а также вкусовых прилагательных ‘горький, черствый, несладкий’, проходит и по стихотворению Мандельштама, но в несколько иной комбинации.

Отдельный вопрос: как к 1937 г. Мандельштам мог познакомиться с «Давидом», отрывки из которого, включая процитированный, окажутся доступны читателю только через год после его смерти усилиями Ю.Н. Тынянова? Тут стоит вспомнить о двух представителях литературоведческого цеха, с которыми Мандельштам был знаком. Один – разумеется, сам Тынянов, не только публикатор Кюхельбекера, но и автор романа «Кюхля» (п. 1925), кстати, повлиявшего на художественную прозу Мандельштама. А другой – Рудаков, успевший поучиться у Тынянова. Рудаков специализировался на русской литературе Золотого века, в частности на Кюхельбекере. Согласно Эмме Герштейн, «Тынянов пригласил его участвовать в подготовке собрания сочинений В.К. Кюхельбекера» [Герштейн 1998: 85]; однако понастоящему это сотрудничество не сложилось – помешали дворянское происхождение Рудакова и высылка его в Воронеж¹²⁴. Так или иначе, мемуары Герштейн дают все основания думать, что к корпусу поэзии Кюхельбекера, готовившемуся Тыняновым для публикации, Рудаков был в той или иной мере причастен.

Вернемся вновь к Пушкину. Как явствует из первой редакции «Разговора о Данте», *горький хлеб* для Мандельштама имел, наряду с дантовским, и стойкие пушкинские коннотации:

«В понимании Пушкина, которое он свободно унаследовал от великих итальянцев, **поэзия** есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас **горькая, как хлеб**.

Dà oggi a noi la cotidiana manna!» [ОМ, 2: 413].

Основываясь на только что процитированном пассаже, предположу, что в «Слышу, слышу...» образ Данте-изгнанника тянет за собой образ Пушкина, прошедшего через командировку – почти что ссылку – на юг Российской империи, а затем ссылку в Михайловское; что *несладкий хлеб* заключает в себе побочный, метатекстуальный, смысл: ‘поэзия’; что поэзия (*Алигьери пел мощней утомленными губами*) через хлебную

¹²⁴ См. об этом [Герштейн 1998: 85–86].

метафору отсылает к *хлебу насущному* из молитвы «Отче наш» [лат. *Pater noster*], или, по-итальянски, *cotidiana manna* («Чистилище», XI, 13 [2: 188]) – ‘ежедневной манне’, аналогу лат. *panem cotidianum*. Неслучайно, что тень Мандельштама *кормит* таким, с новозаветными обертонами, хлебом лебедей и что ее согревает не только *вино*, но и *небо*. Отмечу еще одну существенную – дантовскую – деталь: и небо, и вино оказываются для мандельштамовской тени чужими – принадлежащими не ей, а *им, людям*.

В структурном отношении религиозные смыслы порождаются в «Слышу, слышу...» и за счет того, что *хлеб* перемещается со своего законного места, поблизости от *вина* (это, кстати, наводило бы ассоциации с причастием!), ниже, но тоже в рифменную позицию, чтобы уже оттуда образовать пару с изоритмичным *небом*, занявшим его законное место.

«Слышу, слышу...» подхватывает не только пушкинскую дантопись, но и модернистскую. Из «Данте. Видения» позаимствована пара «я» и тень. (*Тень*, кроме того, резонирует с *тенью Данте* из блоковской Равенны – той самой, что наделена *профилем орлиным*.) Другое возможное заимствование из Бальмонта, *лебедь*, пришел из сонета «Данте», где о Данте говорится: *Он снежный лебедь, он и дух орлиный* (там же, кстати, мельком появляется лед озера Коцит, ср.: *Он записал в размерные терцины / Цветы и громы, пламени и льдины*). Соответственно, лебеди-попрошайки Царского Села в символическом плане, как и хлеб, коннотируют гениальную поэзию. Наконец, в «Учителе вере» Эллиса хлеб идет в связке с визионерским опытом:

«Слова Иисуса: “хлеб Божий есть Тот, Который сходит с небес и дает жизнь миру” (Иоанн. 6, 33) – лучшее определение того, что есть основание истинной веры, т. е. догматы ее, ибо Он же сказал дальше: “Я есмь хлеб жизни” (Иоанн. 6, 35). Таким “хлебом жизни” для самого Данте и явились пламенные видения, им виденные и записанные» [Эллис 2000б: 238].

В том, что сборная картина городов, давших Данте приют, подана через *черствы́е* лестницы, *площади* и *угловатые дворцы*, Мандельштам одновременно отталкивается от Эллиса, задавшего эти города списком, и следует ему, тоже стирая различия между этими городами и типизируя их, ср. «Данте Алигьери. Терцины»:

Как Вечный Жид, скитаясь много лет,
Друзьями брошен и гоним врагами,
Ты весь изныл под тяжкой ношей бед,

Кропил чело свое кровавыми слезами,
С усмешкой гордою на стиснутых устах,
С горящими враждой и гневными очами

Ты брел один на людных **площадах**,
Средь шумных улиц Пизы, Лукки, Сьены <...>

Перед тобой **дворцов** тянулись стены –
Цепь мраморов немых <...> [Эллис 2000: 231]

Кстати, *мрамор* – обычная для русской поэзии примета Италии, в том числе дантовского времени, – у Мандельштама заменяется *гранитом* – приметой Петербурга-Ленинграда, ср. знаменитое место из «Медного всадника»: *В гранит оделася Нева* [Пушкин 1937–1959, 5: 136].

Гипотетически можно предположить, что автор «Слышу, слышу...» полемизирует с былыми собратьями по акмеизму, не сумевшими отказаться от возвышенного взгляда на Данте, заповеданного символистами. На роль оппонента просится Ахматова, автор стихотворения «Данте» (1936, п. 1940), в котором тема невозвращения Данте во Флоренцию возгоняется до гиперболического *Он и после смерти не вернулся / В старую Флоренцию свою* [Ахматова 1998–2005, 1: 431], выражая излюбленный поэтессой лейтмотив «отречения» (формулировка Мандельштама). Гипотетичность предлагаемой трактовки связана с тем, что за полгода, прошедшие с момента появления ахматовского «Данте» и до написания Мандельштамом «Слышу, слышу...», поэтесса в Воронеж не ездила, а мог ли Мандельштам какими-то окольными путями познакомиться с ее стихотворением, неизвестно.

Так или иначе, разница между двумя текстами, если не интертекстуальная, то по крайней мере типологическая, налицо. У Ахматовой Флоренция подана мелодраматически и при помощи хрестоматийных мазков, ср.: *факелы в ночи; последние объятия на пороге дома* (как мы помним, прегрешение против исторической правды); *дикий крик судьбы; проклятья, посылаемые Данте из Ада, и обида на Флоренцию*, от которой Данте не излечило даже путешествие по Раю. Мандельштам же не только обходится без мелодраматизма, но и поворачивает Данте, поющего с площадей и лестниц чужих городов, лицом к родной Флоренции. Более того, сам Мандельштам в качестве двойника Данте возвращается в свой родной город, пусть и в виде тени.

Есть между ахматовским «Данте» и мандельштамовским «Слышу, слышу...» также общая деталь метатекстуального характера. Это – подача сочинения стихов через предикат *петь*, ср.: *Этому я эту песнь пою* [Ахматова 1998–2005, 1: 431] и *Алигьери пел мощней / Утомленными губами*. При этом Данте понадобился Мандельштаму не как поэт отречения, а как поэт, тоскующий по Флоренции. На такую трактовку указывает и отнесенный к Данте предикат *пел*, и *губы* – орудия пения, и – в подтексте – *круг*, обозначающий одновременно пространственные пределы города и устройство Ада. Что касается наречия *мощней*, определяющего глагол *пел*, то его естественно связать с теми сильными эмоциями, которые Данте испытывал в качестве ностальгирующего изгнанника, и которые, будучи перенесенными в «Божественную комедию», придали ей подлинно человеческую мощь.

Побывал ли Мандельштам во Флоренции во время двух своих юношеских посещений Италии, неизвестно. Если нет, то это объясняет, почему всякий раз, когда он заводит о ней речь, ее планировка подменяется петербургскими реалиями. Так было в «Извозчике и Данте», где Арно разрастается до размеров Невы, а каменные мосты Флоренции – до разводных петербургских мостов, чуда современной Мандельштаму инженерии. И так же устроено обсуждаемое стихотворение.

В принципе, необходимые сведения о Флоренции дантовского времени Мандельштам мог почерпнуть из «Образов Италии» Муратова. Если открыть ее на главе «От Сан Миниато» (раздел «Флоренция»), то там обнаруживается вся топка «Слышу, слышу...», начиная со всевозможных лестниц и кончая мысленным посещением Данте родного города в «Божественной комедии». Мандельштаму, как и всяком другому читателю Серебряного века, должен был быть близок призыв, брошенный Муратовым: совершая туристические прогулки по городу Данте, постарайтесь посмотреть на нее его глазами. Ср.:

«per **salire** al monte
Dove siede la chiesa che soggioga
La ben guidata sopra Rubaconte,
Si rompe del montar l'ardita foga
Per le **scalee** che si fero ad etade
Ch'era sicuro il quaderno e la dogia.
*Purg. C. XII*¹²⁵

Эти слова Данте высечены на камне в начале высокой **лестницы**, поднимающейся от ворот Флоренции к Сан Миниато. Другие места Флоренции, названные в «Божественной комедии», также отмечены плитой и надписью, содержащей стих Данте. Но нигде итальянский странник не вспоминает с таким волнением, как на этой **лестнице**, о великой душе, которая жила земной странницей в Италии, «che vivesse in Italia peregrina» (*Purg. C. XIII*). Образ Данте – это прежде всего образ странника; каждая итальянская дорога напоминает нам дороги его изгнанических скитаний, каждое **восхождение** под небом Тосканы заставляет вспоминать путь, которым он шел на **гору Чистилища**. Мы что-то повторяем вслед за ним, когда медленно поднимаемся по бесконечным каменным **ступеням** между двух рядов старых кипарисов. И, **взойдя наверх** к Сан Миниато, мы останавливаемся и невольно глядим назад. «Там сели мы оба, обратившись лицом к востоку, в ту сторону, откуда поднялись, – ибо всякий с удовольствием смотрит на пройденный путь».

A seder ci ponemmo ivi ambedui
Volti a levante ond'eravam saliti,
Che suole riguardar giovare altrui.
(*Purg. C. IV*)

Церковь Сан Миниато и ведущую сюда **лестницу** Данте называет в двенадцатой песне «Чистилища». Он приводит ее затем, чтобы показать, **как высоки и трудны для смертного были лестницы**, иссеченные

¹²⁵ Строки 100–105; букв.: <...> чтобы взобраться на холм, / где стоит церковь, которая высится над / хорошо управляемой <Флоренцией> над мостом Рубаконте [*современное название моста – Ponte alle Grazie*], / крутой подъем облегчен / ступенями, сделанными в ту пору, / когда <регистрационная> тетрадь и кадка [= *мера*] были надежными.

в склонах священной **горы**. Вспоминая ее, он опять вспоминает свою Флоренцию. **В то время, когда складывались эти строки, он мысленно был здесь, у Сан Миниато**. Его душевный взор летел отсюда над мостом “Рубаконтэ” и над всем городом, имя которого его горькая ирония скрывает в словах “la ben guidata”. Так это место поэмы доводит до нас **горечь** разлуки, испытанную Данте, и силу его мечты увидеть снова Флоренцию с высот Сан Миниато. Ему не суждено было дожить до такого счастья – счастья, которое стало слишком легким достоянием каждого из нас. Мысль об этом должна всегда сопутствовать, как **тень** былой великой печали, даже нашим обычным вечерним прогулкам на площадке вокруг бронзового Давида.

Нынешняя **Флоренция**, видимая от Сан Миниато, мало чем похожа на ту, к которой летело когда-то **воображение Данте**... И все-таки сердце подсказывает, что эта Флоренция, та самая **Флоренция Данте**, святыня, – за которую он мог положить свою душу, **суровую** и нежную. В ней что-то навсегда осталось от тех времен, в чистоте и строгости ее очертаний, в синеве ее блаженной долины, **в изгибе Арно, текущего с гор Казентина**. Она запечатлевается отсюда в одном взгляде, памятном и хранимом потом на всю жизнь...

Но вот пришло время, когда его век сам сделался прошлым – прекрасным и сияющим, как утренняя звезда. Для нас не важно, что “черные” гвельфы дурно управляли Флоренцией и что много достойнейших граждан было изгнано ими вместе с **Данте** и вместе с ним обречено на **“горький хлеб и крутые лестницы”** чужих домов... Распри гвельфов и гибеллинов, дела Черки и Донати вошли **в величайшее из всех написанных на земле произведений поэзии**. В его вечном свете потонула темная сторона вещей, правое слилось с неправым, доброе со злым» [Муратов 2005: 188–193; Данте: pro et contra: 197–199] и т. д.

Итак, сюжетно «Слышу, слышу...» разворачивается вокруг того, что лирический герой по примеру Данте, а возможно, и в акте «исполняющего понимания» дантовской судьбы, воспекает свой город, в который ему нет возврата. Хотя в мощи поэтической речи он, пожалуй, и уступает Данте – своему авторитету, учителю и прообразу (ср. аналогичную ситуацию, при которой Данте, ученик Брунетто Латини, в скорости бега уступает своему учителю, развернутую в «Разговоре о Данте»), его контакт с городом оказывается и плотнее, и разнообразнее. Мандельштам не только *поет* Петербург-Ленинград, не только мысленно представляет его, как бы в видении или во сне, но посещает *легкой тенью*, чтобы выполнить ритуальные обряды. Один из них – кормление лебедей своей поэзией, она же – хлеб, ибо у тени ничего другого, кроме слов, и нет. Другой – причастие вином и хлебом-небом. Возможно, через это причастие мандельштамовская тень обретет плоть – а именно становится человеком, способным реагировать на холод и тепло, кормить лебедей и бить баклуши.

Подспудно *тень* наделена и еще одним, специфически мандельштамовским смыслом, обозначая то, что осталось от человека, пораженного в правах, разжалованного из советских писателей и вдобавок ко всему испытывающего полный физический упадок. Именно такое

словоупотребление мы находим в полном отчаяния письме Мандельштама к собрату по перу – Корнею Чуковскому. Мандельштам обращается к Чуковскому с просьбой походатайствовать за него перед Сталиным:

«[У] меня... отняли все: право на жизнь, на труд, на лечение. Я поставлен в положение собаки, пса... **Я – тень. Меня нет.** У меня есть только одно право – умереть. Меня и жену толкают на самоубийство... Есть один только человек в мире, к которому по этому делу можно и должно обратиться... Если вы хотите спасти меня от неотвратимой гибели – спасти двух человек – пишите. Уговорите других написать... Другого выхода нет. Это единственный исторический выход». [ОМ, 3: 557]

Образ почти бесплотной тени появляется и в другом стихотворении 1937 г. «Еще не умер ты, еще ты не один...» (15–16 января) – о воронежском существовании поэта и его жены, балансирующем на грани жизни и смерти:

Несчастлив тот, кого, как **тень** его,
Пугает лай и ветер косит,
И беден тот, кто, сам **полуживой**,
У **тени** милостыню просит.

[ОМ, 1: 218]

Кстати ранее, в «Разговоре о Данте», Мандельштам высказался о Данте, посетившем мир иной, как о «тени, пугающей детей и старух» [ОМ, 2: 164].

Процитированное письмо Чуковскому было написано в середине апреля 1937 г. А за месяц до этого, в марте, страх за свою жизнь и план двойного самоубийства проигрывался по крайней мере в двух из четырех стихотворений, хронологически завершающих мандельштамовскую дантопись. Правда, в отличие от апрельского письма Мандельштам изобразил в них переход в инобытие скорее просветленно, хотя и не без отдельных вкраплений негативных переживаний.

Содержательно 4 стихотворения, о которых пойдет речь, пронизывает вертикаль 'земля – небо'. Заметим: когда в 1930-х годах Мандельштам работает с сюжетами и образами «Божественной комедии», он то и дело прибегает к вертикали. В одном стихотворении она ведет лирического героя вниз, в Ад, причем не столько дантовский, сколько биологический, ламарковский, к существам, являющимся антиподами человека; в другом холмы, яснеющие в Тоскане, возвышаются над плоской – воронежской – равниной; а в еще одном некий *кумир бездействует* не где-нибудь, а *внутри горы*. В свою очередь, в четырех обсуждаемых стихотворениях вертикаль соединяет физический земной мир с идеальным небом. В 3-х из них душа лирического героя просится ввысь – туда, где после смерти пребывает Данте, туда, откуда на землю льют свет звезды дантовского «Рая», и туда, где надо всем царит Бог – податель благ, источник света и гармонии. В 4-м стихотворении, наоборот, райские (звездные?) лучи нисходят на землю. Зададимся

вопросом: не отдает ли инобытийная вертикаль, прочерченная в мандельштамовской дантописи 1937 г., русским символизмом?

До Мандельштама вознесение в Рай и – шире – в прекрасное (платоновское) инобытие получило осмысление у теоретиков русского символизма. Более того, много писавший об этом Вяч. Иванов постоянно обращался за соответствующими иллюстрациями то к «Божественной комедии», то к «Новой жизни», а то и к «Канцоньере». Один такой случай нам уже встретился: это были «Мысли о символизме». Рассмотрим теперь более поздний манифест «О границах искусства». Там под «Новую жизнь» Данте, а также сонет Петрарки 302 “*Levòtmi il mio penser in parte ov’era...*” и произведения других властителей дум Серебряного века, включая Рихарда Вагнера, подведена знакомая нам по «Мыслям о символизме» концепция символа как восхождения ввысь за эпифанией и нисхождения обратно на землю ради творческого акта, который бы донес до читателя полученные автором откровения, пусть в несовершенном и приблизительном виде. «О границах искусства» открывается ивановским переводом из «Новой жизни» (он будет приведен полностью), а за ним следует осмысление дантовского опыта в символистских координатах (оно будет процитировано с большими купюрами):

«Когда столько минуло дней, что ровно десятилетие кончалось с того первого явления госпожи моей, – в последний из дней тех случилось: предстала мне дивная, в белоснежной одежде, промеж двух благородных женщин, возрастом старших. Она проходила по улице и обратила глаза в ту сторону, где я стоял, оробелый. И по неизреченной доброте своей, ныне вознагражденной в жизни вечной, приветствовала меня столь участливо, что мнилось, я лицезрел пределы блаженства. Час сладостного приветствия был дня того ровно час девятый; и как впервые тогда слова ее достигли слуха моего, я испытал такую сладость, что, как пьяный, ушел из толпы. Убежав в уединение своей горницы, предался я думам о милостивой; и в размышлениях о ней застиг меня приятный сон, и чудное во сне возникло видение. Мне снилось, будто застлало горницу огнецветное облако, и можно различить в нем образ владыки, чей вид ужаснул бы того, кто б на него воззреть посмел; сам же он веселится и ликует; и дивно то было. И мнилось, будто слышу его глаголы, мне непонятные, кроме немногих, меж коими я уловил слова: «Аз властелин твой». И будто на руках его спящую вижу жену нагую, едва прикрытую тканью кроваво-алую; и, вглядываясь, узнаю в ней жену благого приветав, ту, что удостоила меня в день оный благопожелания приветного. И в одной руке, мнилось, он держит нечто пылающее пламенем, и будто говорит слова: «Узри сердце твое». И некоторое время пребывал он так, а потом, мнилось, будил спящую, и неволил ее принуждением воли своей, и нудил вкушать от того, что держал в руке, и она ела робко. После чего вскоре веселье его обратилось в горький плач; и с плачем поднял он на руки жену, и с нею, мнилось, **возлетел к небу**. А на меня навело сие боязнь и тоску такую, что легкий сон мой не мог вместить ее, но она рассеяла его, и я проснулся. И пробудясь, я погрузился в размышление, и нашел, что четвертым в ночи был час, когда явилось видение; итак, явствует, что

предстало оно в первый из девяти последних часов ночи. И раздумывая о виденном, умыслил я поведать про то многим славным трубадурам того времени; и, как сам обрел искусство слов созвучных, задумал сложить сонет, дабы приветствовать в нем всех верных данников Любви и, прося их, чтобы они рассудили мое видение, пересказать им все, что узрел во сне. И тогда начал я этот сонет:

Всем данникам умильным, чистым слугам
Царя сердец, Амура, мой привет!
Кто свиток сей прочтет и даст ответ,
Тот будет мне, единоверцу, другом.

Уж треть пути прошла небесным кругом
Та, чьей стезей всех звезд лучится свет,
Когда предстал – кому подобья нет,
Ликующий, и грудь сковал испугом.

Он сердце нес – пылала плоть моя –
И Госпожу, под легким покрывалом,
В объятиях владыки вижу я.

Пугливую будил от забытья
И нудил он питаться яством алым;
И с плачем **взмыл в надзвездные края.**

Этот сонет разделяется на две части: в первой части я шлю привет и прошу об ответе; во второй части определяю, на что должно ответить. Вторая часть начинается со стиха: «Уж треть пути прошла небесным кругом».

В приведенной третьей главе “Новой Жизни” Данте мы имеем... свидетельство человека, о жизни своего сердца... и свидетельство художника о возникновении тут же сообщенного художественного создания... Не представляет ли собою описанный им экстаз одного из высочайших **подъемов** его духа в такую область сверхчувственного сознания, откуда человек не возвращается не обогащенный плодами этого подъема, который отмечает собой его остальную жизнь, как неизгладимое и решительное событие? И не видно ли с отчетливостью, как этот **восторг, так могущественно восхитивший его над землей**, потом как бы выпускает его из своих **орлиных** когтей и, бережно возвращая низводимому **по ступеням нисхождения** повседневную оболочку его земной душевности, отдает его целым родному долгу? Тогда нападает на него раздумье и помысл о других людях, и желание принести этим другим непонятную ему самому, но создаваемую важную весть: он уже сам и сознательно **нисходит** на дно дола, и вот, в его сонете – новое и не данное в видении, а само видение сведено к своим определяющим чертам... Наглядно выявляется здесь то... что в деле создания художественного произведения **художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением**, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т. е. истинных художников...

Вглядимся ближе в процесс возникновения из эротического восторга мистической эпифании, из этой эпифании – духовного зачатия, сопровождающегося ясным затишьем обогатившей, осчастливленной души, из этого затишья – нового музыкального волнения, влекущего дух к рождению новой формы воплощения, из этого музыкального волнения – поэтической мечты, в которой воспоминания только материал для созерцания аполлинийского образа, долженствующего отразиться в слове стройным телом ритмического создания, – пока, наконец, из желания, зажженного созерцанием этого аполлинийского образа, не возникнет словесная плоть сонета...

ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ... Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания... – интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие.

ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ... Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение... – зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение... – согласие Мировой Души на принятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского)». [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 628–631]

Аналогичный опыт восхождения был положен Вяч. Ивановым в основание мелопеи «Человек» (1914–1919, п. 1939). Обратимся к ее Эпilogу – эпифании à la Данте. Там рассказывается о вознесении Человека на небо, привыкании его зрения к световому параду звезд, Райской розе Эмпирея и созерцанию Бога, а также постепенному уяснению того, как устроена архитектура Рая. Все это – узнаваемая топика дантовского «Рая», правда, несколько затемненная помпезной, сильно архаизированной риторикой. Как недавно было показано Кристиной Ландой, в полном согласии с дантовскими представлениями о Рае у Иванова он тоже оказывается царством световых лучей, эфира и той прозрачности, которая присуща драгоценным камням¹²⁶. Ср.:

1

*Видения предстали, дивно-ярки: / Воздвиглись пред очами в серебре / Воздушным строем **стрельчатые арки**; / **Скрещенных дуг** прорезались углы / Из утренней, из розовой мглы.*

3

*Все выше рос венец узорных дуг, / Как чаща кедров в инее, обширный / Обставшая на плоскогорье луг, – / Пока в легчайший свод **златоэфирный** / Не стал смыкаться необъятный **круг**. / И **свет лился** из купола премирный. – / Он сплавом снежных молний взор **слепил**, / Но крепнул взор, чем доле **светлость** тил.*

¹²⁶ См. [Ланда 2016]. В этой статье, кроме того, рассматривается, как Иванов работал с синэстетической метафорой питья света, почерпнутой из дантовского «Рая».

И долго я не мог открыть истока/ Той **светлости**; прозрев, – затрепетал... / Но тонкий **облак** от земного ока/ Застлал Того, кто Голубем слетал / К сафирной Чаше, реющей высоко./ **Прозрачной розой** окрест зацветал, / Как заревом нагорным, край **эфира**, / Лелея **ответ** от Даров Потира.

<...> в преображеньи новом / Не **храм** предстал, но мириад родных, / **Людской собор**, как невод, полный ловом. / И в сонме лиц я различал иных, / Что ближними моими были прежде; / И все **сияли** в **солнечной** одежде –

Созвездьями <...>

Двенадцать было по черте **округи** / Верховных ликов ангельских и сил. / Над ними Духа молнийные вьюги / **Кружились** и влекли весь строй **светил**. / И что́ я мнил за стрелчатые дуги, / Сложенъем было духоносных крыл. / Сквозила в крыльях **просинью саффира** / Окраина Вселенского Потира. [Иванов Вяч. 2006, 1: 95–97]

О непосредственном влиянии ивановской мелопеи на Мандельштама говорить не приходится – если только его знакомство с ней произошло не через печать, а это, учитывая сложный эмигрантский маршрут Москва – Баку – Рим, проделанный ее автором, маловероятно.

Посещение Рая, обручение с (райскими) звездами, Прекрасная дама как путеводительница по миру иному и такого рода топика, производная от «Божественной комедии», занимала и другого символиста – Эллиса. Оставляя его эссеистику и включенные туда переводы отдельных мест дантовской поэмы в стороне, приведу наиболее показательные места из его поэзии:

«**Звездная симфония**» (п. 1906): В эфире душа утонула, / Душа обручилась с **звездой** / И к **кубку** бессмертья прильнула, / И нежно луна мне кивнула, / С улыбкой склонясь надо мной... // <...> / Я схвачен был светлою бездной, / Меня беспредельность влекла, / И в звуках **симфонии звездной** / Открылись все тайны Числа... // <...> / Земные мечтания, где вы? / Душа обручилась с **звездой**, / И **звезд** золотые **напевы** / С тех пор неразлучны со мной... [Эллис 2000б: 366–368] и т. д.;

цикл «**Рай Данте**», стихотворение «**Первое небо**»: Мы понеслись, в пространствах утоая... / Я, как орел, впивал лучи зари, / Что́, золото кудрей в волнах купая, // Метала яхонты и янтари... / Миры планет все ближе золотые, / Уж **сонмы звезд**, горя, как **алтари**, // **Зажгли** вокруг **чертоги** голубые... / Я внял их вечным **хорам**, чуть дыша, / Забыв **напевы** бедные земные; // Здесь каждая блаженная душа / Свою **звезду** среди других искала, / В **небесный рай** вернуться вновь спеша [Эллис 2000б: 381]; диптих «**Среди звезд**», I: В стране планет, что, как любовь безбрежна, / <...> // Где со **звездой** сплетается **звезда** / В один узор прекрасный и нетленный, / <...> // Где сонмы душ святых, как будто рой / Пчел золотых, в стране благословенной // Сбирают мед в долине

голубой / <...> // В стране планет, где беспредельность спит / В объ-
ятях вечности, где спят желанья // <...> / Бесплотных форм там явно
превосходство, / Там **музыка** незримых сфер поет [Эллис 2000б: 383]
и т. д.; II: Как жернова, медлительно **вращая** / За **кругом круг** планет-
ные миры, / Их Воля Вышняя влечет благая... // Она <...> / И вихри
пламя, полные игры, // Рассыпала потоком искрометным... / Среди ог-
ней, где каждая **звезда** / **Горит** для сердца символом заветным, // Мы
обретем блаженство навсегда!.. [Эллис 2000б: 384]¹²⁷;

«Донне» (п. 1908): Моя судьба – сгореть! <...> // Когда костер,
дымя, мой труп в объятия примет, / И дым, вьясь, прильнет к **лазури**
голубой – / Он, словно **облачко**, тебя, тебя обнимет, / В уничтожении
блаженствуя с тобой. // Когда из века в век **влеком лазурной бездной**, /
Я буду странствовать, как некий Агасфер, / Тогда явись и будь среди не-
зримых **сфер** / Моей **путеводительницей звездной**! [Эллис 2000б: 380]

Дальше при разборе каждого из четырех небесно-лучевых сти-
хотворений мы постараемся понять, вступает ли Мандельштам на сим-
волистскую территорию или только ходит по краю, соблюдая ранее
установленную дистанцию между собой и ею.

Пока что со всей ответственностью можно утверждать, что по-
этический дискурс, представленный в этой четверке стихотворений,
заключает в себе и христианское уважение к человеческому страда-
нию, и даже некоторое визионерство. Ничего подобного Мандельштам
времени «Разговора о Данте» не знал. Тогда, говоря о световой стихии
«Рая» (а также о «порывах к краскам» в «Чистилище» [ОМ, 2: 197]),
он держался металитературного, культурологического и к тому же
совершенно секулярного модуса рассуждений, упивался построением
красивейших метафор и сравнивал все со всем – музыку с химией,
риторику с пищеварением, а дантовское всматривание в небеса Рая с
анатомическим строением человеческого глаза, ср.:

«Ряд песен “Paradiso” даны... в твердой капсуле экзамена... Вкрап-
ленность гротеска и жанровой картинки (“экзамен бакалавров”) состав-
ляет необходимую принадлежность высокоподъемных и концертных
композиций третьей части. А первый ее образчик дан уже во второй
песни “Рая” (диспут с Беатриче о происхождении **лунных пятен**).

Для уразумения самой природы дантовского общения с автори-
тетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и кон-
цертную обстановку школярских песен “Комедии” и подготовку самих
органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном
по своей постановке **эксперименте со свечой и тремя зеркалами**, где
доказывается, что обратный путь **света** имеет своим источником пре-
ломление **луча**, но не могу не отметить **подготовки глаза к апперцепции**

¹²⁷ Первое стихотворение диптиха «Среди звезд» содержит формули-
ровку *беспредельность спит / В объятых вечности*, которая в принципе могла
повлиять на концовку мандельштамовского восьмистишия «В игольчатых
чумных бокалах...» (1933), ср.: *Большая вселенная в люльке / У маленькой веч-
ности спит*. [ОМ, 1: 187]

новых вещей. Эта подготовка развивается в настоящее анатомирование: Дант угадывает слоистое строение **сетчатки**: “di gonna in gonna...” [от оболочки к оболочке. – Л. П.]

Музыка здесь не извне приглашенный **гость**, но участница спора... она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы» [ОМ, 2: 184–185];

«В третьей части “Комедии” (“Paradiso”) я вижу настоящий кинетический балет.

Здесь всевозможные виды **световых фигур и плясок**, вплоть до пристукивания свадебных каблучков.

“Передо мной пылали четыре **факела**, и тот, который ближе, вдруг оживился и так **зарозовел**, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...” (Par., XXVII, 10–15)

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел, приготовляет **зеркала** и выпуклые чечевичные **стекла** и **щурится на звезды**, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко...” [ОМ, 2: 194]

Мандельштаму периода воронежской ссылки было уже не до метафор и не до культурологии. Чувствуя, что стоит на пороге смерти, он заразился дантовской серьезностью – и дантовским стремлением понять, что ему уготовано в загробной жизни.

Стихотворениями-двойчатками «Заблудился я в небе – что делать?...» (9 и 9–19 марта) мандельштамовская дантопись переводится из прежнего тематического русла – лирического повествования о *живущем*, который *несравним* и который испытывает *ясную тоску* по *холмам Тосканы*, – в другое: просветленного перехода из жизни в смерть. Впрочем, и прежняя топка никуда не исчезает, разве что с центральных позиций отступает на периферийные. В 1-м «Заблудился...» к ней относятся формулировки *Всех живущих прижизненный друг* и *флорентийская тоска*, а во 2-м – питье за здоровье *кружащейся башни* и ностальгический – квазипетербургский – пейзаж (типа рассмотренного в «Слышу, слышу...») со льдами, облаками и тучей, суммированный М.Л. Гаспаровым так: «...“тучу ведут под уздцы”, как клодтовских коней на петербургском мосту» [Гаспаров М. 1996: 59].

Итак, в наших стихотворениях-двойчатках местом действия оказывается небо, соединяющее в себе признаки физического неба, т. е. зрительно воспринимаемого с земли, и идеального, т. е. места обитания душ праведников и мучеников после смерти. В тот момент, когда лирический герой переходит из неба физического на идеальное, он как раз и чувствует себя потерявшимся и нуждающимся в помощи со стороны надежного провожатого.

Вот 1-е «Заблудился...»:

Заблудился я в небе – что делать?
Тот, кому оно близко, – ответь...
Легче было вам, Дантовых девять
Атлетических дисков, звенеть.

Не разнять меня с жизнью — ей снится
Убивать — и сейчас же ласкать,
Чтобы в уши, в глаза и в глазницы
Флорентийская била тоска.

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски,
Лучше сердце мое расколите
Вы на синего звона куски...

И когда я умру, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Чтоб раздался и шире и выше
Отзвук неба во всю мою грудь!
[ОМ, 1: 234]

А вот 2-е:

Заблудился я в небе — что делать?
Тот, кому оно близко, — ответь!
Легче было вам, Дантовых девять
Атлетических дисков, звенеть,
Задышаться, чернеть, голубеть...

Если я не вчерашний, не зряшний, —
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник —
Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни —
Рукопашной лазури шальной.

Голубятни, черноты, скворешни,
Самых синих теней образцы, —
Лед весенний, лед вышний, лед вешний —
Облака, обаянья борцы, —
Тише: тучу ведут под уздцы!
[ОМ, 1: 234–235]

В общем зачине небесных двойчаток мандельштамовская мысль вроде бы начинает двигаться в направлении, проложенном брюсовским «Вскрою двери», а именно: ***Вслед за Данте семь кругов пройду.*** Правда, брюсовское числительное *семь* он замещает числительным *девять*, а адские *круги* — атлетическими дисками, т. е. Небесами Рая, которых как раз 9 плюс Эмпирей. (Согласно А.А. Илюшину, небеса Рая скрещиваются с дисками Ада¹²⁸; на мой взгляд, речь скорее идет о том способе изображения 9 небес, в виде кругов в круге, как бы *атлетическом диске*, который принят в изданиях «Божественной комедии».)

¹²⁸ См. [Илюшин 1990: 370].

Дальше, однако, Мандельштам порывает с повествовательной тактикой à la Брюсов. Если лирический герой «Вскрою двери» и впрямь следует Данте, так сказать, *per pedis apostolorum* и потому попадает прямиком к сладострастникам (причем и к тем, которые находились во 2-м круге Ада в момент его посещения Данте, и к тем, которые поступили туда после), то мандельштамовское следование за Данте и тем более двойничество с Данте спрятаны вглубь лирического сюжета. Более того, если небесная архитектура в двойчатках, пусть и очень общо, передает устройство дантовского Рая, то ее конкретное наполнение – облака, голубизна, лошадеобразные тучи – напоминает какого-то другого автора. Какого именно, обсудим ниже, а пока что проследим более тщательно, чем это делалось раньше, что конкретно в наших двойчатках выдает дантовское присутствие.

В 1-м «Заблудился...» Данте понадобился Мандельштаму своими 6-ю ипостасями: (1) как заблудившийся в сумрачном лесу в самом начале своего странствия по загробному миру; (2) как знаток трех царств этого мира; (3) как уготовивший себе место в Раю своим загробным путешествием – снятием с себя грехов и прочими ритуалами; (4) как автор «Божественной комедии», композиционно устроенной по принципу *атлетических дисков*; (5) как изгнанник, испытывающий ностальгию по родному городу – *ясную / флорентийскую тоску*; и (6) как поэт, мечтавший о лавром венке, но при жизни его не удостоившийся. Эти ипостаси вводятся разрозненно, в расчете на тот небесный маршрут перехода из жизни в смерть, который Мандельштам мыслит для себя в качестве двойника Данте и его подопечного.

Посмотрим теперь, в чем состоит лирический сюжет стихотворения и как в него вплетаются дантовские, а также некоторые другие классические мотивы. На пороге идеального неба лирический герой Мандельштама переживает, в сущности, то же, что Данте, заблудившийся в начале своего загробного странствия в сумрачном лесу (Ад, I, 1–66). В подражание Данте, в поворотный момент своей судьбы испугавшемуся неизвестности и заброшенности, он взывает к *тому, кому небо близко*. Перед нами – местоименно-перифрастический стиль, основанный на неназывании, с одной стороны, и указательных местоимениях – с другой. Это – калькирование одного из самых распространенных приемов «Божественной комедии»: вместо названия героев описать их в расчете на догадливого читателя. Кто закодирован в интересующей нас мандельштамовской формуле, нетрудно догадаться по контексту. Речь идет о Данте, знатке *девяти* небес, которым в нашем стихотворении присваивается почетный эпитет *дантовы*, означающий ‘созданные воображением Данте’ и ‘освоенные Данте’.

Мандельштам не был первым русским поэтом, мыслившим потусторонний мир тем местом, где современный поэт, изгнанник и страдалец, готовится встретить утешение и помощь со стороны другого – прославленного Данте. Кюхельбекер, в 1832 г. находясь в ссылке в крепости Свеаборг (близ Хельсинки), написал стихотворение «Моей матери» (1832, п. 1862). Там он высказал свою мечту: попасть в Рай, который заслужил своими страданиями и унижениями, чтобы встретиться с другими такими же поэтами-страдальцами, включая Данте:

Наступит оный вожделенный день –
 И радостью вострепещет от приветов
 Святых, судьбой испытанных поэтов
 В **раю** моя утешенная **тьнь**.
 Тогда я робко именем клеветров,
 Великие, назвать посмею вас:
 Тебя, **о Дант, божественный изгнанник!** –
 О узник, труженик бессмертный, Тасс <...>
 Вы, **образцы мои, вы мне пример**,
 Мне бед путем ко славе предлетели:
 Я бед путем стремлюся к той же цели.
 Не плач<a> же достоин жребий мой:
 Я на земле, в тюрьме я только телом,
 Но **дух в полете** радостном и смелом
Горé несетя, за предел земной –
И в ваш собор вступает светозарный.
 Нет! мне не страшен смех толпы коварной:
 Я в скорби, в заточеньи, в нищете;
 Но лучший ли удел вкушали те,
 Которых имена в столетях громки,
 Избранников победоносный хор,
Певцы, к которым поздние потомки
Подъемят блеском ослепленный взор?
 [Кюхельбекер 1880: 60–61; Кюхельбекер 1967: 249]

Следующий стоп-кадр в 1-м «Заблудился...» – инициация смерти, через которую проходит лирический герой. Она также напоминает о Данте, приобретшем опыт смерти при жизни. В этом подражании, которое является еще и *imitatio Christi*, лирический герой Мандельштама всячески цепляется за жизнь. Более того, в то время как персонифицированная *жизнь* (кстати, редкая у Мандельштама аллегория!) готова его *убить*, чтобы затем приласкать, он переживает состояние, близкое к «пронеси чашу сию мимо Меня».

Угроза смерти исходит и от *лаврового* венка-венца, одновременного *острого* и *ласкового*. Первым корнем сложного прилагательного *остро-ласковый* привносится образ тернового венца Иисуса Христа, а через него – мотив *imitatio Christi*¹²⁹. Вместе со вторым корнем, кстати паронимом прилагательного *лавровый*, который актуализируется существительным *лавр*, в текст проникают дополнительные летальные коннотации. Дело в том, что ласка сопутствовала смерти в стихах памяти Андрея Белого, которые, как мы помним, писались Мандельштамом и как реквием по себе. Ср.:

¹²⁹ Ранее христологические смыслы проникли в блоковский цикл «Флоренция» и – уже – в стихотворение «Умри Флоренция, Иуда...», согласно которому Флоренция, променявшая свою красоту на всеевропейскую урбанистическую пошлость, повела себя как предатель Иуда по отношению к Иисусу Христу. Подробнее см. [Блок 1997–..., 3: 97].

Лиясь для ласковой, только что снятой маски («Когда душе столь торопкой, столь робкой...» [ОМ, 1: 193]).

Остроласковый лавр представляет неменьший интерес и как амбивалентная синекдоха гениального поэта-страдальца, возникшая на пересечении сразу нескольких классических традиций, память о которых поддерживается его контекстами.

Начну с дантовского «Рая» – кантики, которая открывается воззванием к Аполлону. Данте обращается за божественной помощью потому, что воспринимает взятую им на себя миссию как непосильную. В той же песни I в строке 24 он рассуждает о том, что в случае, если он справится с описанием Рая, пусть наградой ему послужит венок из любимого дерева Аполлона. Дальше этот мотив будет подхвачен и развит в песни XXV. Там Данте вспоминает флорентийский баптистерий Сан Джованни, в котором он был крещен и который воспринимал как частичку самого себя. В строках, которые, очевидно, привлекли внимание Мандельштама, Данте поделился с читателем заветной мечтой – чтобы именно там, в Сан Джованни, состоялось награждение его лавровым венком:

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello
(7–9 [3: 422])

теперь уже с другим голосом, под другим руном [*вар.: с другими, т. е. поседевшими, волосами*], я вернусь <в качестве> поэта и у купели, <где состоялось> мое крещение, приму венок.

Боккаччо в «Жизни Данте» констатировал, что Данте при жизни мечтал о лавровом венке, но не получил его – несмотря на сон своей матери. В свою очередь, художники попытались компенсировать эту историческую несправедливость, и в результате сложился канон изображения Данте: с лавровым венком на челе¹³⁰.

В России увенчание писателей лавровым венком не практиковалось. В то же время, вдохновляясь античными или более поздними, итальянскими, прецедентами, поэты воображали соответствующую церемонию в своих стихах. Для венка использовались три лексические единицы: *лавровый венок*, *лавры* и *лавр*. Примеров тому множество, но дальше будут приведены наиболее релевантные для мандельштамовского стихотворения – те, в которых под словом *лавр* понимается посмертная награда поэту. Ср.:

«“Прекрасный будет день”, – сказал товарищ...» Федора Тютчева (ц. <Из «Путевых картин» Гейне>, 1829 или 1830, п. 1926): **Лавр поэта/ Почтит иль нет мой памятник надгробный?** [Тютчев 1966, 2: 87];

¹³⁰ В связи с 1-м «Заблудился...» об этом упомянуто в [Гаспаров М. 1996: 59].

и «Смерть Надсона» (1887, п. 1887) Мережковского: *Бесцельный шум газет и славы голос вещей, – / Теперь, когда он мертв, – и поздний лавр певца, / И жалкие цветы могильного венца – / Как это все полно иронии зловещей!..* [Мережковский 2000: 199; Мережковский 1914, 22: 154].

Помимо уже перечисленных контекстов *остроласковый лавр* ориентирован и на знаменитую «Смерть Поэта» (1837, п. 1859) Михаила Лермонтова, согласно которой Пушкин заслужил лавровый венок, однако светская чернь увенчала его терновым венцом, замаскированным под лавровый:

И, прежний сняв венок, – они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него, / Но иглы тайные сурово / Язвили славное чело [Лермонтов 1953–1959, 2: 85].

Мандельштамовский венок-венец тоже имеет двойственную природу: это и награда, и орудие мученической смерти.

Поэтизм *лавр*, употребленный вместо более привычных *лавров* или *венка*, если речь идет о награде за поэтические достижения, и *венца*, если речь идет об орудии смерти, возник, как представляется, на отталкивании от символистского словоупотребления. Что символисты любили венки и – в еще большей степени – венцы, наглядно демонстрирует статья Белого, которая так и называется: «Венок или венец» (п. 1910). Ее нерв – полемика с Брюсовым, в 1902 г. написавшем «Искушение» (п. 1914), частью которого был гимн со следующими строками: *Горе, кто обмнит / На венок венец* [Брюсов 1973–1975, 1: 298], а потом, согласно Белому, предавшем этот принцип. Пользовался популярностью у символистов и терновый венец, ср. “*Suux amoris*” (сб. “*Cor ardens*”, 1911) Вяч. Иванова: *Благоухай, любовь, в венце терновом!* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2, 492–493]. Попутно отмечу, что процитированные пассажи из Брюсова, Белого и Иванова объясняют, что в одном из мандельштамовских стихотворений памяти Белого делает *венок*, – тот, что у Данте плела Лия. Он введен по принципу «символистам – символистское». Можно в них почерпнуть и риторический жест отказа от венца-венка, совершаемый лирическим героем Мандельштама в 1-м «Заблудился...»: *Не кладите же мне, не кладите / Остроласковый лавр на виски*. Мандельштам не желает следовать той модели поэта, которая была освящена русскими символистами, предпочитая ей другую – орфеевскую. Об этом мы поговорим чуть ниже, а пока что заметим, что предвкушение смерти в 1-м «Заблудился...» тоже пронизано разнообразными культурными отсылками.

Прежде всего, лирический герой Мандельштама испытывает прилив ностальгической *тоски* по оставленному родному городу. Правда, на сей раз этот город – не родной ему Петербург-Ленинград, а Флоренция, чем, кстати, довершается его двойничество с Данте.

Метаморфозы, ожидающие лирического героя при переходе из жизни в смерть, состоят главным образом в расставании нематериальной души с материальным телом. Душа, или, точнее, *сердце*, будет

разорвано *на синего звона куски*, а в *груди* – надо полагать, с пустотой вместо *сердца* – раздастся отзвук *неба*. Перед нами, в сущности, проходит цепочка синэстетических метафор, в которых задействован звон. И просвечиванием неба идеального через небо физическое, т. е. видимое с земли, и музыкой, раздающейся в вышине, изображаемое Мандельштамом небо начинает отдаленно напоминать небеса дантовского «Рая».

Вернемся теперь к тому, что Мандельштам проигрывает сразу два варианта смерти, причем обе смерти – мученические, жертвенные. Делает он это в особом завещательном модусе: пусть будет не вариант X, а вариант Y. Конкретнее: не кладите мне на виски терновый венок, а лучше разорвите мое сердце *на синего звона куски*¹³¹. Оба сценария опираются на авторитетнейшие архетипы. Как отмечалось выше, терновый венец на голове – подражание смерти Иисуса Христа. Что касается сердца, разорванного на куски, которые в свою очередь сольются с голубизной неба, то так кончил свою жизнь Орфей: растерзанный Менадами, он вознесся на небо. Мандельштамовский выбор в пользу Орфея объясняется тем, что он не видел себя поэтом пророческого / божественного склада, каким видели себя символисты и каким Лермонтов изобразил Пушкина. Начиная со стихотворений (по)революционного времени Мандельштам высказывался о своей поэтической миссии, держа перед мысленным взором Орфея – поэта-цивилизатора, которому своим искусством удалось гармонизировать жизнь вокруг себя¹³².

А кто имеется в виду под *вы*, к которым Мандельштам адресует свое завещание – умертвить его одним способом, а не другим: сборный коллектив – например, светская чернь (*они*), в «Смерти поэта» довед-

¹³¹ Что касается жеста отказа от лаврового венка, то до Мандельштама его совершил поэт, в 1828 г. опубликовавший свое стихотворение «Раичу» (1827, п. 1828) анонимно (авторство приписывается Тютчеву):

Каким **венком** нам увенчать
Питомца русского Парнаса,
На коем возлегла печать
Могучих вдохновений Тасса?
Ты лавров не захочешь, нет, –
Они душе твоей постылы
С тех пор, как дивный твой поэт –
Твой Тасс – и на краю могилы
Не мог их данью взять с земли...
Но девы павшего Сиона
Другой **венок** тебе сплели
Из сельских крин и роз Сарона.

[Тютчев 1987: 281–282]

¹³² См. об этом статью М.Л. Гаспарова с говорящим названием «Orpheus Faber. Труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама» [Гаспаров М. 1995].

Стоит оговориться, что Орфей занимал символистам, ср. «Орфея растерзанного» Вяч. Иванова, однако свою поэтическую миссию они мыслили не в терминах гармонизации мира, а в терминах пророчеств, теургического действия, дионисийских мистерий и т. д.

шая Пушкина до гибели интригой с венком-венцом? высшая сила – например, Менады? У меня нет однозначного ответа на этот вопрос.

2-е «Заблудился...», к которому мы теперь перейдем, звучит несколько более жизнелюбиво, чем 1-е. В нем «пронесенная мимо чаша сия» приводит к диалогу с Ты – очевидно, Богом, для обозначения которого используется историзм *чашиник*. Это осмысление *чашиника* было предложено М.Л. Гаспаровым¹³³, исходившим из того, что мандельштамовское стихотворение в подтексте содержит тютчевского «Цицерона» (не позднее 1830, п. 1831):

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его **призвали** всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был –
И заживо, как **небожитель**,
Из чаши их бессмертье пил!
[Тютчев 1966, 1: 39]

Таким образом, чаша, отсылающая к молитве Иисуса Христа, во 2-м «Заблудился...» трансформируется в чашу, поднимаемую на пиру (тютчевских) небожителей¹³⁴.

Возникшее у лирического героя Мандельштама желание попасть на пир небожителей, вообще говоря, – не что иное, как предвестие скорой смерти. Он мыслит свой переход из мира сего в мир иной под тост, поднимаемый во здравие земной жизни (точнее, башни). Этот тост будет питься из чаши *без пены пустой*, где пена – еще одна загадочная деталь. Под ней подразумеваются облака, мешающие общению человека с небом. Во всяком случае, как скоро нам предстоит убедиться, именно Заратустра заповедал Мандельштаму взирать на чистое небо без облаков. Пока же для нас важно другое: чаша во 2-м «Заблудился...» в такой же степени аккомпанирует переходу в мир иной, как и *остроласковый лавр* в 1-м.

В рассуждениях о явно герметичном мотиве ‘поднятия чаши во здравие кружащейся башни на поту- и одновременно посюстороннем пире’ нам не обойтись без двух текстов раннего Мандельштама: стихотворения «Я ненавижу свет...» (1912), о ненавистных звездах и любимой архитектуре, как бы взлетающей в небо, и параллельного ему «Утра акмеизма» (1912), в котором образ башни полемически направлен против русских символистов:

Я ненавижу свет / Однообразных звезд. / Здравствуй, мой давний бред, – / Башни стрельчатый рост! // Кружевом, камень, будь / И паутиной стань, / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань [ОМ, 1: 56];

¹³³ См. [Гаспаров М. 1996: 59].

¹³⁴ Ср. также кубок в процитированной выше «Звездной симфонии» Эллиса: *В эфире душа утонула, / Душа обручилась с звездой / И к кубку бессмертья прильнула.*

«Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто». [ОМ, 2: 24–25]

Заметим, что во 2-м «Заблудился...» персонализированное небо вроде бы примиряется с касающейся его башней; правда, с другой стороны, память об их былом противостоянии привносится прилагательным *рукопашный* (о сражении), отнесенном к *лазури* – синониму неба. Далее, как в «Я ненавижу свет...», так и здесь башня служит вертикалью, скрепляющей небо и землю. Ее принадлежность к двум мирам маркирована соответствующими предикатами: *кружиться*, по аналогии с кругами, а также небесами «Божественной комедии», находящимися в движении, и *здравствовать*, т. е. жить здешней, земной жизнью.

Другой интертекстуальный прецедент чаши, поднимаемой в небесных просторах за здоровье обитателей земли, обнаруживается в стихотворении Ахматовой «Воронеж» (1936), обращенном к опальному Мандельштаму. Там *чашами* названы кроны тополей – очевидно, поднятые к небу и тем самым маркирующие границу между физическим небом и идеальным, которую лирический герой 2-го «Заблудился...» как раз собирается перейти:

И тополя, как сдвинутые **чаши**,
Над нами сразу зазвонят сильней,
Как будто **пьют** за ликованье наше
На брачном пире тысячи гостей.

[Ахматова 1998–2005, 1: 429]

Имеется во 2-м «Заблудился...» и собственно смертоносная лексика. Это, прежде всего, *звенеть*, на символическом уровне – о переходе из жизни в смерть, и его квазисинонимы: *кружиться* и *задыхаться*, о состоянии человека в момент смерти; *чернеть*, с коннотациями превращения в труп; *голубеть*, о небесно-голубом цвете, с которым, судя по 1-му «Заблудился...», сольется лирический герой, как только его сердце будет *разорвано на синего звона куски*. Нас не должно смущать, что предикаты подступающей смерти как в 1-м, так и во 2-м «Заблудился...» отвлекаются от лирического героя и передаются небесно-загробному ландшафту, а также что они представляют собой синэстетические метафоры. Интерсубъектностью иконически передается момент перехода из жизни в смерть.

Сине-голубые краски для неба и инобытия, очевидно, позаимствованы из символистской палитры – чего стоит одно только бѣловское *золото в лазури* или, например, строки из стихотворения Блока «Страстью длинной, безмятежной...» (ц. «Флоренция»): *Голубой вечерний зной / В голубое голубою / Унесет меня волной...* [Блок 1997–..., 3: 74]! Распространены они также у тех писателей, которых символисты признавали своими кумирами, а именно символистами до символизма. Это, в частности, Новалис, придумавший голубой цветок.

Мандельштамовский танатосимволизм восходит также к великому русскому реалисту, прославившемуся изображением смертей,

причем самых разных классов людей (крестьянина, чиновника, дворянина, военного, но не поэта) и прочих представителей материального мира (лошади, дерева). Речь идет о Льве Толстом. Мандельштамовские двойчатки, в сущности, оперирует теми словами и мотивами, которыми обставлена линия князя Андрея в «Войне и мире», а именно его ранение на поле Аустерлица и медленная смерть от раны, полученной на поле Бородина. Помимо танатосимволизма, на преемственность Мандельштама от Толстого указывают два прилагательных 2-го «Заблудился...»: *рукопашный* и *шальной* (последнее – от фразеологизмов *шальная пуля / шальное ядро*).

Вот хрестоматийно известное «аустерлицкое небо» князя Андрея:

«“Что это? я падаю? ...”, – подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза... Над ним не было ничего уже, кроме **неба**, – **высокого неба**, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми **облаками**. “Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так... как мы бежали, кричали и дрались... совсем не так ползут **облака** по этому высокому бесконечному **небу**. Как же я не видал прежде этого **высокого неба**? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного **неба**. **Ничего, ничего нет, кроме его**. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!...”» (т. I, ч. III, гл. XVI [Толстой 1951–1953, 4: 346]);

«На Праценской горе... лежал князь Андрей Болконский, истекая кровью...

Вдруг он опять почувствовал себя живым и страдающим от жгучей и **разрывающей** что-то боли в голове.

“Где оно, это высокое **небо**, которого я не знал до сих пор и увидел нынче? – было первого его мыслью. – И страдания этого я не знал также, – подумал он. – ...Но где я?”

Он... услышал звуки приближающегося топота **лошадей** и звуки голосов, говоривших по-французски. Он раскрыл глаза. Над ним было опять все то же высокое **небо** с еще выше поднявшимися плывущими **облаками**, сквозь которые виднелась **синееющая** бесконечность...

Подъехавшие верховые были Наполеон, сопровождаемый двумя адъютантами...

– Voilà une belle **mort**, – сказал Наполеон, глядя на Болконского.

Князь Андрей понял, что это было сказано о нем и что говорит это Наполеон. Он слышал, как называли *sire* того, кто сказал эти слова. Но он слышал эти слова, как бы он слышал **жужжание мухи**... Ему жгло голову; он чувствовал, что он исходит кровью, и он видел над собою далекое, высокое и вечное **небо**...

Император... обратился к одному из начальников:

– Пусть позаботятся об этих господах...; пускай мой доктор Ларрей осмотрит их раны...

Солдаты, принесшие князя Андрея и снявшие с него попавшийся им золотой образок, навешенный на брата княжною Марьею, увидав **ласковость**, с которою обращался император с пленными, поспешили возвратить образок». (т. I, ч. III, гл. XIX [Толстой 1951–1953, 4: 358–361])

Тут имеется и полная погруженность умирающего в синее, но в то же время вечное небо, и плывущие по небу облака, и лошади (правда, не как метафоры для тучи, а сами по себе), и разрывающаяся от боли голова. Французские солдаты-мародеры, только что снявшие с шеи князя Андрея образок – подарок глубоко верующей сестры, увидев ласковое обращение с ним Наполеона, немедленно вернули ему его талисман; с обретением талисмана князь Андрей пошел на поправку. Отмечу еще, что в сознании раненого князя Андрея человеческая речь обесмысливается – кажется жужжанием мухи.

Те же звуки – то ли мушиного жужжания, то ли звона в ушах – наполняют сознание князя Андрея после смертельного ранения, полученного во время Бородинского сражения. Через этот бред проступает реальность – неожиданное появление у его постели Наташи Ростовской, которая будет заботиться о нем до самого конца. Ср.:

«**И пити-пити-пити и ти-ти, и пити-пити** – бум, ударила муха...

И внимание его вдруг перенеслось в другой мир действительности и бреда, в котором что-то происходило особенное...

“О, как тяжел этот непрерывающийся бред!” – подумал князь Андрей, стараясь изгнать это лицо из своего воображения. Но лицо это стояло пред ним с силою действительности, и лицо это приближалось. Князь Андрей хотел вернуться к прежнему миру чистой мысли, но он не мог... Князь Андрей собрал все свои силы, чтобы опомниться; он пошевелился, и вдруг **в ушах** его **заввенело**, **в глазах** помутилось, и он, как человек, **окунувшийся** в воду, потерял сознание. Когда он очнулся, Наташа, та самая живая Наташа, которую изо всех людей в мире ему более всего хотелось любить той новой, чистой **Божеской** любовью, которая была теперь открыта ему, стояла перед ним на коленях”». (т. III, ч. III, гл. XXXII [Толстой 1951–1953, 6: 393–394])

Обнаруживается литературный прототип и у такой серии весенних образов, как *Лед весенний, лед вышний, лед вешний* из 2-го «Заблудился...», а заодно и *раннего льда, шелестящего под мостами* в «Слышу, слышу...». Речь идет о пасхальном стихотворении Мережковского «Март» (1894, п. 1894), через который *лед и снег, река и воды* проходят единым лейтмотивом:

Больной, усталый **лед**,
Больной и талый снег...
И всё течет, течет...
Как весел вешний бег
Могучих, мутных **вод**!
И плачет дряхлый снег,
И умирает **лед**.
А воздух полон нег,
И **колокол** поет.
От стрел весны падет
Тюрьма свободных рек,
Упрямых зим оплот, –

Больной и темный **лед**,
Усталый, талый снег...
И **колокол поет**,
Что жив мой **Бог** вовек,
Что **Смерть** сама умрет!
[Мережковский 2000: 493–494;
Мережковский 1914, 22: 183]¹³⁵

Если в «Слышу, слышу...» изображен реалистический пейзаж с Невой и льдинами, то во 2-м «Заблудился...» сходный пейзаж спроецирован на небо: именно по нему движется вешний (петербургский?) ледоход, и там же укрощаются Клодтовы кони – статуи Аничкова моста.

На фоне «Марта» Мережковского, которое, как можно было видеть, кончается на ноте христианского искупления (в смысле пасхального песнопения *смертью смерть поправ*), сильнее проступает религиозная подсветка 1-го и 2-го «Заблудился...», которые – напомним – были написаны в марте. Как отмечалось выше, в 1-м «Заблудился...» *звон* и *отзвук* весьма напоминают колокольный звон.

Перейдем теперь к стихам о небесных лучах. Первым появилось «Может быть, это точка безумия...» (15 марта):

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия...

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнава
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом,
Только здесь, на земле, а не на небе,
Как в наполненный музыкой дом, –
Только их не спугнуть, не изранить бы –
Хорошо, если мы доживем...

То, что я говорю, мне прости...
Тихо-тихо его мне прочти...

[ОМ, 1: 235].

Через 12 дней было написано «О, как же я хочу...» (27 марта):

¹³⁵ «Март» упоминается в брошюре М.Л. Гаспарова «О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года», но только в связи не с этими стихотворениями, а с «О, как же я хочу...», см. [Гаспаров М. 1996: 64].

О, как же я хочу,
Нечуемый никем,
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем!

А ты в кругу лучись, –
Другого счастья нет,
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

[Он только тем и луч,
Он только тем и свет <,>
Что шепотом могуч
И лепетом согрет.]

А я тебе хочу
Сказать, что я шепчу,
Что шепотом лучу
Тебя, дитя, вручу.
[ОМ, 1: 239, 506]

Перед нами два герметичных текста, которые редко привлекают к себе внимание исследователей. Согласно беглым наблюдениям Марины Глазовой, это были художественные реакции Мандельштама на дантовский «Рай» как царство света¹³⁶. В свою очередь, М.Л. Гаспаров – в продолжение комментария Надежды Яковлевны к мандельштамовским стихам 1930-х годов, – проанализировал их с точки зрения дальнейшей разработки небесных, звездных и лучевых мотивов «Стихов о неизвестном солдате». Лучевая топика в «Может быть...» решена в «терминах временного чистилища войны и вечного рая победы» и «раздвигающейся Вселенной» [Гаспаров М. 1996: 58, 59], а в «О, как же я хочу...» – в терминах соответствующих символистской и северянинской мифологемы звезды¹³⁷.

Предлагаемый далее разбор «лучевых» стихотворений будет сосредоточен не столько на их разгадке (это задача на будущее), сколько на том, как «Божественная комедия» и выписанная поверх нее «лучевая» лирика Серебряного века соединились с другими интертекстами и как из этого интертекстуального союза родились оригинальные поэтические высказывания.

В качестве дантовской прамбулы к разбору 2-х последних стихотворений отмечу, что солнце, планеты / звезды, свет и лучи пронизывают всю «Божественную комедию», особенно же последнюю кантику.

В последней строке «Чистилища» Данте сообщает о своем очищении и готовности вознестись к звездам.

При переходе из Чистилища в Рай Данте-пилигриму предстоит привыкнуть к нематериальной – световой – сущности последнего.

¹³⁶ См. [Глазова 2011: 494–500].

¹³⁷ Подробнее см. [Гаспаров М. 1996: 64].

Беатриче, вся сотканная из света, разъясняет ему природу райского света, а сам Данте внимает ее словам с полным почтением, но и с удивлением, поскольку они переворачивают его представление о мире, добытое из (античной) философии. Световая симфония, которая с каждым новым небом только усиливается, требует со стороны Данте не только интеллектуальных усилий. Ему необходимо нарастить зрение, чтобы его глазам открылись и райские красоты, и видение Бога.

Вот небольшой список того, что постиг Данте во время полета по Раю, от первого Неба – Неба Луны, к Эмпирею. Проливающийся на мир свет – Божественная эманация. В песни II (100–102; 106–118) Данте под руководством Беатриче «ставит эксперимент» с тремя зеркалами, чтобы постичь природу света. В песни III (22–23) Беатриче прибегает к платоновской – языческой – философии душ, согласно которой эти последние устремляются к звездам, чтобы переосмыслить ее в духе христианского единобожия. Наконец, в песнях XXIV–XXVI экзамен, который держит Данте перед тремя апостолами, имеет место на восьмом Небе – Небе неподвижных звезд.

Свет в «Рае» подан синэстетически – то как музыка, то как пища для глаз, то как река Эвной, в которой Данте промывает глаза, укрепляя свое зрение.

Как отметила в свое время Глазова, под влиянием «Божественной комедии», в которой каждая из трех кантик кончается благодатными звездами (чем образуется известный параллелизм между ними), Мандельштам реабилитирует свои звезды. Прежде в его поэтической картине мира они осмыслялись в терминах острого, колющего, режущего предмета типа *булавки*, угрожающего здоровью и жизни человека. Теперь же его лирический герой переживает единение с ними и, более того, дает аналогичные наставления адресатке одного из двух «лучевых» стихотворений: *И у звезды учись / Тому, что значит свет*¹³⁸. (Стоит, однако, помнить, что в дантовском словаре *stelle* – не только звезды, но и планеты, в частности солнце.)

Из поэтов символистского лагеря «лучевые» мотивы «Божественной комедии» активнее других разрабатывал Вяч. Иванов. Дело в том, что звезды, свет, прозрачность неба как нельзя лучше подходили на роль символов, воплощающих его любимую идеологему “*a realia ad realiora*”. С тех же позиций Иванов перенимал из дантовского «Рая» синэстетические метафоры света. На такого рода симболяррии построен его цикл «Прозрачность» (из одноименного сборника 1904 г.), ср. стихотворение «Алмаз»:

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,
Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз.

¹³⁸ См. [Глазова 2011: 567–568]. О *звезде* в поэтическом идиоме Мандельштама см. [Панова 2003: 177–187]; там же – литература вопроса.

Взыграв игрою **встреч небесных**,
Ответный крик твоих лучей,
О Свет, мы будем в **гранях тесных**.
Ты сам – и цель твоих мечей!

Всепроницаемой святыней
Луча божественное Да,
Стань в сердце жертвенном твердыней,
Солнцедробящая **звезда**!

[Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 754]

В «лучевых» стихах Мандельштама легко обнаружить кластер мотивов, пересекающийся с ивановским или, возможно, позаимствованный у Вяч. Иванова. Сказанное относится не только к лучам, пронизывающим собой человеческое естество. В «Может быть...» ивановский роскошный алмаз понижен до скромного кристалла. Попутно отмечу, что со строкой того же «Алмаза» **Ответный крик твоих лучей** резонирует концовка 1-го «Заблудился...»: *отклик неба*. В то же время в основание стихов Иванова и Мандельштама заложены противоположные представления о земном мире. **Тесным граням** «Алмаза» в «Я скажу это начерно, шепотом...» противостоит *небохранилище*, понимаемое как *раздвижной и прижизненный дом*. Кстати, тем, что *небохранилище* зарифмовано не с одним, а сразу с двумя словами – *небо чистилища* – как раз возникает иконический эффект раздвигания.

В обсуждении того, как до Мандельштама было принято писать о райских лучах, заслуживают упоминания еще два символиста. Эллис в стихотворении «Данте Алигьери (**Терцины**)» (сб. «Иммортели», 1904) в порядке подражания Данте подсветил лучевой топишкой образ Беатриче – обитательницы Рая и святой, чья красота расцветает с посещением каждого следующего Неба:

За все страданья высшая награда – / В Ее очах увидеть вечный свет!.. / <...> // Вдруг звездный луч пронзил туман и мрак ненастный, / И Беатриче взор был этот чистый луч!.. [Эллис 2000а: 231–232]

В свою очередь, Брюсов в «Римини» (п. 1922) метафоризировал дантовский *луч*, так что тот перестал быть живописной деталью портрета или интерьера, а вместо этого сделался проводником других смыслов: металитературного и имитационного. Речь идет о строках *И держат вас терцины Дантовы, – / Вовек луч тем, кто смел любить!* [Брюсов 1973–1975, 3: 100], утверждающих, что сюжет о Паоло и Франческе, пересказанный в песни V «Ада» *терцинами*, вдохновляет современных любовников на то, чтобы рискнуть жизнью ради минутной страсти.

Из акмеистов к дантовскому лучу, пронизывающему собой мироздание, обращался один Лозинский в упомянутых выше «Камнях». Отличительная черта этого стихотворения – экзистенциальная тематика, а именно размышления о переходе из жизни в смерть, в отличие от герметичного Мандельштама поданная общедоступно:

И от людей, как Божий **гость**, уйдешь. <...>

Ты не любил, тебе не снился **свет**,
Единый **свет**, там, в самом сердце **Рая**,
Ты созидал многообразный бред,
Эдемский луч дробя и искажая, –
И ты замрешь у непорочных врат,
Как блудный сын, забывший путь назад.
[Лозинский М. 1916: 41]

Чем же на этом фоне предстает «Может быть, это точка безумия...»? Здесь некая световая точка осмысляется как средоточие бытия и как совесть, в память о моральной подоплеке райских небес «Божественной комедии», но также и о знаменитой максиме Канта:

«Две вещи наполняют душу всегда новым и всё более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звездное небо надо мной и моральный закон во мне». («Критика практического разума», заключение; пер. Б. Фохта [Кант 1965: 499])

Совесть моя вдобавок перекликается с **совестным** *дегтем труда* из «Сохрани мою речь...», еще одного стихотворения, входящего в мандельштамовскую дантопись 1930-х годов.

В «Может быть...» изображается утопически понимаемое будущее, в котором земля и небо вступят в диалог и достигнут некоего гармонического равновесия. В соответствии с иерархической структурой дантовского «Рая» *тихий луч* (Бог?) направит *благодарные* ('дарящие благо') *пучки* световых линий вниз, а они, постоянно меняя свои конфигурации, спустятся на землю, где материализуются в гостей с *открытым челом*. Земля описывается Мандельштамом как *дом*, наполненный музыкой, – не исключено, что музыкой небесных сфер, той самой, что звучит в дантовском «Рае». За приемом небесных гостей *нами*, землянами, просматривается иконописный архетип Троицы с тремя странниками: Богом Отцом, Богом Сыном и Богом Духом Святым, и принимающей их стороной: Авраамом и Саррой¹³⁹. Предугадывая будущую гармонию земли, просветленную небесными гостями-лучами, Мандельштам в полемике с идеологами типа

¹³⁹ Ср. соответствующее место из «Книги бытия» (18: 1–8):

«И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер [свой]...

Он возвел очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него. Увидев, он побежал навстречу им от входа в шатер [свой] и поклонился до земли, и сказал: Владыка! если я обрел благоволение пред очами Твоими, не пройди мимо раба Твоего; и принесут немного воды, и омоют ноги ваши; и отдохните под сим деревом, а я принесу хлеба, и вы подкрепите сердца ваши...

И взял масла и молока и тельца приготовленного, и поставил перед ними, а сам стоял подле них под деревом. И они ели».

“a realia ad realiora”, которые отдают предпочтение надмирному или инобытийному перед земным, настаивает на обратном: *Только здесь, на земле, а не на небе.*

Насколько серьезно стоит отнестись к своему утопическому видению, лирический герой Мандельштама не знает и колеблется между двумя интерпретациями: то ли на него нашло *безумие*, то ли житейский *узел*, в котором он очутился, открыл ему доступ к другим горизонтам бытия. Двойное *может быть*, расположенное в начале строк 1–2, и просьба лирического героя извинить его за такие речи, стоящие в конце, также накладывают на картину гармонии земли и неба, развернутую в середине стихотворения, отпечаток сомнительности. Возможно, Мандельштам осознавал, что ему, несимволисту, писать о лучах не пристало, и сделал все возможное, чтобы в своем высказывании максимально ослабить напор на инобытийную тематику.

Дантовскую подоплеку лучей и точки, появляющихся в «Может быть...», в свое время прокомментировала Глазова:

«Возносясь из Чистилища в Небесный Рай сквозь сферу огня (P<aradiso> I, 78–134), Данте видит бьющий вверх яркий луч света (P. I, 49–84). Этот луч, луч Небесного Рая – ось мира, “сладкий луч” (lo dolce raggio), “истинный путь” (la verace via), “прямой путь” (la diritta via) – оказывается “лучом благодати, возжигающим истинную любовь” (lo raggio della grazia, onde s’accende/ Verace amore... – P. X, 82–90). Он исходит из лучезарной, светящейся Точки (un Punto, P. XXVIII, 16 – XXXIII) Небесного Рая, которая является Точкой высшего света – истинного центра вселенной, центра притяжения любви, правды, справедливости, божественного слова... Оказавшись... в Эмпирее, десятом небе Небесного Рая – и созерцая эту светящуюся, лучезарную Точку, Данте видит три быстро вращающихся круга радужного света, один из которых, словно в зеркале, являет собой человеческий образ (P. XXXIII, 115–138)...

У Мандельштама в стихах 30-х годов мы встречаем эти образы дантовской светящейся Точки как “точки”, являющейся “узлом жизни”, как “точки”... из которой исходит луч света, как “света-паучка”, “луча-паучка”, “круга света” или “световой паутины” (“Я ныне в паутине световой...”, 1937)». [Глазова 2011: 494–496]

Позже М.Л. Гаспаров отметил переключку «Может быть...» с «Разговором о Данте»: в стихотворении лирический герой берется рассуждать о природе точки и лучей, задействуя метафору кристалла, а в эссе повествователь приравнивает к кристаллу структуру «Божественной комедии»¹⁴⁰. Уподобление «Божественной комедии» кристаллу – добавлю уже от себя – призвано отменить распространенное в ту эпоху уподобление ее собору. В то же время в «Может быть...» образ собора все-таки наводится на небо метафорой световой паутины.

Кстати, суть своего стихотворения Мандельштам сформулировал следующим образом: «Это моя архитектура» [Мандельштам Н. 2006: 453]. И действительно, за счет таких слов, как *дом, пучки линий,*

¹⁴⁰ [Гаспаров М. 1996: 60].

паронима *пучка* – *паучка*, плетущего, очевидно, свою паутину, а также *ребра́* возводится некое здание. Если с архитектурой земли все более или менее понятно – это *дом*, то можно ли действительно утверждать, что архитектура световых потоков, льющихся с неба на землю, вызывает ассоциации с тем или иным типом соборов?

Прежде всего, «Может быть...» является наследником мандельштамовских экфрасисов, описывающих соборы. Вспомним:

– *тяжесть недобрую*, исходящую от Нотр-Дамовых *ребер* и провоцирующую лирического героя, поэта, на творческий акт – создание из этой тяжести *прекрасного*;

– *крестовика-паука* Казанского собора, выбегающего на петербургскую *площадь* [ОМ, 1: 74];

– паутину готики в двух стихотворениях – раннем «Я ненавижу свет...» (1912), о противостоянии ненавистных звезд и земной башни ср.: *Я ненавижу свет / Однообразных звезд. / Здравствуй, мой давний бред, – / Башни стрельчатый рост! // Кружевом, камень, будь / И паутиной стань, / Неба пустую грудь / Тонкой излоу рань* [ОМ, 1: 56], и позднем «Я молю, как жалости и милости...» (1937), о фасаде Нотр-Дама, ср.: *<...> с розой на груди в двухбашенной испарине / Паутины каменеет шаль*. [ОМ, 1: 232]

Так, через обсуждение мандельштамовских параллельных мест к «Может быть...» мы вновь вернулись к тому, что в нем картиной подвижной «лучевой» архитектуры реализовано распространенное представление о «Божественной комедии» как о соборе. И не только оно. Возможно, Мандельштам, сочиняя его, держал в голове и *храмину ночи* из «Угасших звезд» (1890, п. 1891) Фета (цитату см. ниже); впрочем, время суток, в которые проступит архитектура, прочерченная небесными лучами, специально не оговорено.

Небесной архитектурной паутине, красочно развернутой в «Может быть...», иконически вторит особая риторика: плетение словес. Она создается благодаря близко расположенным (в том числе контактными), а также дистантными повторами. Близко расположенными повторами –

двумя может быть, это...; двумя только; синонимами соберутся, сойдутся; квазисинонимами не спугнуть, не изранить; двусоставными прилагательными добросовестный... благодарные; а также паронимами узел : узаны, паучок : пучок –

имитируется деятельность паучка по собиранию лучей в ту или иную конфигурацию. В свою очередь, дистантными повторами наводится изоморфность между землей и небом, по любимому символистами принципу Гермеса Трисмегиста «что наверху, то и внизу». Ср.:

узел и пучок; совесть твоя и добросовестный свет-паучок; тихий луч и тихо-тихо его мне прочти; жизнь / сверхжизненный / доживем (плюс существительное *бытие* из того же экзистенциального гнезда слов).

Аналогичный эффект возникает и за счет однотипной грамматической конструкции, локализирующей происходящее относительно то *земли*, то *неба* – *на* + *земля* / *небо* в Творительном падеже.

Из проделанного к настоящему моменту разбора может сложиться впечатление, что Мандельштам, поддавшись искусству русского символизма, создал благостную до елейности картину единения земли и неба и что именно в рамках сценария “*a realibus ad realiora*” *узел жизни* внезапно развязался и лирический герой оказался лицом к лицу с инобытием. Но Мандельштам не был бы Мандельштамом, если бы в эту бочку меда не добавил ложку дегтя. Точнее, целых три.

Во-первых, при встрече с небом земляне должны удержаться от насилия – *не изранить* небесных гостей. Но как понимать это загадочное место? Вот одна возможная интерпретация: под небесными гостями имеются в виду враждебные человеку лучи звезд; соответственно, люди, принимая их у себя, должны забыть о мести, а вместо этого постараться оказать им радушный прием. А вот другая: под небесным гостем скрывается Иисус Христос, которого Мария зачала от Божественного луча и которого земляне затем *изранили* терновым венцом. (Последний образ, как станет понятно дальше, был актуален для воронежской дантописи 1937 г.)

Во-вторых, *нам*, принимающей стороне, требуется *дожить* до небесной эпифании. Нервозная обстановка воронежской ссылки – постоянный предмет мандельштамовских рефлексий в стихах и письмах – долголетия не обещала.

И в-третьих, в утопическую картину небесно-земной гармонии пробрался метафорический паучок. Разумеется, уменьшительным (или даже уменьшительно-ласкательным) суффиксом этого существительного гасятся уж совсем зловещие коннотации, присущие обозначенному им насекомому. Сказанное распространяется и на эпитет *паучка добросовестный*, в смысле ‘прилежно работающий’. И все равно, паучок оставляет после себя впечатление амбивалентного образа – особенно если рассматривать его в контексте мандельштамовского творчества и с привлечением интертекстов из тех авторов, которые в Серебряном веке были признанными авторитетами.

Паучком, создающим подвижные световые соборы, продолжена линия готических стихотворений Мандельштама, а также еще одного стихотворного экфрасиса – изображения Казанского собора Петербурга, выдержанного, в свою очередь, в стиле римских базилик. Вообще, позволительно говорить о том, что «*Может быть...*» включает в себе ту *недобрую тяжесть*, которой в другом стихотворении, о Соборе Парижской Богоматери, заземляется готика и которая вызывает у поэта позыв к творчеству.

С интертекстуальной точки зрения за *пау(ч)ком* тянется шлейф негативных – достоевско-ницшевских – ассоциаций. Достоевский создал образы атеистов, нигилистов и революционеров, мнящих занять место Бога – устроителя судьбы отдельного человека и целого народа, а Ницше – Заратустру, богоборца и сверхчеловека. Все эти герои либо ассоциируются с пауками, либо произносят о них запоминающиеся высказывания.

Начать с того, что в «Преступлении и наказании» Свидригайлов посвящает Раскольникова в свои галлюцинации:

«– Я не верю в **будущую жизнь**, – сказал Раскольников.

Свидригайлов сидел в задумчивости.

– А что, если там одни **пауки**... – сказал он вдруг.

«Это **помешанный**», – подумал Раскольников.

– Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, **что-то огромное, огромное!** Да почему же непременно **огромное?** И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам **пауки, и вот и вся вечность**» (ч. 4, гл. I [Достоевский 1972–1990, 6: 221]).

В «Может быть...» косвенно отразилось свидригайловское приравливание вечности к бане с пауками (обратим внимание на архитектурность образа бани), а напрямую – представление его собеседника, Раскольникова, о том, что он разговаривает с помешанным. Не потому ли мандельштамовское стихотворение представляет собой реплику диалога, в которой лирический герой признается в своем **безумии** – и даже просит прощения у адресатки за свои речи, напоминающие бред: *То, что я говорю, мне прости...?*

В «Бесах» имеются два не менее знаменитых диалога, в которых паук предстает высшей силой, воздействующей на жизнь человека. Вот Кириллов беседует со Ставрогиным о своей вере в человекобога – и готовности молиться всякой твари Божьей, даже если это будет паук:

«– Он придет, и имя ему – человекобог...

– А сами еще не молитесь?

– Я всему молюсь. Видите, **паук** ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет» (ч. 2, гл. 1, V [Достоевский 1972–1990, 10: 189]).

А вот Лиза, проведя ночь со Ставрогиным, наутро отказывается от продолжения романа мини-притчей о пауке:

«Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет **огромный злой паук** в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь» (ч. 3, гл. 3, I [Достоевский 1972–1990, 10: 402]).

Тяга самого Достоевского к паукам, в свою очередь, получила осмысление в эссе Василия Розанова «Размолвка между Достоевским и Соловьевым» (п. 1902), проливающим свет и на идеологический посыл мандельштамовского «Может быть...». У Розанова, как впоследствии и у Мандельштама, паук из области абсолютного зла перенесен в область не просто добра, но совести. Имеются между двумя текстами и другие переклички: помимо *пау(ч)ка*, это *луч* (а также – у Розанова – *звезда / созвездие*), пара *земля и небо*, двойное *может быть*, а из мотивов – вселенская гармония и жизненность переживаний. Ср.:

«В лучших, золотистых своих страницах, Достоевский навевал на читателя грезы... **гармонии жителя земли с этою обитаемою им землею и небом.** “Сон смешного человека” в “Дневнике писателя” и некоторые места в романе “Подросток” дают в Достоевском почувствовать сердце, которое... реально прикоснулось к тайне этих **гармоний**... Любовь и мудрость – вот два **венца** Достоевского, около которых более проблематичны остальные.

В одном месте выражения этой экстатической любви, в “Бесах”, он говорит: **“Я – всему молюсь; вот ползет паук по стене – я и ему молюсь”.** Паук – это что-то злое. Но силою любви... Достоевский преодолевал самое зло, разгонял потоками психического света всякую тьму, и, как в знаменитых словах о **“солнце, восходящем над злыми и добрыми”** – он тоже разламывал перегородки добра и зла и снова чувствовал природу и мир невинными, даже в самом зле их. В секунды этой **“гармонии”** – его лично, Достоевского, **“гармонии”** – вина снималась с мира, и он (Достоевский) знал тайну мира искупленного, о чем мы болтаем пустые деревянные слова... Метафизический секрет этой “искупленности”... секундами открывался Достоевскому. Те страницы, где проскальзывает этот секрет, и создали все положительное имя Достоевского, где он дал свой “тезис”, в отличие от других, часто очень мрачных страниц его, где он развил множество “антитез” современной ему культуре, да и вообще сердцу человеческому (“Записки из подполья”, “Преступление и наказание”, “Братья Карамазовы”).

Состав этого **“белого луча”** в “темном Достоевском” чуть ли не столько же сложен, как и состав нам известного простого **“белого света”**. Тут входит и “Лик Христа”, к которому он еще с юных своих лет привык обращаться, как к неоспоримой небесной красоте, которою проверяется все сомнительное, земное. **Может быть**, в чувстве Достоевским Христа заключалась личная особенная примесь, **может быть**, он чуть-чуть Его иначе чувствовал, чем все мы, чем православный обыкновенный священник; именно – **жизненное** нас, не столь книжно и воспоминательно, как мы... В чудных, выразительных страницах Достоевского о русском “народе-богоносце” (“Бесы”) мы чуть ли не имеем гениальную и интеллигентную вариацию этого народного мифа-веры. И вместе чуть ли в Достоевском и его пророчественном... творчестве нам не дан психологический ключ к разгадке этой темной русской секты. Третья часть **“белого луча”** Достоевского лежит в его пантеизме, однако не объективно художественном (как у Гёте), а скорей в пантеизме субъективно-религиозном, нервно-моральном. Достоевский не сказал: **“Я люблю пауга”**, “созерцаю в нем мудрость природы и изучаю его”, а кратко и вместе сильнее: **“молюсь ему”**. Тут... налицо – сладкая молитва, экстаз. “Дневник писателя” он открывает с рассуждения **“О Большой Медведице” (созвездии)** – немножко странно для публициста, слишком высокая нота для журналиста. Это – характерная хлыстовская нота... [И] в старце Зосиме “Братьев Карамазовых” действуют более **звезды**, чем монастырский устав, доброта лесов». [Розанов 2001: 579–581]

Перейдем теперь к философскому трактату Ницше «Так говорил Заратустра». В нем паук и паук-крестовик (последний, кстати, застав-

ляет вспомнить о мандельштамовском описании Казанского собора) – это прежде всего аллегория рационалистов, т. е. противников Заратустры, отказавшегося от *ratio* и от Бога. Главная проповедь Заратустры сводится, как известно, к тому, что Бог умер, а потому да здравствует сверхчеловек! В притчах из 3-й части трактата на эти и некоторые другие темы наведена паучья образность, которая – в преддверии «*Может быть...*» – часто появляется в контексте неба и лучей. Ср.:

- пассаж из главы «О призраке и загадке» (2), посвященный вечному возвращению:

«И этот медлительный **паук**, ползущий при лунном **свете**, и этот самый лунный **свет**, и я, и ты, что шепчемся в воротах, шепчемся о вечных вещах, – разве все мы уже не существовали?

– и не должны ли мы вернуться и пройти этот другой путь впереди нас, этот длинный жуткий путь, – не должны ли мы вечно возвращаться...

Куда же девался... **паук**? И наши перешептывания? Было ли это во сне? Или наяву? Я увидел вдруг, что стою среди диких скал, один, облитый мертвым лунным **светом**» [Ницше 1981: 137]¹⁴¹;

- главу «Перед восходом солнца», в которой Заратустра взывает к небу напрямую, минуя таких посредников, как облака, с одной стороны, и как паук разума – с другой:

«О, небо надо мной, чистое! Глубокое! Бездна **света**! Созерцающая тебя, я трепещу от божественных желаний.

Броситься в твою высоту – в этом моя глубина!...

Бога скрывает красота его – так и ты скрываешь свои **звезды**...

Мы друзья с тобою издавна... даже солнце у нас общее...

Не **свет** ли ты моего пламени?

И все мои странствования и восхождения на горы: разве не были они лишь необходимостью, чтобы помочь неумелому; лететь только хочет вся воля моя, лететь до тебя!

И кого ненавижу я более, как не ползущие **облака** и все, омрачающее тебя?...

Ползущие **облака** ненавижу я, этих крадущихся, хищных кошек¹⁴²: они отнимают у тебя и у меня, что есть у нас общего, – огромное, безграничное утверждение всех вещей.

Даже то, чего вы не исполняете, помогает ткать ткань всего человеческого будущего; даже ваше ничто есть **паутина** и **паук**, живущий кровью будущего» [Ницше 1981: 142];

«О, **небо** надо мною, **ты**, чистое, высокое! Теперь для меня в том твоя чистота, что нет вечного **паука**-разума и **паутины** его:

¹⁴¹ О том, что это место из Ницше ранее повлияло на строку «Грифельной оды» *И как паук ползет ко мне*, см. [Панова 2003: 344].

¹⁴² Не отсюда ли зооморфные облака во 2-м «Заблудился...» – пусть в виде не хищных кошек, а лошадей?

– что ты место танцев для божественных случаев, что ты божественный стол для божественных игральных костей и играющих в них!» [Ницше 1981: 144];

- наконец, главу «Об умаляющей добродетели» (3), где нет неба, но где речь идет о таком занятии паука, как плетение будущей жизни (тот же мотив проходит через только что процитированное место из главы «Перед восходом солнца»):

«Даже то, чего вы не исполняете, помогает ткать ткань всего человеческого будущего; даже ваше ничто есть **паутина и паук**, живущий кровью будущего». [Ницше 1981: 149]

Что Мандельштам, сочиняя «Может быть...», оперировал ницшевскими контекстами, приоткрывает неологистическое прилагательное *сверхжизненный*. Его приставка *сверх-* – дань аналогично устроенному *сверхчеловеку*.

Имея ницшевскую приставку, своим корнем прилагательное *сверхжизненный* восходит к дантовскому (*luce*) *viva* – ‘живому (лучу)’. В «Может быть...» жизнеспособности, жизнестойкости, жизнестроительности небесных лучей аккомпанирует непрерывающаяся деятельность луча-паучка. Он плетет из них архитектуру собора и, как любимая Мандельштамом героиня «Одиссеи», сплетя, распускает ее.

О том, что в «Может быть...» ницшевский интертекстуальный слой сопряжен с дантовским, можно сказать и больше. Слова *ребро/costa* и *жизненный/vivo*, а также зрелище звездного неба (или, выражаясь по-фетовски, *храмины ночи*), расчерченного (расчерченной) линиями горящих созвездий, пришли в это стихотворения из первой половины песни XIII «Рая».

Попав на Небо Солнца, Данте просит читателей мысленно вообразить себе 15 ярких звезд, которые оживляют (*avvivano*) небо, затем созвездия Большой и Малой Медведиц, а вместе эти 24 звезды разложить на два концентрических круга, вращающихся в противоположном направлении, каждый со своими лучами (*li raggi suoi*). Так они смогут получить представление о двух хорах, составленных из душ праведных мудрецов, которые поют гимн, славящий Троицу, и танцуют, образуя созвездия (*costellazione*) двойного танца. Внутри этой двойной короны находятся зрители светового спектакля – Данте и Беатриче. Но вот спектакль завершен, и поговорить с Данте стекаются окончившие свой танец мудрецы – эти святые светочи (*quei santi lumi*). Их задача – развеять сомнения, одолевающие разум героя. На всем протяжении своего путешествия по Раю Данте жадно внимает просветительским речам Беатриче и соотносит их с постепенно постигаемым устройством космоса.

Воцарившуюся было тишину нарушает Фома Аквинский. Тема его просветительской беседы – раз уж Данте оказался среди мудрецов – царь Соломон как высшая стадия земной мудрости. Данте – говорит Фома – заблуждается, думая, что тот максимум мудрости, который был

отпущен человечеству, заключался в Адаме, из чьего ребра (*costa*) была сотворена Ева (обозначенная синекдохически, как *la bella guancia* – ‘красивая щека’; ее небо дорого обошлось всему миру (*il cui palato a tutto 'l mondo costa*)), и в Христе, который своей крестной смертью искупил первородный грех, совершенный Евой. Согласно Фоме большого мудреца, чем Соломон, на земле не существовало. Он приводит свои доводы, сопровождая их хвалами Богу, единому в трех лицах. Из-за обилия латинизмов, которыми передается то мотив света, то числовая нумерология (конкретнее, идея, что три равно одному), а также из-за синекдох, которыми обозначены божественные субстанции разного уровня, буквальный перевод на русский язык получается во всех отношениях приблизительным:

Ciò che non more e ciò che può morire
non è se non **splendor** di quella idea
che partorisce, amando, il nostro Sire;
ché quella **viva luce** che sì mea
dal suo **lucente**, che non si disuna
da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea,
per sua bontate il suo **raggiare** aduna,
quasi specchiato, in nove sussistenze,
etternalmente rimanendosi una.
(52–63 [1: 192–193])

То, что нетленно, и то, что тленно, / есть не что иное, как отблеск той Идеи [= *Бога Сына, Божественного Логоса*], которую порождает любовью [= *посредством Святого Духа*] наш Господь [= *Бог Отец*];

ибо тот живой Свет [= *Бог Сын*], который исходит¹⁴³ от Света¹⁴⁴ <и> который не отъединим / ни от него [= *Бога Отца*], ни от Любви [= *Святого Духа*], с Коем образуется троица¹⁴⁵,

по своей благодати собирает свои лучи, / отражаясь, как в зеркалах, в девяти субстанциях [= *ангелах*], / вовеки оставаясь одной <сущностью>.

Не вдаваясь в дальнейшие теологические подробности выстраиваемой Данте световой иерархии, отмечу только, что Божественный луч, исходя от Отца, Сына и Святого Духа, осеняет – точнее, осеменяет – плоть и просвечивает (*traluce*), сильнее или слабее, через каждого человека (о чем, как мы видели, ранее писал Вяч. Иванов в своем «Алмазе»).

Чтобы закончить с дантовским интертекстуальным слоем «Может быть...», отмечу, что, описывая готовящееся пиршество неба и земли в музыкальном коде, Мандельштам, возможно, держал в голове одну из «загробных» песен Случевского – «Порой здесь хоры слышатся.

¹⁴³ Здесь употреблен латинизм *mea* от глагола *meare*.

¹⁴⁴ *Lucente* – зд. существительное; этот неологизм в значении ‘источник света’ соответствует Богу Отцу как *lumen de lumine* (лат.).

¹⁴⁵ *S'intrea* – еще один неологизм со значением ‘троица’.

Не струны...» (п. 1902), в которой музыка неба, т. е. явный художественный рефлекс дантовского Рая, сливается с музыкой земли:

Порой здесь **хоры** слышатся. Не струны / **Вибрируют**, не **голосит** металл, / А нечто лучшее! В моей **догоробной** жизни / Я помню, музыке внимая, рисовал / Особый мир себе; **мелодия** звучала – / **Живые** образы, как будто бы, в чертах / В ее развитии так ясно проступали / И шли, и множились, и **гибли** на глазах! / Им плоть давали сочетанья **звуков**, / И что начальный **тон** в основе запевал, / То, развивалось, шло, своеобразно жило; / Последний, тот же тон, их жизни прекращал! / У нас совсем не то. В пространствах бесконечных, // В **гармонии миров мы все свое звучим**; / **Мы сами музыка**, и каждый стал **струною**, / И музыкою той друг с другом говорим. / О! вы припомните: как мощно вас носили / **Мелодии земли к надзвездным высотам?** / То были слабые у вас предвозвещения / Того, что зазвучит в загробной жизни вам... / Но здесь в гармонии порой есть нарушения: / Слышны **мелодии** крикливых голосов... / То звуки темных сил, вызывающих отвсюду / Зловещей резкостью своих **полутонов**... / Без них – нет **музыки**; без зла – нет искупленья [Случевский 2004: 392–393] и т. д.¹⁴⁶

В двух строках, завершающих «Может быть...», происходит уже известный нам по «Вы помните, как бегуны...» повествовательный ход: перескок на рамку. Такой рамкой оказывается обращенный к Надежде Яковлевне монолог. Вот как в своих заметках к «Может быть...» она прокомментировала это место:

«О.М. заставлял меня прочитывать почти каждое стихотворение вслух – он проверял их таким образом на слух.

При этом он требовал, чтобы я читала их, не подчеркивая ритма, ровным голосом, без подъемов и спадов. Этот обычай был у нас с самого начала, но в тридцатых годах он окончательно укрепился». [Мандельштам Н. 2006: 435]

Воспоминания вдовы Мандельштама драгоценны не только тем, что приоткрывают его творческую лабораторию. Они вносят окончательную ясность в то, что Мандельштам делает с дантовской топикой, чтобы не выглядеть продолжателем символистов, которые ее уже успели многократно обыграть в стихах и в эссеистике. Просьбой к Надежде Яковлевне – прочитать с бумаги то, что им было только что проговорено, а затем ею или им записано, – Мандельштам переводит «реальнейшее» в план «реального». Для читателей это означает следующее: посетив мир квазисимволистских абстракций, они возвращаются в *комнату опального поэта* и слышат его вполне будничную беседу с женой.

Согласно Надежде Яковлевне, сходной домашней – житейской – семантикой пропитано и «О, как же я хочу...»:

¹⁴⁶ О дантовских и иных подтекстах этого стихотворения см. [Тахо-Годи 1996: 84–86].

«Домашнее название этого стихотворения – “Звездочка”... О.М. смущался, что это “постельные стихи”, и придумывал, как Нарбут будет его дразнить: “Осип шепотом штопает звезды”. Ему хотелось сократить одну строфу, чтобы Нарбут не задразнил его». [Мандельштам Н. 2006: 436]

Интертекстуальная находка, сделанная А.Г. Мецем, подводит нас к пониманию того, что же именно в строфе III смутило Мандельштама настолько, что он думал от нее отказаться. Все стихотворение является вариацией на тему фетовского «Вчера я шел по зале освещенной...» (1858, п. 1857): *И я шепчу безумные желанья / И лепечу безумные слова* [Фет 1959: 181; ОМ, 1: 664–665]. При этом *шепоты* и *лепеты* встречаются и в других стихотворениях Мандельштама 1937 г., причем не обязательно в эротических контекстах, ср. стихи в диапазоне от *Я скажу это начерно, шепотом – / Потому что еще не пора: / Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра...* [ОМ, 1: 233] до «Может быть...», где поэт просит жену *тихо-тихо прочитать*, т. е. фактически прошептать, его стихи.

Раз уж речь зашла о тематике шепота, разделяемой двумя нашими «лучевыми» стихотворениями, то стоит отметить присущий обоим синэстетизм, а именно слияние звука со светом, ср. *тихий луч* в «Может быть...» и (*могучий*) *шепот* в «О, как же я хочу...», исходящий от *луча*.

И все же шепот и лепет, даже и на фоне звезд, навевающих ассоциации с тайным ночным свиданием, – явно не тот мотивный кластер, благодаря которому в «О, как же я хочу...» поверх других картин вырисовывается откровенная «постельная» сцена, которой Мандельштам застенялся. Но где, в таком случае, ее искать? Учитывая *шепот* и *лепет*, а вместе с ними такие характеристики луча, как *могуч* и *согрет*, предположу, что строфы III–IV своим архетипом имеют непорочное зачатие – сошествие Зевса / христианского Бога на простую смертную, будь то Даная или Дева Мария, в виде золотого *луча*. О том, что в Серебряном веке этот мифологический / новозаветный эпизод имел хождение у поэтов, мне уже приходилось писать на страницах этой книги (см. Разд. II, Гл. 2, § 2). К подобному топосу примыкает и «брачное» стихотворение Мандельштама «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922) – экфрасис полотна Валентина Серова «Похищение Европы», выполненный с прицелом на семью Мандельштамов. В роли Зевса-быка, соблазнителя и похитителя, выступил сам Осип, а в роли увозимой из родных краев Европы – киевлянка Надежда Хазина¹⁴⁷.

Передача (любовного) шепота средствами фоники – интереснейшая тема. Недавно она была поднята В.В. Ивановым. Правда, его наблюдение, согласно которому в стихотворении представлена цепочка слов на -*ЧУ*-¹⁴⁸, упрощает суть дела. Мандельштам преследовал более амбициозную цель: насытить звучание «О, как же я хочу...» корнем

¹⁴⁷ Подробный разбор см. в [Панова 2014: 178–181].

¹⁴⁸ См. [Иванов В.В. 2009: 34] – предисловие В.В. Иванова к новейшему собранию сочинений Мандельштама.

луч- и его паронимами. В строфах I–III у *луча* и *лучиться* имеются рифменные партнеры – и как раз на отмеченное В.В. Ивановым ЧУ/УЧ, ср.: *хочу, учись, могу*. Финальная строфа, будучи на одну рифму, собирает уже упоминавшиеся слова и понятия вокруг *луча*, ср. всю цепочку: *хочу : шепчу : лучу : вручу*. Один из эффектов, которого Мандельштам, очевидно, добивался, была фонетическая итальянизация стихотворения. Есть и другой: Мандельштам позволил читателям проделать вместе с *лучом* невероятное семантическое путешествие. (Вспомним в этой связи о том пассаже в «Разговоре о Данте», где *солнце* вовлекает читателя в долгий путь, встряхивает его сознание и в результате оказывается непохожим на то бытовое солнце, которое всходит и заходит каждый день.)

Но что же такого итальянского в *луче*? Русское существительное *луч* этимологически родственно лат. *lux*, а с производными от него словами итальянского языка, особенно *luce*, он совпадает еще и своим звучанием. Далее, *luce* и однокоренные слова, а также его многочисленные синонимы придали особый лексический колорит дантовскому «Раю». У нас было много возможностей в этом убедиться, но для большей наглядности вернемся к песни XIII 3-й кантики «Божественной комедии»: там в строках с 52 по 69-ю, сопоставимых по объему с «О, как же я хочу...», встречаются *luce*, *lucente* и *traluce*. Кстати, если добавить к ним синонимы от других корней, *splendor* и *raggiare*, плюс метафору зеркальных умножений светового потока *specchiato*, то мы получим 6 слов с семантикой света, излучения и отсвечивания на 18 строк. У Мандельштама близкие показатели, а именно 4 употребления *луча* / *лучиться* плюс *свет*; итого 5 слов на 16 строк.

Сходство «О, как же я хочу...» с обсуждаемым дантовским отрывком возрастет еще больше, если принять во внимание рифмы. В песни XIII *traluce* рифмуется с *duce* ‘ведет’ и *produce* ‘создает’, имитирующими, как Божественный свет проливается в мир людей и пронизывает собой всё. То же самое делает и Мандельштам, когда выносит «лучевые» слова в рифменное положение. Кроме того, у него *луч* получает фонетическую поддержку со стороны других слов: это не *ЧУ*емый, с одной стороны, а с другой – *Лететь* и *Ленетом*.

В результате повторяемости одних и тех же слов, слогов и близких по звучанию рифм – помимо *хоЧУ : луЧУ – лУЧИТЬСЯ : УЧИТЬСЯ – лУЧ : могУЧ – хоЧУ : шепЧУ : лУЧУ : врУЧУ*, это также *нЕТ : свЕТ – свЕТ : согрЕТ* – возникает иконический эффект, которого мы отчасти коснулись выше: как будто по стихотворению пробежало несколько световых лучей. Или, если угодно, в нем образовалась живая световая паутина. В то же время речь лирического героя звучит очень по-детски, в духе тех идиосинкратичных рассуждений об итальянском языке, которые мы находим в «Разговоре о Данте»:

«Еще что меня поразило – это **инфантильность** итальянской фонетики, ее прекрасная **детскость**, близость к младенческому **лепету**, какой-то извечный дадаизм.

E consolando usava l'idioma
Che prima i padri e le madri trastulla;
.....

Favoleggiava con la sua famiglia
De'Troiani, di Fiesole, e di Roma.
(Par., XV, 122–123, 125–126)¹⁴⁹

Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм?
Возьмите весь словарь итальянский... Здесь все рифмует друг с другом...
Чудесно здесь обилие брачующихся окончаний». [ОМ, 2: 158]

Закрепляет рассматриваемый эффект появляющееся в конце стихотворения *дитя* – ласковое обращение к Надежде Яковлевне.

Дитя уместно в «О, как же я хочу...» не только потому, что Мандельштам любил называть Надежду Яковлевну *доченькой, дитенком, деточкой, дитя* (выборка из его писем к ней), но и потому, что оно входило в серебряновечный каталог ласковых обращений к Беатриче, ср. в «Беатриче» Эллиса (сб. “Stigmata”, 1911):

<...> как *дитя*, безгневна, / <...> // Где звуки, чтоб Тебя именовать?.. / Ты – пальма осужденных, Ты – царевна, / моя сестра, *дитя мое* и мать!.. [Эллис 2000а: 75–76]

Надежда Яковлевна в этом стихотворении – разумеется, никакая не Беатриче. Мандельштам не учреждает ее культа, не смотрит на нее как на существо высшего порядка, наконец, не обращается к ней со словами любви. При этом он советует Надежде Яковлевне делать то, что делала Беатриче в «Рае»: *А ты в кругу лучись*, и от этого занятия заражаться счастьем.

По отдельности слова *лучиться* и *круг* более или менее понятны. Они представляют собой лексические сколки с «Божественной комедии» (*круг* – от небес Рая). Сложности возникнут, как только мы попытаемся представить образуемое ими целое.

По сравнению с дантовским «Раем» в «О, как же я хочу...» динамика отношений всезнающей Беатриче с незадачливым Данте, чувствующим себя малышом при заботливой маме (ср. «Чистилище», XXX, 44 и «Рай», XXIII, 121–122), инвертирована. Функции Дамы-водительницы – рассказывать о природе света и стремиться к его источнику – берет на себя лирический герой. Что касается роли ребенка, в которой ранее выступил Данте, то она отошла к Надежде Яковлевне.

Из других расхождений между «Божественной комедией» и «О, как же я хочу...» отмечу наличие в дантовской поэме дистанции между Данте-пилигримом и Беатриче при ее отсутствии в мандельштамовском стихотворении. Точнее, пока лирический герой Мандельштама и его собеседница разговаривают, ее нет. Возможно, она возникнет, если к звездам «я» и «ты» отправятся порознь. Впрочем, не исключена и возможность совместного полета, скажем, по примеру Дедала и Икара.

¹⁴⁹ Каччагвида свидетельствует о двух женщинах прошлого, принадлежавших к благородным флорентийским домам Нерли и дель Веккьо, но тем не менее любившим простые радости. Букв.: и, успокаивая <ребенка>, употребляла <детский> язык, / который прежде всего забавляет отцов и матерей; / <...> / рассказывала домашним сказки / о троянцах, о Фьезоле и о Риме.

Так мы подошли к главной загадке «О, как же я хочу...». Какой в точности план задуман лирическим героем для себя и героини: отдался лучевой стихии, как свойственно поэтам, любящим помечтать о недостижимом? совершить двойное самоубийство, как в процитированном выше письме Чуковскому? вознестись, одному или с героиней, на какое-то из дантовских Небес – например, на Небо неподвижных звезд? Даже если проследить литературный генезис слов-символов – а к решению этой задачи мы сейчас приступим – то и тогда полной ясности не наступает.

Самый непонятный из перечисленных слов-символов – глагол *лучиться*. Он встречается у поэтов XIX – первой трети XX в., правда как предикат для звезд или для глаз, сравниваемых со звездами. Все это, разумеется, далеко от мандельштамовского словоупотребления. Гораздо ближе к нему единичные случаи начала XX в. типа того, который можно найти в «Поэме о солнце, в душе восходящем» (1912, сб. «Громокипящий кубок», 1913) Игоря Северянина. Поэт-экспериментатор отнес предикат *лучиться* к себе – солнцеподобному денди:

*В экстазе идолопоклонца / Молюсь таланту своему / <...> // Ах,
для меня, для беззаконца, / Один действителен закон: / В моей душе вос-
ходит солнце, / И я **лучиться** обречен!* [Северянин 1999: 45]

Ранее Вяч. Иванов в сонете “Cruх Florida” (сб. “Cor ardens”), рассказывающем о его любви к покойной жене, Лидии Зиновьевой-Аннибал, изобразил себя лучащимся, но только не в лучах солнца, как Северянин, а в порядке исполнения мистического и одновременно эротического действа:

*О, солнечность души! Твое зерно – / Ужели мрак? И мертвую
хвалу я / Несу, **лучась**, в причастьи поцелуя?* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 493]¹⁵⁰

Правда, как понимать деепричастие *лучась*, остается тайной. Скорее всего, Иванов позволил себе риторически красивую бессмыслицу, уводящую тем самым из реального в реальнейшее.

По сравнению с Северяниным и Вяч. Ивановым в «О, как же я хочу...» Мандельштам делает следующий шаг – предлагает своей милой научиться искусству «лучения», причем не у сверхмощного солнца, а у малоомощной звезды. Разъяснить, в чем именно состоит это

¹⁵⁰ Попутно отмечу, что сонет Иванова кончается заявленным в его заглавии образом цветочного креста, наложенным на (квази)петрарковский мотив: ‘любящий, испытывая сильное, но неразделенное чувство, уподобляет себя заключенному в темнице Amor’a’. У Иванова этот мотив решен с точки зрения двоемирия: по сравнению с небом, куда после смерти отлетела душа любимой, земля, на которой томится лирический герой, – не что иное, как темница: *Незримая! не ты ли дышишь мной, / И купю цветет благоуханной / Бесплодный крест **моей тюрьмы земной?*** [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 493].

искусство, способны два пассажа дантовского «Рая». В песни XVIII Беатриче излучает Божественное сияние, ср.:

<...> rimirando lei, lo mio affetto
libero fu da ogne altro disire,
fin che 'l piacere eterno, che diretto
raggiava in Beatrice, dal bel viso
mi contentava col secondo aspetto.
(14–18 [3: 289])

<оттого, что я> вглядывался в нее [= *Беатриче*], моя любовь / была свободна от любого другого желания,
пока вечная радость [= *Бог*], которая непосредственно сияла в Беатриче, от ее прекрасных глаз <отразившись>, / услаждала меня своим отражением;

в песни II, посвященной первому райскому Небу – Небу Луны, Беатриче направляет взор Данте и его мысль ввысь, к Богу:

“**Drizza** la mente in Dio grata”, mi disse,
“che n’ ha **congiunti** con la prima **stella**”.
(29–30 [3: 18])

«Направь свой благодарный ум на Бога», – она сказала мне, / «который нас соединил с первой звездой [= *Луной*]».

Задумаемся теперь над тем, куда именно направит свой полет лирический герой: на физическое небо к звездам или же за пределы физического мира – к звездам в их райской ипостаси? И для одной, и для другой интерпретации легко отыскать прецеденты в дантовском «Рая». В том случае, если имеются в виду звезды, воспринимаемые человеком с земли, Мандельштам опирается на песнь IV. Там Беатриче (очевидно, в качестве аллегорического воплощения Философии или Теологии) берется оппонировать самому Платону, для чего воспроизводит аргументацию «Тимея», разделяемую Данте-пилигримом:

“Ancor di dubitar ti dà cagione
parer tornarsi l’anime a le **stelle**,
secondo la sentenza di Platone”
(22–24 [3: 45])

И еще причину для сомнений дает тебе / то, что кажется, будто души возвращаются к звездам/ согласно мнению Платона.

Затем приведенный тезис Платона Беатриче опровергает, показывая Данте, как на самом деле все устроено в космосе:

“Quel che Timeo de l’anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede,
però che, come dice, par che senta.

Dice che l'alma a la sua **stella** riede,
credendo **quella** quindi esser decisa
quando natura per forma la diede".
(49–63 [3: 47])

То, что Тимей утверждает о душе, / не сходится с тем, что зримо здесь, /
ибо он, кажется, как говорит, так и понимает [= *Тимей говорит буквально,
не аллегорически*].

Он говорит, что душа возвращается на свою звезду, / веря, сле-
довательно, в то, что та [= *душа*] была <со звездой> разлучена, / когда
Природа дала ее [= *душу*] <телу> как формирующее начало.

Из платоновских рассуждений о связи души и звезды исходил
любимый Мандельштамом Анненский, когда создавал свое знаменитое
стихотворение «Среди миров» (1909, п. 1910). Лирическое «я» Аннен-
ского – герой-одиночка – готов иметь дело с той единственной звездой,
которая ему соприродна, даже если та почти не льет свет на землю:

Среди миров, в мерцании светил
Одной **Звезды** я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее **любил**,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от **Нее** **светло**,
А потому, что с **Ней** не надо **света**.

[Анненский 1990: 153]

У Анненского звезда поставлена в связь со светом нарочито па-
радоксально. Представляется, что Мандельштам, написавший *А ты в
кругу лучись* <...> / *И у звезды учись*, / *Тому, что значит свет*, совершил
не менее оригинальный ход. Своим лучением герои его стихотворения
обязаны не солнцу, в чем была бы логика (ср. «Поэзу о солнце, в душе
восходящем»), а – еще раз повторю – мало мощной звезде.

Таковы обоснования для первой гипотезы, о полете к физическим
звездам. Попробую теперь обосновать вторую. Мандельштам мыслит
полет своего лирического героя как посещение мира иного, где свет
исходит от райских звезд. Здесь главным аргументом «за» будут даже
не столько интертексты (хотя важны и они), сколько серия отрицаний.
Одно отрицание – *где нет меня совсем* – локализует конечную точку
полета в пространстве инобытия. Еще два, *нечуемый никем*, передают
миссию лирического героя как уникала, совершающего путешествие в
инобытие, которое другим недоступно. С четвертым по счету отрица-
нием *нет зарифмован свет*; тем самым звездный луч и инобытие идут
в паре.

Что касается интертекстов, то они в изобилии представлены
в «Божественной комедии». Дантовское путешествие по Раю – это
сплошной полет вверх, от Неба Луны к Перводвигателю и затем
в Эмпирей. Предвестием этого чудесного путешествия становится

песнь IX «Чистилища» (19–33). Данте снится чудесный сон: он на крыльях орла – à la Ганимед – взмывает к горящим высотам.

Русская поэтическая традиция позволяет читателю Мандельштама помыслить и что-то промежуточное между райскими звездами и звездами, с физического неба озаряющими землю. Вот хрестоматийное стихотворение Фета «Угасшим звездам» (1890, п. 1891):

Долго ль впивать мне **мерцание** ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чують, что выше и краше
Вас ничего нет во **храмине ночи**?

Может быть, нет вас под теми **огнями**:
Давняя вас погасила эпоха, –
Так и по смерти **лететь** к вам стихами,
К призракам **звезд**, буду призраком **вздоха**!
[Фет 1959: 119]

А вот «Не по воле судьбы, не по мысли людей...» (1890, п. 1891) Соловьева:

Не по воле судьбы, не по мысли людей,
Но по мысли твоей я тебя полюбил,
И любовь вещей моей
От невидимой злобы, от тайных сетей
Я тебя ограждал, я тебя оградил. <...>

А когда пред тобою и мной
Смерть погасит все **светочи** жизни земной,
Пламень вечной души, как с Востока **звезда**,
Поведет нас туда, где немеркнущий **свет**,
И **перед Богом** ты будешь тогда,
Перед Богом любви – мой ответ.
[Соловьев В. 1974: 80]

Бог любви в заключительной строке соловьевского стихотворения – это, конечно, отголосок амос'а, движущего солнцем и другими звездами.

Поскольку рассматриваемое стихотворение у четы Мандельштамов получило ласковое прозвище «Звездочка», то возникает и такой вопрос: не привносят ли с собой лучи, свет и звезды эротических ассоциаций? Тут стоит вспомнить *Венеру* – утреннюю и вечернюю звезду, покровительницу ночных свиданий, а также топос мистического соединения двух разлученных любящих путем созерцания одной и той же звезды¹⁵¹. Но еще важнее другое. Любящие могли сравнивать себя с двумя звездами, как это, например, сделал Бальмонт в двух стихотворениях своей книги, что характерно – под заглавием «Только любовь» (1903):

¹⁵¹ Примерами на оба топоса изобилует, например, поэзия Кузмина, ср. «У окна стоит юноша, смотрит на звезду...», «Звезду Афродиты», «Венеру» и мн. др.

Итальянский цветок

Любовь есть **свет**, что сходит к нам **оттуда**,
Из царства **звезд**, с лазурной высоты,
Она в нас будит жажду чуда
И красоты.

И красота есть **луч**, который тонет,
Вдали от Солнца, в сумраке теней,
Когда оно его уронит
В умы людей.

И, если дух людской пронизан **светом**,
Что шлет ему небесная **звезда**,
Он жадно **мчится за ответом**,
Туда, туда¹⁵².
[Бальмонт 2010, 2: 46]

Звезда звезде

Мне **звезды** рассказали: «Любви на небе нет».
Я **звездам** не поверил. Я счастлив. Я поэт.

Как сон тебя я вижу, когда влюбленный сплю,
И с грезой просыпаюсь и вновь тебя люблю.

Не в царственных пространствах, где дышит **Орион**,
Не там, где блещет **Вега**, мой **светлый** небосклон.

В твоих глазах я вижу бессмертную мечту,
Бессмертие сознания, **любовь** и красоту.

И вот в пустынях неба не **светится** Луна,
Ты вечность победила, ты царствуешь одна.

Звезде – **звездой** влюбленной – я шлю свой **луч** живой,
С тобой навек далекий, теперь навек я твой.
[Бальмонт 2010, 2: 47]

Фет – как мы видели, большой любитель звезд – тоже оставил после себя стихотворение, в котором звезды способствуют единению любящих, ср. «Сегодня все звезды так пышно...» (1888, п. 1889):

Сегодня все **звезды** так пышно
Огнем голубым **разгорались**,
А ты промелькнула неслышно,
И взоры твои преклонялись. <...>

¹⁵² *Туда, туда* – калька со строки *Dahin! dahin* из знаменитого гётевского «Kennst du das Land, wo die Citronen blühn...».

Всю ночь прогляжу на **мерцанье**,
Что светит и мощно и нежно,
И яркое это молчанье
Разгадывать стану прилежно.
[Фет 1959: 215–216]

Примеров на эти и другие топосы можно множить, однако их цитирование увело бы нас совсем в сторону от Данте. В «Божественной комедии» лучи, потоки света, сияние, горение – это результат того, что любовь движет солнцем и другими звездами. Судя по «О, как же я хочу...», Мандельштам в 1937 г. тоже придерживался этой философии любви, но только не в ее возвышенном варианте, а в сниженном, земном, плотском.

И самое последнее соображение относительно «О, как же я хочу...». В Серебряном веке топика полета ввысь, в небесные сферы, даже и в исполнении Мандельштама, не могла не отдавать символизмом, ср.:

«Тревогу» (1907, п. 1907) Блока: *Чтоб с тобою, сердцу милой, / В серебристом лунном круге / Вся душа изнемогла! / <...> // Чтоб **лететь** стрелой звенящей / В пропасть черных **звезд**!* [Блок, 1997–..., 2: 154]; или

«Сладко скользить по окраинам бездны...» (1900, п. 1914) Брюсова: *Может быть, падая вниз со стремнины, / К **звездам** мы будем **лететь**?* [Брюсов 1973–1975, 1: 188]

В то же время Мандельштам сделал все возможное и невозможное, чтобы переориентироваться с символистов на Данте. Вдобавок он выбрал нейтральный, более того, инфантильно-детский стиль, который не наводил бы на мысль о символистской *пропасти* или об уподоблении полета к звездам *летающей стрелой*, а интонационно построил свой поэтический монолог как *шепот-лепет*.

После анализа автобиографических стихотворений Мандельштама, написанных в первой половине 1937 г. в воронежской ссылке, мне остается только суммировать экзистенциальную проблематику, проходящую магистральным сюжетом по большинству из них.

Лирический герой Мандельштама ощущает, что ему осталось недолго пребывать среди *живущих*. Предчувствуя, что скоро *жизнь убьет* его – и сразу же *приласкает*, он спешит объявить себя *прижизненным другом* всех остальных *живущих*.

Предвкушая смерть и переселение своей души на (идеальное) небо, он заранее готовится к встрече с ним: всматривается в небо и даже теряется в нем, устанавливает контакт со *звездами* и облаками, продумывает, как совершит полет к звездам, а с равнины, каковой является Воронеж, устремляется мечтой в холмистую Тоскану, где *неба* видно *больше* и где – как раз под этим особым небом – зародилось великое и вечное искусство.

Наконец, он мысленно проигрывает утопию будущего – сошествие небесных лучей на землю, но в то же время боится, что до этого счастливого момента единения земли и неба ему не *дойтить*.

Глава 2
Да обретут уста мои язык Петрарки и любви:
«Канцоньере» в творчестве позднего Мандельштама¹

1. Общая картина

В поле зрения Мандельштама Петрарка попал не в дореволюционную пору, когда петраркомания захлестнула русскую литературу, а в советские 1930-е годы, когда она пошла на спад. Именно тогда он выучил итальянский язык и приобрел том «Канцоньере» в оригинале. Из описи той части его библиотеки, которая сохранилась², известно, что это было академическое издание “Francesco Petrarca. Il Canzoniere. Con le note di Giuseppe Rigutini. Milano: Ulrico Hoepli, 1908”³.

По воспоминаниям мемуаристов, Мандельштам брал с собой «Канцоньере» повсюду, включая тюрьму и ссылку. Анна Ахматова, Наталья Штемпель, Семен Липкин и другие знакомые из его близкого круга свидетельствовали, что он имел обыкновение декламировать сонеты Петрарки по-итальянски, а затем разъяснять тонкости их поэтики. По легенде, идущей от Василия Меркулова, незадолго до смерти в ГУЛАГе Мандельштам читал петрарковские сонеты у костра своим солагерникам⁴. К сожалению, ни один из мемуаристов не назвал номеров, первых строк или хотя бы содержания полюбившихся Мандельштаму сонетов.

В отличие от Данте, личность и произведения которого отразились в творчестве Мандельштама в широком объеме и нетрадиционной трактовке, Петрарка отразился вполне хрестоматийно – как певец «жара любви». Асимметрия между мандельштамовским восприятием Данте и Петрарки затронула и их Прекрасных дам. Если Беатриче в творчестве Мандельштама последовательно табуируется, так что Данте предстает почти исключительно проводником «мужественной» и «гражданской» позиции (см. Разд. III, Гл. 1), то петрарковская поэзия в его восприятии – это прославление Лауры, нюансированная подача любовного чувства, а также жанр любовной эпифании. О последней речь шла в Разд. I, Гл. 5, § 3. Напомню: рито-

¹ Эта глава основана на [Панова 2009в: 176–181; Панова 2018в].

² См. [Фрейдин 1991: 233, 238].

³ См. [Petrarca 1908].

⁴ См. [Эренбург 1961: 503]. Это свидетельство обсуждается в [Mureddu 1980: 53; Дутли 2005: 348] и др.

рическую оснастку для оплакивания Лауры из петрарковского сонета 299 Мандельштам перенес в «Меня преследуют две-три случайных фразы...» – оплакивание Андрея Белого, собрата по литературному цеху. Другие случаи, когда жанр любовной эпитафии применяется по своему прямому назначению – для оплакивания возлюбленных, – ждут нас впереди, в гл. 5 и 6.

Мандельштам не оспаривает и уж точно не подрывает сложившегося в Серебряном веке понимания Петрарки. В то же время поверх «Канцоньере» он пишет по-модернистски заостренно, так что его перепевы классической топики выходят ультрасовременными, резонирующими с эстетиками и поэтиками первой трети XX в. и – по этой причине – не сразу узнаваемыми.

В отличие от своих современников, любивших по делу и просто так произносить имена Прекрасных дам Данте и Петрарки, Мандельштам упоминает их в исключительных случаях. Так, имя *Лаура* появляется только в его рецензии на трилогию Г.А. Санникова «Восток» (1935), при изложении вошедшего в нее романа в стихах «В гостях у египтян»:

«Санников охотно прибегает к пародии, к едкой лирической иронии. Так, сравнивает он растерявшегося от личных и общественных неудач Кречетова с **тенью Петрарки, вздыхающего по Лауре** в долине реки Сарги [должно быть – *Sorgi* или *Sorg.* – Л. П.], и говорит о “кречетовской луне”. [ОМ, 3: 201]

В четырех поэтических переводах из «Канцоньере» Петрарки – а это был главный вклад Мандельштама в петраркизм Серебряного века – Лаура остается непоименованной. Что же касается «жара любви», согласно Пушкину, сигнатуре сонетов «Канцоньере», то в мандельштамовских переводах он эротизируется и раздувается до космических масштабов. Если у Петрарки психологические страсти были прерогативой тонко чувствующего лирического героя, то Мандельштам распространяет их на отношения, складывающиеся между лирическим героем и его возлюбленной, а там и на лирический пейзаж – свидетеля любовной драмы.

Целый ряд других сигнатурных характеристик Петрарки, включая его гуманизм или желание славы, прошли мимо Мандельштама. Попытка расширить параллели между двумя писателями была предпринята Донатой Муредду⁵, однако она не представляется убедительной.

Дальше будет прослежена траектория освоения Петрарки, проделанная Мандельштамом в оригинальных стихах и переводах из «Канцоньере» в период с 1933 по 1937 г. На хронологически первом петраркистском произведении «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» я остановлюсь максимально подробно, а все остальные тексты перечислю в порядке краткого обзора.

⁵ См. [Mureddu 1980].

2. Чувственная филология: «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...»

2.0. Текст

1. Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг –
 2. Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
 3. И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
 4. Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг!
- май 1933, август 1935
[ОМ, 1: 182]

2.1. К пониманию «Друга Ариоста...»

«Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» вместе с 2-мя другими стихотворениями, «Ариостом» и «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...», возникло в середине 1933 г., в так называемый московский период, а затем, в Воронеже 1935 г., подверглось некоторой доработке. Об этом поведала Н.Я. Мандельштам в своих комментариях. Ср., в частности, следующее наблюдение:

«Группа итальянских стихотворений появилась в Старом Крыму – это, очевидно, был период самого напряженного чтения итальянцев. Сейчас же после Старого Крыма – в Коктебеле – был написан “Разговор о Данте”. Концепция “Разговора” складывалась, вероятно, в Старом Крыму». [Мандельштам Н. 2006 (1990): 308]

Беглой характеристикой «Друга Ариоста...» – «чувство измены собственной языковой стихии из-за ухода в иноязычный мир» [Мандельштам Н. 2006: 309], – Надежда Яковлевна поставила его в связь с 2-мя стихотворениями московского периода: только что упомянутым «Не искушай чужих наречий...» и «К немецкой речи» (1932). Но самое любопытное из того, что вдова Мандельштама написала о группе итальянских стихотворений, содержится не в комментариях, а во «Второй книге»:

«Мандельштам говорит о поэзии, словно о любви, и отделяет оголенно-чувственную сторону от чего-то другого, заключенного и в поэзии, и в любви...

Поэзия... тесно связана с чувственной природой человека, с физиологией в целом, но нигде – ни в живописи, ни в музыке – нет такой тесной связи с любовью во всех ее проявлениях, как в поэзии. Единственное, чего я не могу себе представить и ни в каких видах не наблюдала, это сублимация... Какой унылый немец, засидевшийся в своем кабинете, выдумал ее! ...Кабинетные ученые, ушедшие корнями в девятнадцатый век, отличались до ужаса ослабленной чувственностью (далеко не только в любви) и нашли благородное объяснение своей вялости и графомании. На самом деле поэтический труд сопровождается

обострением всех видов чувственности, полным накалом и физиологических, и духовных свойств. Другое дело, как накал проявляется: есть стихи воздержания и стихи полного удовлетворения...

Лауры и Беатриче, прекрасные дамы менестрелей, недоступные и далекие, блоковские незнакомки, проходящие мимо поэта, не мода и не выдумка своего времени, а нечто более глубокое, укорененное в самой природе поэзии...

Любовная лирика занимает в стихах Мандельштама ограниченное место, и у него преобладали более сложные связи поэзии и пола» [Мандельштам Н. 1999б: 252–254] и т. д.

В дальнейшем о «Друге Ариоста...» писалось до обидного мало, возможно потому, что три его последние строки продублированы в предпоследней строфе первой редакции «Ариоста» (май 1933 г.), а в том, что писалось, опора на «язык Петрарки и любви» прошла незамеченной⁶. Попробую и я для начала рассмотреть «Друга Ариоста...» согласно существующему консенсусу, чтобы затем взглянуть на него через призму чувственности и физиологии, предложенную Н.Я. Мандельштам в качестве ключа.

Заранее приношу извинения за гипотетичность своих построений: «Друг Ариоста...» слишком краток и герметичен, чтобы аргументация могла быть доказуемой.

2.2. *Итальянский язык в (квази)филологической перспективе*

Предположим, что «Друг Ариоста...» – упражнение на заданную учебниками и энциклопедиями филологическую тему. Тогда в его строках 1–3 позволительно видеть готовое клише: Петрарка, Ариост и Тассо (в мандельштамовском перечне идущие, правда, в алфавитном, а не в хронологическом порядке) творили на народном языке (*volgare*), благодаря чему он и превратился в богатый, выразительный и вообще по всем статьям образцовый литературный язык. Нужные ему сведения Мандельштам почти наверняка почерпнул из 2-х эссе Константина Ба-

⁶Первым делом тут стоит назвать [Струве Г. 1962: 612; Baines 1976: 76–77; Степанова, Левинтон 2010: 717–718]. Отмечу также работы, освещающие предпоследнюю строфу «Ариоста» 1933 г.: [Черашняя 2006: 278] («В неистовом досуге Ариоста (т. е. творчестве в свободное от посольской службы время) и в его бессмысленном языке Я-поэт видит как раз высокий СМЫСЛ, которым только и преодолевается в веках *безумие* мира и восстанавливается человеческое *братство*») [Гаспаров М. 2012 [1998]] – сравнение двух редакций «Ариоста» 1933 и 1935 гг.; и [Гаспаров М. 2008] – статью «АРИОСТ», предназначавшуюся для «Мандельштамовской энциклопедии». И только в [Зубакина 2004: 132], где мандельштамовское стихотворение «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» интерпретируется на фоне любовно-гедонистского отношения Батюшкова к итальянскому языку, эротические ассоциации наводятся и на вскользь упомянутого «Друга Ариоста...».

тюшкова, в которых превозносились выразительность, протейность и красота итальянского языка, а заодно оспаривалось распространенное мнение о его изнеженности⁷. Ср.:

«Ариост и Тассе» (1815, п. 1816): «Учение **итальянского** языка имеет особенную прелесть. **Язык** гибкий, звучный, **сладостный... язык**, образованный великими **писателями**, лучшими **поэтами...** этот **язык** сделался способным принимать все виды и все формы. Он имеет характер, отличный от других новейших наречий и коренных языков, в которых... приметна суровость, глухие или дикие **звуки...** **Великие писатели образуют язык**; они дают ему некоторое направление, они оставляют на нем неизгладимую печать своего гения – но, обратно, **язык имеет влияние на писателей**» [Батюшков 1977: 138];

«Так, один **язык итальянский...** столь обильный, столь живой и гибкий, столь свободный в словосочинении, в **выговоре...** один он в состоянии был выражать все **игривые мечты** и вымыслы **Ариоста**, и как еще? в теснейших узах стихотворства (**Ариост** писал октавами)... Но счастливому **языку Италии**, богатейшему наследнику древнего латинского, упрекают в излишней **изнеженности!** Этот упрек совершенно несправедлив... знатоки могут указать на множество мест в **Тассе**, в **Ариосте**, в самом **нежном поэте Валлакиузском...** в которых сильные и величественные мысли выражены в **звуках** сильных и совершенно сообразных с оными» [Батюшков 1977: 139–141]; сноска к этому пассажи: «**Язык у стихотворца** то же, что крылья у птицы, что материал у ваятеля, что краски у живописца» [Батюшков 1977: 140];

«Те, которые упрекают итальянцев в излишней **изнеженности**, конечно, забывают трех поэтов: Альфиери – душою римлянина, Данта – зиждителя языка итальянского и **Петрарка**, который **нежность, сладость** и постоянное согласие умел сочетать с силою и краткостью» [Батюшков 1977: 148];

«**Петрарка**» (1815, п. 1816): «Стихи **Петрарки**, сии гимны на смерть его возлюбленной, не должно переводить ни на какой **язык**; ибо ни один **язык** не может выразить постоянной **сладости** тосканского и особенной **сладости** музыки Петрарковой». [Батюшков 1977: 152]⁸

Сведёние «Друга Ариоста...» к метавысказыванию об итальянском языке находит поддержку в фактах из творческой биографии

⁷ О Мандельштаме и Батюшкове существует большая научная литература. Особо отмечу две статьи [Зубакина 2004; Тоддес 2008: 218], в которых цитируемые ниже эссе Батюшкова, как и итальянофильские пассажи его писем, уже были поставлены в связь с поэзией Мандельштама, особенно с «Не искушай чужих наречий...».

⁸ Подробный интертекстуальный разбор обоих эссе проделан в [Пильщиков 2003: 116–140]. Для наших целей существенно возведение мыслей Батюшкова о гармоничных звуках поэзии Тассо к французским предшественникам, включая Ж.-Ж. Руссо [Пильщиков 2003: 119], а батюшковского набора концептов для описания итальянского языка (включая изысканную нежность, мужественность и протейзм) – к Вольтеру [Пильщиков 2003: 119–120].

Мандельштам. В юности он прослушал университетские курсы по романистике, а затем в своих эссе не раз брался за рассуждения о судьбах романских языков. Вообще, поучившись на филолога, но не став им, Мандельштам направил полученные навыки на создание лингво- и литературоцентричной поэзии. Наконец, в 1932 г. Мандельштам посвятил Батюшкову одноименное стихотворение, исполненное восторгов по его адресу. Заглавный герой «Батюшкова» не только *оплакивает Тассу* [ОМ, 1: 176], но и гармонизирует фоннику русского стиха – очевидно, по аналогии с итальянским.

И все-таки объяснительная сила только что приведенной трактовки невелика. Прежде всего, Мандельштам – явно не тот поэт, который занимался рифмовкой готовых прописей. И потом, удовлетвориться собственно филологической трактовкой значит оставить за бортом многочисленные загадки «Друга Ариоста...». В самом деле, почему итальянский язык назван *бессмысленным*? Почему в списке его отцов-основателей зияет своим отсутствием Данте – как-никак автор трактата “De vulgari eloquentia” [О народном красноречии]? Почему итальянская речь вызывает в лирическом герое притяжение-отталкивание? Как понимать *двойчатки* и благодаря чему входящие в них *звуки* сделались *стакнутыми*?

Не стоит преувеличивать и влияния итальянофильских эссе Батюшкова на «Друга Ариоста...». Разумеется, использованная Мандельштамом констелляция из имен Петрарки–Ариосто–Тассо, как и акцент на красоте звучащего итальянского языка, – жест, указующий в их сторону. В то же время в дискуссии о характере итальянского языка Батюшков и Мандельштам находятся по разные стороны баррикад. В «Друге Ариоста...» итальянский предстает не просто изнеженным языком. Своей обольстительной женственностью он травмирует лирического героя настолько, что тот начинает испытывать страх. Но тогда, быть может, в намерения Мандельштама входило совсем не (квази)филологическое, а глубоко личное высказывание об итальянском языке?

Прежде чем проверить это предположение, попробуем разобраться с *двойчатками*. Решение этого вопроса, каким бы оно ни было, подходит по филологическому ведомству.

Принятая точка зрения, сначала высказанная М.Л. Гаспаровым, а затем поддержанная Л.Г. Степановой и Г.А. Левинтоном, приравнивает *двойчатку* к парной рифме⁹. Гораздо больше оснований видеть в ней звуки и, конкретнее, двойные согласные.

В принципе, и тому, и другому объяснению легко найти подтверждение в «Разговоре о Данте» (1933). Там Мандельштам рассуждает о легкости, с какой в итальянском языке все рифмуется со всем, и там же делится своим опытом изучения итальянского языка:

«[Ц]ентр тяжести речевой работы переместился ближе к губам, к наружным устам... Звук ринулся к затвору зубов». [ОМ, 2: 157–158, 414]

⁹ См. [Гаспаров М. 2008: 203; Степанова, Левинтон 2010: 717].

Поскольку параллели из «Разговора о Данте» не позволяют выбрать между рифмой и фонетикой, попробуем положиться на другой критерий – мандельштамовское мышление о мире, устроенное по принципу “de rerum natura”. Имеется в виду такая оптика, при которой в описательный (как правило, метафорический) фокус выносятся неслучайные – постоянные, основные, сигнатурные – свойства объекта или явления¹⁰. В свете этого инварианта парная рифма предстает произвольным признаком, а двойные согласные, напротив, отличительным.

И действительно, к сигнатурам итальянской поэзии парная рифма явно не относится – в отличие, скажем, от терцины или октавы¹¹. Более того, ни в «Канцоньере», ни в «Неистовом Роланде»¹², ни в «Освобожденном Иерусалиме» – а именно эти произведения Мандельштам держал в голове, произнося имена *Петрарки*, *Ариосто* и *Тассо* – какой-то особенной парной рифмовки не наблюдается. В качестве контрпримера можно привести «Федру» Расина, написанную александрийским стихом с парной рифмовкой. Характеризуя ее в своем стихотворении «Я не увижу знаменитой “Федры”...» (1915), Мандельштам особо выделяет **двойною рифмой оперенный стих** [ОМ, 1: 86]¹³.

Двойные согласные – более вероятная разгадка *двойчаток*: будучи яркой отличительной приметой итальянского языка, они как раз идеально ложатся на мандельштамовский инвариант “de rerum natura”.

Что итальянская и, шире, иностранная фонетика занимала Мандельштама, демонстрирует не только «Разговор о Данте», но и следующая подборка примеров из его лирики:

«Мы напряженного молчанья не выносим...» (1913), об Эдгаре По в оригинале: *Значенье – суета, и слово – только шум, / Когда фонетика – служанка серафима* [ОМ, 1: 66];

«К немецкой речи»: *Звук сузился. Слова шипят, бунтуют* [ОМ, 1: 180];

«Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920): *пенье итальянской речи* [ОМ, 1: 112];

наконец, «Батюшков», о батюшковской итальянизации русского поэтического языка: *Ни у кого – этих звуков изгибы, и никогда – этот говор валов...* [ОМ, 1: 175]

¹⁰ Подробнее см. [Панова 2014].

¹¹ Октава, правда, завершается парной рифмой, но от этого парная рифма не становится сигнатурой итальянской поэзии.

¹² Здесь и далее в именовании персонажей “Orlando furioso” я следую за М.Л. Гаспаровым, который в своем переводе этой поэмы [Ариосто 1993] ориентировался не на итальянские огласовки личных имен, а на общеевропейскую традицию рыцарского романа.

¹³ Как подсказывает И.А. Пильщиков, «двойною рифмой оперенный стих – цитата из Буало *de deux rimes orné* (правда, у Буало это про эпиграмму); отсюда же у Пушкина про мысль, вооруженную рифмами (с возможной паронимасией: *orné – arté*, в которой мне чудится недоказуемая контаминация Буало с Петраркой, у которого сказано: *di rime armato*)» (эл. письмо от 16.04. 2018).

Подытоживает эту линию стихотворение «Не искушай чужих наречий...», в котором Мандельштам окрестил себя *неисправимым звуколюбом* [ОМ, 1: 181]. Изменяя русскому языку с другими языками, он придумывает себе расправу, распятие на кресте, а в качестве особой милости, сопровождающей это наказание, вводит *уксусную губку* для губ преступника [ОМ, 1: 181]. Налицо мотивный кластер ‘звуки + губы + оральное наслаждение’: он пронизывает, но не столь очевидно, и «Друга Ариоста...».

Таковы внешние по отношению к «Другу Ариоста...» доводы в пользу *двойчаток* как двойных согласных. Остановлюсь теперь на более существенных внутренних.

Во-первых, в лексическом репертуаре нашей миниатюры слово *звук* наличествует, а *рифма* как раз отсутствует. Если бы Мандельштам захотел связать *двойчатки* с двойной рифмой, он употребил бы выражение типа *двойною рифмой оперенный стих*, тем более что соответствующий термин легко подставляется в строку 3, ср.: **И рифмы стакнутой прелестные двойчатки...*

Во-вторых, *двойчатка* в русском языке мандельштамовской поры обозначала преимущественно предметы, в которых два полностью идентичных объекта составляют одно¹⁴. В «Друге Ариоста...» подчеркнуть числовую диалектику призвано словосочетание *двустворчатый жемчуг*, играющее на том, что две створки раковины мыслятся чем-то единым. Под эту диалектику идеально подстраивается двойной согласный – но не рифма (разве что тавтологическая).

В-третьих, в повествовательном фокусе Мандельштам держит не поэзию, а вот именно язык как ее основу, в языке же – не смысл произносимых слов и предложений, а – совсем по-бабюшковски – красоту его звучания. Кстати, акцент на звучании, а не на содержании и вызвал к жизни эпитет *бессмысленный*¹⁵. Если же считать, что в «Друге Ариоста...» речь идет не о звуках, а о рифме, которой сопрягаются слова – носители смысла, то появление этого эпитета не столь оправданно.

В-четвертых, иконика «Друга Ариоста...» направлена не на актуализацию парной рифмы – иначе вместо опоясывающей рифмы шли бы две парные (парная рифмовка, кстати, случай стихотворения «Не искушай чужих наречий...!»), – а на полномасштабную оркестровку темы орального упоения двойными согласными итальянского языка. В этой оркестровке принимают участие фонетика, словообразование, синтаксис и рифма.

Начну с фонетики. Из всех представленных в «Друге Ариоста...» звуков выделенную позицию занимает *С*. Так, в каждой из двух первых

¹⁴ Ср. статью «Два» из «Толкового словаря» В.И. Даля: *«Двойчатка...»* предмет, состоящий как бы из срослых двойней, близнят; двойной орех или миндаль, срослый, или два ядра в одной скорлупе; два срослых плода. *Двойчатка счастливая*; срослые же кристаллы или двойник и пр. *Серьги двойчатки*, с двумя подвесками; *запонка двойчатка*, состоящая из двух пуговиц, на стержне или цепочке; *плетка двойчатка*, двуххвостка. || Морской слизень *Diprua*. || *Двойчатки*, попугайчики, живущие только четою, неразлучни».

¹⁵ См. сходное рассуждение в [Зубакина 2004: 132].

строк этой миниатюры фигурирует слово с двойным *С*: сперва это итал. *таСС*, а затем рус. *беССмысленный*. В дальнейшем двойное *С* разводится в слове *Солено-Сладкий*, образованном из двух *С*-корней; им, кстати, строка 2 завершается. Но и это еще не все. По всем четырём строкам «Друга Ариоста...» проходит мощная звуковая цепочка на *С*, или, точнее, на *СТ*:

*ариоСТа... ТаССа... беССмыСленный... Солено-Сла[Т]кий... СТак-
нуТых прелеСТные двойчаТки... боюСь раСкрыТЬ... двуСТворчаТый.*

Тем, что, дважды столкнувшись – как бы *стакнувшись* – звуковые *С*-двойчатки разбегаются в разные стороны, создается эффект раскрытия двустворчатой раковины. Перед нами удивительный парадокс, который мы постараемся осмыслить в § 2.5.1: Мандельштам, этот *неисправимый звуколюб*, объявляет о своем страхе овладения итальянским языком. В то же время он – в качестве персонажа – вкушает от итальянской фонетики, и он же – в качестве автора – насыщает русскую речь такими звуками, чтобы они отвечали его собственным впечатлениям от итальянской артикуляции. Напомню, что это за впечатления: при изучении итальянского языка привычная для русского человека артикуляция смещается вперед.

В передаче такого рода впечатлений, помимо глухого свистящего *С*, участвует его звонкая пара *З*. В строках 2–3 согласным *З* (в комбинации с *К*, о котором ниже) пронизаны сразу два лингвистических термина: *яЗыК* (дважды) и *ЗвуКов*.

По «Не искушай чужих наречий...» проходит аналогичная пара *С/З* согласных: <...> *вСе равно ты не Сумеешь Стекла Зубами укуСить* [ОМ, 1: 181]. Ею, как можно видеть, прошито высказывание о невозможности овладения фонетикой чужого языка. В строфе 3 этого стихотворения под понятие иностранного языка подведены знакомые нам итальянские имена *ариоСт* и *таСС*, тоже проводники *С*-фонетики. Они окружены еще некоторым количеством *С/З*-слов: *еСли*, *наС*, *лаЗурным мозгом*, *гла[С]*. Таким образом, в своих рассуждениях о звучащей иностранной (итальянской) речи Мандельштам оперировал звуками *С/З* с завидной регулярностью – т. е. вполне сознательно.

Но вернемся к фонетическим красотам «Друга Ариоста...». Здесь пара явно выделенных зубных щелевых *С/З* дополняется другой – тоже зубных, но только не щелевых, а смычных. Это звонкий *Д* (ср. в особенности начинающееся на него слова *друг* (трижды), *двойчатки*, *двустворчатый*) и глухой *Т* (ср. *Тасса*, а также указанную выше *С-Т*-цепочку звуков)¹⁶. Не вдаваясь в различия между итальянскими *S/Z*, *D/T* и их русскими аналогами, отмечу лишь, что фонетическим узором, выложенным из 4-х названных русских согласных, Мандельштам создает эффект, отрефлектированный в «Разговоре о Данте» с применением образцовой *З/С*-фонетики: «Звук ринулСя к Затвору Зубов».

¹⁶ Более детальные фонологические признаки обсуждаемых звуков см. в [Русская грамматика 1980: 19–20].

Зубным согласным противопоставлена звуковая цепочка на согласный *К* – задненёбный, т. е. максимально удаленный от *С/З-Т/Д* (другие его характеристики: глухой, смычный). Он встречается в конце или середине слов – и никогда в начале. Ср.:

*дру[К]... дру[К] петрарКи... дру[К] языК... языК... сладКи...
звукОв стаКнутых... двОйчатКи... расКрыть... жемчу[К].*

В качестве ансамбля *С, Т, К* определили звучание сразу 3-х слов, разнесенных по строкам 2, 3, 4: *Сла[Т]Ки; СТАКнуТых; раСКРыТЬ*. Из этой триады выделяется ненормативное причастие от редкого глагола *стакнуться*, означающего ‘тайно сговориться о чем-то неблагоприятном’ (плюс ‘бастовать в результате тайного сговора’)¹⁷. Будучи придуманным Мандельштамом словом, оно воспринимается как размытое семантическое пятно. Более или менее понятно, что имеется в виду сообщничество двух одинаковых согласных, превращающих их в *двойчатку*. Но кто соединил эти звуки и зачем?

Первое объяснение причастию *стакнутых*, приходящее в голову, учитывает лингвоцентрический характер поэтики Мандельштама. Как в свое время показал Б.А. Успенский, одна из ее особенностей – метафора-параномасия. Имеются в виду случаи, когда за словом, не совсем уместным в том или ином контексте, скрывается другое, повторяющее его фонетические контуры и проясняющее сделанный поэтом лексический выбор¹⁸. В причасти *стакнутых* группа *С-Т-К* напоминает о таких русских глаголах, как *столкнуть(ся), соткнуть, стыкать, стукнуть*, а также *стиснуть, схлестнуть, стянуть*, без *К*, но с идеей совместности¹⁹. Более точный аналог обсуждаемого слова – музыкальный термин *STACCATO*. Их общие черты – *С-Т-К-Т* плюс гласный *А*; трехсложность; и причастная форма (*staccato* производно от ит. *staccare* – ‘отделять, отрывать’)²⁰.

¹⁷ Возможно, семантика сговора-бунта, привносимая в разбираемое четверостишие причастием *стакнутых*, актуализирует в прилагательном *преlestный* его архаический смысл, представленный во фразеологизме *преlestные письма / грамоты* (Разина, Пугачева и др.), а именно ‘сбивающие народ с пути истинного путем призыва к бунту против легитимной власти’.

¹⁸ См. [Успенский Б. 1996]. Вот один пример из этой работы: в строках *И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьево* в качестве фонетического и изоритмического субститута метафорического *ливня* имеется в виду *парень* [Успенский Б. 1996: 313].

¹⁹ Список глаголов из «Грамматического словаря русского языка» А.А. Зализняка.

²⁰ Скульптор Владимир Циммерлинг на своем сайте вспоминает о машинописной копии стихов Мандельштама, попавшей к нему в середине 1960-х годов, в которой предпоследняя строфа «Ариоста» содержала прилагательное *стакнутых*, и объясняет его уместность так: «Не звуки “стакнулись”, а поделены на такты (стопы), образуют подлинное “стаккато” итальянской поэтической речи, услышанное и воспроизведенное Мандельштамом». [Электронный ресурс] URL: <http://zimmerling.ru/essay/358-o-prochtenii-nekotorykh-strokh-o-mandelshtama> (дата обращения: 23.12.2018).

Была ли в «Друге Ариоста...» запланирована межъязыковая игра – а Мандельштам был мастером этого речевого жанра²¹, – утверждать не возьмусь, однако несколько соображений в ее поддержку все-таки выскажу.

Во-первых, если приведенные выше рассуждения о фонетической подоплеке *двойчаток* переложить в термины музыкальной нотации (актуальной, правда, для инструменталиста, не вокалиста), то получится, что двойные согласные *SS* в словах *Тасс* и *бессмысленный* правильно произносить *legato*. *Staccato*, или отрывистое, с паузами, произнесение, ведет к порче итальянского языка. Вот, кстати первое, филологическое объяснение концовке «Друга Ариоста...»: лирический герой *боится раскрыть ножом двустворчатый жемчуг*.

Во-вторых, межъязыковая игра добавляет причастию *стакнутый* амбивалентности, которая, в свою очередь, пронизывает всю поэзию Мандельштама. Оно заключает в себе одновременно идею сговора, в который тайно вступили двойные согласные, и – если учитывать стоящее за ним *staccato* – идею разрушения этого союза как способа уберечься от наводимого ими соблазна.

На лексико-морфологическом уровне мотиву удвоенного согласного подыгрывают – наряду с причастием *стакнутый*, на *С*, и, повторюсь, с семантикой сговора нескольких сторон, – еще три слова. Это двусоставное прилагательное *солено-сладкий* с двумя *С*-корнями, а также слова с лексически выраженной двойственностью – прилагательное *двустворчатый*, тоже двусоставное, один из корней которого начинается на *С*, и существительное *двойчатка*. Все перечисленные слова встречаются в строках 2–4.

Идеей парности / повторяемости пронизан также синтаксис строк 1–3. Через строку 1 трижды – в начале, середине и конце – проходит существительное *друг*, а через строку 2 – *язык*, делящий ее на две почти равные половины. Эти пять единиц представляют собой номинативные – безглагольные – пропозиции, не поддающиеся однозначной синтаксической классификации. Шестая по счету номинативная пропозиция занимает всю строку 3. В результате образуется убывающий ритм повторов: 3 => 2 => 1, сводящий несколько элементов к одному.

Эхом удвоенных согласных звучит и парная рифма на *-атки(й)*, украшающая середину «Друга Ариоста...». А в том, как зарифмованы две крайние строки, возможно, скрыта интрига преодоления непарности. Третий, т. е. по определению нечетный, *друг*, кстати единственный

²¹ Чтобы не уходить в сторону от итальянофильской тематики, в качестве примера приведу комментарий Михаила Безродного к выражению *охрипший Ариост* из «Ариоста»: «Е. Солонович утверждает, что написать это “мог только тот, кто знал, помнил заключительное двустиишие четырнадцатой песни Ариостовой поэмы: «Но я охрип – и до другого раза / Отложим продолжение рассказа»». Категоричность этого наблюдения кажется избыточной. При известии о том, как “Ар... охрип”, вспоминается каламбур, сочиненный Прутковым (“Гисторические материалы Федота Кузьмича Пруткова (деда)”) и увековеченный Чеховым (“Попрыгунья”): о потерявших голос Архипе и Осипе. Любезный Мандельштам немножечко осип?» [Bezrodnij 2014: 252].

из трех повторенных *друзей* стоящий в постпозиции к управляемому существительному, зарифмован с *жемчугом*.

Итак, Мандельштам постарался привести содержание в соответствие с формой, чем гармонизировал свое высказывание об итальянском языке. То, что у другого, не столь умелого, поэта оказалось бы зарифмованным общим местом, у него приобрело оригинальное, ни на кого не похожее звучание.

Не менее впечатляющий способ индивидуализации клише – разыгранный на уровне лирического сюжета конфликт между звучащей итальянской речью и русским поэтом, жаждущим и одновременно боящимся приобщиться к ней. Так в (квази)филологическое высказывание вносится личная нота, задевающая читателя за живое.

2.3. Женская/любовная подоплека итальянского языка

Предпринятый выше анализ структур и интертекстов «Друга Ариоста...», пусть пока не полный, приоткрывает его нарративное устройство. На первый взгляд кажется, что мандельштамовская миниатюра выдержана в жанре отрывка, к которому требования связности и завершенности неприменимы, однако под филологической лупой в ней обнаруживается некий общий план – что-то вроде внутреннего образа, в том смысле, в котором это понятие рассматривалось Мандельштамом в «Слове и культуре»:

«Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предворяет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». [ОМ, 2: 54]

Подобраться к этому «внутреннему образу» мы сможем не раньше, чем вскрыв использованный в «Друге Ариоста...» «язык Петрарки и любви», цементирующий собой все содержащиеся в нем мотивы и образы, как явные, так и скрытые, как филологические, так и чувственно-физиологические.

Присмотримся для начала к словесной оркестровке темы ‘друг итальянского языка’. Взятые вместе, слова *друг*, *солен(ый)*, *сладкий*, *прелестный*, *нож*, *раскрыть*, *двусторчатый* и *жемчуг* представляют собой скрытые лексические маркеры для описания обольстительного объекта любви и чувственных удовольствий. В самом деле, *друг* может означать ‘любовника’ / ‘возлюбленного’. *Солеными* бывают непристойные рассказы о любовных похождениях (а ими изобилуют «Неистовый Роланд» и «Освобожденный Иерусалим», не говоря уже о «Декамероне»²²). Эпитет *сладкий* – в смысле *dolce* – использовался итальянскими

²² Батюшков, кстати, пробовал переводить новеллы «Декамерона», о чем см. [Пильщиков 2003: 130]. Одна из привлечших его историй не сальная, а, напротив, о чистой любви женщины простого сословия к мужу-аристократу,

писателями для характеристики женской привлекательности (таково типовое петрарковское описание Лауры). Прилагательное *прелестный* может играть такими своими значениями, как ‘красота’, ‘очарование’, ‘обольстительность’ и ‘коварство’. Вскрытие фаллическим ножом вагинальной *двустворчатой* раковины прочитывается как аллегория мужского напора, направленного на овладение женским телом²³. Наконец, в *жемчуге*, если актуализировать его итальянские подтексты, позволительно видеть ослепительное женское тело, идеальные зубы красавицы или обольстительную деталь женского туалета. На таком, слегка приправленном эротикой, языке и изложена драма поэта. Страх перед чисто оральным удовольствием, состоящим в произнесении русским поэтом слов итальянского языка (вариант: строк итальянской поэзии), на символическом уровне передан как замешательство, испытываемое мужчиной перед овладением прелестной женщиной.

Замешательство подчеркнуто нарочито недосказанным – как бы раздумчивым – синтаксисом. Кстати, что касается синтаксиса, то в строках 1–3 усилия Мандельштама брошены на то, чтобы определить природу итальянского языка, в согласии со своим инвариантом “*de regum natura*”, а совсем не на то, чтобы выстроить эти характеристики в законченную конструкцию. И действительно, строка 1 содержит 3 однотипные генетивные конструкции с существительным *друг*, строка 2 – 2 однотипные конструкции с существительным *язык*, распространяемым прилагательным, а присоединяемая к ним союзом *и* строка 3 – 1 синекдохическую, пропозицию, приравнивающую итальянский язык к *звукам*. При этом *звуки* синтаксически подчинены *двойчаткам*,

вошла в «Опыты в стихах и прозе» под заголовком «Гризельда. *Повесть из Боккаччо*». Что касается Мандельштама, то непристойный Боккаччо, другие итальянские новеллисты и «Флоренция Декамерона» (1900, п. 1914) Валерия Брюсова подали ему повод к созданию стихотворению «Увы, растаяла свеча...» (1932): *И нет рассказчика для жен / В порочных длинных платьях, / Что проводили дни как сон / В пленительных занятиях / <...> / И в спальню, видя в этом толк, / Пускали негодяев* [ОМ, 1: 173–174].

²³ Читатели этой главы высказывали и другие интерпретации: куннилингус и дефлорацию.

В связи с сексуальной подоплекой мандельштамовского *двустворчатого жемчуга* см. стихотворение Николая Шебуева «Тебе» (п. 1909), приводимое в статье Вадима Беспрозванного, посвященной устрицам, как гастрономическим, так и производящим жемчуг:

Раскрылись створки устрицы стыдливой,

Я пью нектарность, алость, жгучесть губ.

Как бог благой, как дьявол горделивый,

Творю и рушу, в страсти нежногуб.

Я нежногубой трепетной рукою

Сорвал запястья, по бедру скользя.

Ищу услышать с радостной тоскою

Слова пьянящие: «Оставь! Нельзя!»

[Беспрозванный 2011: 43]

и оба существительных управляют: одно – причастием, другое – прилагательным. Напрашивающееся прилагательное к *языку* и *двойчаткам* – ‘итальянский’ – в «Друге Ариоста...» опущено. Благодаря безглагольности строк 1–3 складывается описательная, т. е. статичная, картина, в финальной строке четверостишия сменяющаяся потенциально динамичной. Отделить одну картину от другой призвано многообразие; выражает оно также и замешательство. Что касается строки 4, то она образована пропозицией с глагольным предикатом *боюсь*, мотивирующим бездействие лирического «я». В то же время *боюсь* распространяется инфинитивом *раскрыть* – названием действия, которое в принципе может осуществиться.

А в чем состоит сам лирический сюжет? «Друг Ариоста...», в сущности, трактует о дилемме, обдумывание которой вводит лирического героя в ступор. Он и хотел бы, последовав примеру Петрарки, Ариосто и Тассо, сделаться *другом* итальянского языка, но понимает, что для этого нужно пройти сексуальный квест – аналогичный тому, который был пройден героями-любовниками трех поименованных им классиков. На это он не может отважиться, полагая, что *раскрыть* (фаллическим) *ножом двустворчатый жемчуг* значит оскорбиться.

В столь игривую картину взаимодействия поэтов с итальянским языком *суровый Дант* явно не вписывается²⁴. Кто вписывается, это Петрарка. Как я постараюсь показать дальше (в § 2.5.1), стакнутость *звуков* – дань архисюжету первой половины «Канцоньере» «На жизнь мадонны Лауры»: Лаура и Амог тайно сговорились против лирического героя, и в результате он, не желая того, пал жертвой прелестной, но жестокой возлюбленной. Как будто вняв этому опыту, лирический герой Мандельштама полагает, что противостоять *прелестным двойчаткам* можно путем разлучения составивших их звуков. Выше отмечалось, что эта операция грозит порчей их красивого звучания, аллегорически переданого в образе двустворчатой жемчужины. Будучи эстетом, лирическое «я» не может решиться на столь варварский поступок.

Но как получилось, что на итальянский язык оказались спроецированы характеристики прелестной женщины? Решающую роль здесь сыграл авторитет Михаила Ломоносова. Посвящая свою «Российскую грамматику» (п. 1757) великому князю Павлу Петровичу (будущему императору, а в то время новорожденному), он изобретательно придумал, как повысить ценность русского языка. Со ссылкой на императора Священной Римской (!) империи Ломоносов приписал русскому чертам многих европейских языков, включая «женственный» итальянский:

«Карл Пятый, римский император, говаривал, что испанским языком с Богом, французским – с друзьями, немецким – с приятельми, **итальянским – с женским полом** говорить прилично. Но если бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно, ибо нашел бы в нем

²⁴ И напрасно. Данте был автором так называемых “Le rime petrose” – 4-х канцон о плотской страсти к некой даме, для описания которой понадобилась каменная (*petroso*) метафорика.

великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, **нежность итальянского**, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка». [Ломоносов 1952: 391]²⁵

Русский в изображении Ломоносова предстает языком-протеем, способным выразить все смыслы, какие только пожелает говорящий, и пригодным в любой сфере общения. Из истории русского литературного языка хорошо известно, что на эту стадию развития он вышел только в следующем, XIX, веке.

Попутно отмечу, что Батюшков, вознося хвалы итальянскому языку – южному, с престижной латинской родословной, – воспользовался готовой риторикой сравнения разных языков ради избрания лучшего. При этом русский язык в его системе ценностей, вопреки рассуждениям Ломоносова, был как раз непрестижным: северным и, следовательно, варварским.

Из приводимых Ломоносовым соображений Карла V можно почерпнуть дополнительное объяснение для манделштамовского прилагательного *бессмысленный*. Раз итальянский язык предназначен для мужской беседы с женщиной, то подразумевается, что общение будет не столько содержательным, сколько светским, или, по известной классификации Романа Jakobsona, фатическим (направленным на установление контакта). Кстати, идею коммуникации, ведущей не к трансляции смысла, а к прагматическому результату, передает глагол *стакнуться*, о речевом акте тайного сговора.

Раз уж речь зашла об авторитетах, повлиявших на программное (квази)филологическое высказывание Манделштама об итальянском языке, вернемся еще раз к Батюшкову. В эссе «Ариост и Тасс» он восстал против распространенного мнения об изнеженности итальянского языка, а в доказательство его всемогущества разобрал несколько батальных, т. е. по определению «мужских», сцен из поэм Ариосто и Тассо. То ли под влиянием Батюшкова, то ли исходя из собственных представлений Манделштам закамouflировал женскую привлекательность итальянского языка маскулинистской грамматикой. Она подстроена под мужской род обоих лингвистических терминов, *языка* и *звука*.

В самом деле, на 17 существительных, прилагательных и причастий, для которых релевантна категория рода, приходится всего 2 слова женского рода. Это *двойчатки* и согласованное с ними прилагательное *преlestный*. Последнее, правда, стоит во множественном числе именительного падежа – форме, нейтрализующей женский род. Все остальные 15 слов – исключительно мужского рода. Из них обращает на себя внимание усеченная (идущая из французского языка) форма имен *Ариост(о)* и *Тасс(о)*, благодаря которой они теряют сходство с существительными среднего рода на *-о* и звучат «по-мужски» энергично, а с другой стороны – имя *Петрарка*, благодаря финальному *-и*, т. е. окончанию родительного падежа, совпадающему с парадигмой женского склонения.

²⁵ О возможных текстах-посредниках между Карлом V и Ломоносовым, а также о существовавшей в ту эпоху интеллектуальной моде приписывать разным языкам человеческие качества, см., например, [Johnson 1964].

2.4. «Друг Ариоста...» в контексте других произведений Мандельштама

Женский и вместе с тем чувственный характер итальянского языка проступит еще сильнее, если поместить разбираемую миниатюру в контекст других стихотворений Мандельштама, например «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931). Его лирический герой, описывая свое прошлое, протекавшее в имперском Петербурге, признается, что **боялся устриц** [ОМ, 1: 153], т. е. бежал оральных и одновременно сексуальных удовольствий (а устрица – афродизиак и традиционный вагинальный символ²⁶), натерпелся от *европеянок нежных* [ОМ, 1: 154] и в конце концов укрылся от событий революции и Гражданской войны на *Черном море у nereид*. Что касается жемчуга и раковины, в стихотворении «С миром державным...» в отличие от *устриц* не представленных, то они обнаруживаются, например, в ранней, еще символистской «Раковине» (1911). Там Мандельштам подает себя **раковиной без жемчужин** [ОМ, 1: 54], жаждущей ласк со стороны Ночи. Предикат *бояться*, о психологической травме лирического «я», встречается не только в стихотворении «С миром державным...», но и в восьмистишии «О, бабочка, о, мусульманка...» (1933), где страх перед насекомым с чертами женщины-мусульманки выдается последним словом: *Сложи свои крылья – боюсь!* [ОМ, 1: 185]. Перед нами – имитация кокетливого разговора с женщиной или же дурашливого разговора с животным²⁷.

«Друг Ариоста...» встраивается в один ряд со стихотворениями, так или иначе коснувшимися сладостности итальянского языка. Вот признание из «Чуть мерцает призрачная сцена...», кстати, вторящее ломоносовской максиме о богатстве русского языка:

Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник. [ОМ, 1: 112]

²⁶ О смысловой палитре *устриц* из стихотворения «С миром державным...» см. [Беспрозванный 2011: 44–46].

В указанной статье, кроме того, собран большой корпус произведений с сексуализированными раковинами и устрицами, в том числе производящими жемчуг. Обсуждение этого корпуса предваряется культурологической справкой, из которой можно почерпнуть и смысловую нюансировку *двухстворчатого жемчуга* в «Друге Ариоста...»: «Устрица как эротический символ – один из наиболее распространенных и устойчивых в системе культуры. В античной мифологии образ Афродиты / Венеры, рожденной из морской пены и вынесенной на берег в морской раковине, связывается с эротически амбивалентным ореолом: с одной стороны, понятийная система символа включает аналогию с женскими гениталиями, с женским лоном, с другой, представление об устрицах как об афродизиаке относится к сфере мужского эротизма» [Беспрозванный 2011: 38].

²⁷ Трактовка из [Панова 2014: 163–168].

А вот «Не искушай чужих наречий...», где притяжение к иностранным языкам равносильно предательству своего (сравнение русского с другими языками в пользу русского – тоже дань Ломоносову!). В нем лирический герой насилует себя, то произнося заговор от обольстительной прелести Ариосто и Тассо, то воображая их *чудовищами с лазурным мозгом*. Не вдаваясь далее в тонкости проведения интереснейшей темы любви-ненависти к чужим языкам²⁸, остановлюсь на трех ее вариациях, существенных для понимания «Друга Ариоста...». Самые первые слова «Не искушай чужих наречий...», будучи, как известно, вольным перепевом «Разуверения» Евгения Баратынского и соответствующего романса²⁹, несут в себе сильный эротический заряд. С нагнетаемым эмоциональным восторгом, сопутствующим произнесению иностранной речи, вступает в спор рациональная аргументация, диктующая необходимость защиты от соблазна, ср. приводившуюся выше строку *Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!* Наконец, звучащая иностранная речь подана нечленораздельным, доносящимся свысока птичьим *клетотом*, который *мучительно дается* русскому человеку. Если и в «Друге Ариоста...» скрыто противопоставление своего русского языка чужой итальянской фонетике, то над ее финальной аллегорией – раковинной с жемчугом – витают следующие коннотации: северный варвар застыл с ножом в руке то ли из опасения испортить жемчуг, то ли не владея искусством добычи этого чуда.

Опущенные эротические звенья лаконичного «Друга Ариоста...» могут быть восстановлены не только в контексте мандельштамовской поэзии, но и в контексте «Разговора о Данте», в первой редакции которого содержатся следующие формулировки: «гармоническая, **чувственная** сфера Ариосто и Тассо»; «**вокально-физиологическая прелесть** стиха» [ОМ, 2: 414], в том числе итальянского; «[с]лавные белые зубы Пушкина – мужской **жемчуг** поэзии русской!» [ОМ, 2: 414]. Степанова и Левинтон уже спроецировали последнее высказывание, о *жемчуге*, на *двустворчатый жемчуг* «Друга Ариоста...»³⁰, так что мне остается подвести под эту параллель рассуждение гендерного характера. В «Разговоре о Данте» *жемчуг* специально сопровождается прилагательным *мужской*, чтобы подавить напрашивающиеся ассоциации с миром женщин.

Поскольку «Друг Ариоста...» написан в творческом диалоге с двумя эссе Батюшкова, «Ариостом и Тассом» и «Петраркой», стоит проверить, нет ли у него пересечений с «Батюшковым». Удивительно, но при всем внешнем несходстве этих стихотворений их сближает топика. Так, в «Батюшкове» Мандельштам изобразил своего предшественника поющим Дафну, оплакивающим Тасса, владеющим тончайшими языковыми и звуковыми нюансами (*Ни у кого – этих звуков изгибы*) и пробуя стихи как бы на вкус (*Только стихов виноградное мясо /*

²⁸ О них существует обширная литература; см., например, [Зубакина 2004].

²⁹ См. об этом [Черашняя 2006: 280].

³⁰ См. [Степанова, Левинтон 2010: 717].

Мне освежило случайно язык... [ОМ, 1: 176])³¹. С лирическим «я» его связывает приятельство: *колокол братства*³². Как я постараюсь показать дальше, в «Друге Ариоста...» был взят тот же набор мотивов, однако, будучи помещенным в неожиданные контексты, он заиграл новыми, неожиданными красками.

2.5. Два словесных мотива

Нам уже представился случай – случай *стакнутых двойчаток* – убедиться в том, что своим загадочным, герметичным характером «Друг Ариоста...» обязан произведенной Мандельштамом работе со словом. «Разгерметизировать» это четверостишие – значит пройти семантическими маршрутами, проложенными его ключевыми словами. Собственно, такую рецептуру чтения Данте и поэзии вообще Мандельштам предложил в «Разговоре о Данте»:

«Всякий период стихотворной речи... необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, “солнце”, мы... переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны... Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге» [ОМ, 2: 166].

Дальше будут проанализированы 2 ключевых слова «Друга Ариоста...», занимающие наиболее привилегированные позиции: одним четверостишие открывается, а другим завершается. Благодаря этому они задают камертон всему повествованию, а именно настраивают читателя: *друг* своей семантикой, а *жемчуг* архаической акцентуацией – на старинный лад. Эффект подстарения вносится также 6-стопным ямбом с цезурой³³.

³¹ Ср. по этому поводу мысли Е.А. Тоддеса: «О.М. чествует Б. прежде всего... за звучание стиха, эвфонию – как если бы следовал своему афоризму 1910-х о “фонетике – служанке серафима” или приписал общий смысл восторженной пушкинской маргиналии по поводу 9-й строфы стихотворения “К другу”...: “Звуки италианские! Что за чудотворец этот Б[атюшков]”» [Тоддес 2008: 213].

³² Разбор «Батюшкова» см., например, в [Тоддес 2008: 210–218].

³³ См. об «Ариосте»: «Стих – шестистопный ямб с цезурой, ощущаемый как размер старинный, но не специфически итальянский» [Гаспаров М. 2008: 203].

2.5.1. *Россыти любовных/женских смыслов вокруг жемчуга.* В «Друге Ариоста...» *жемчуг* – отнюдь не рядовое слово. Оно явно возвышается над всей остальной лексикой, причем не только благодаря своей «драгоценной» семантике. С ударением на последнем слоге (а не на первом, согласно современной норме) оно приобретает черты поэтического архаизма, достойного воспеть старинных мастеров итальянской литературы. Но и это еще не все. Напитанный живительными соками «Канцоньере», «Неистового Роланда», а также «Освобожденного Иерусалима», оно преподносится читателю в поразительной по своему богатству риторической оправе. С нее я и начну, чтобы затем обсудить его итальянские претексты.

Мандельштамоведа, писавшие либо о «Друге Ариоста...», либо о предпоследней строфе «Ариоста» 1933 г., не комментировали выражение *раскрыть двустворчатный жемчуг*, как если бы оно обозначало нечто само собой разумеющееся. Между тем эти 3 слова представляют собой многоярусный троп. Тем, что с опущенным словом *раковина* согласованы предикат *раскрыть* и эпитет *двустворчатый*, создается метафора, а тем, что раковина замещается своим содержимым, *жемчугом*, – синекдоха. Этот троп достраивается появляющимся выше эпитетом *солено-сладкий* – вкусовой метонимией устрицы. За обсуждаемой тропикой просматривается «внутренний образ», вызвавший к жизни наше четверостишие. Это раковина с устрицей, производительницей жемчуга, и жемчугом, разделка которой влечет за собой два вида удовольствия: зрительное и вкусовое.

С «внутренним образом» раковины согласованы культурные скрипты, прямое назначение которых – подсветить (квази)филологическую тематику «Друга Ариоста...». Что же это за скрипты? Одним, открытием раковины, аллегорически проводится такой аспект фонетической темы четверостишия, как разделение двойного согласного на 2 его составляющие. С той же фонетической темой, но только взятой в аспекте орального удовольствия, согласован скрытый гастрономический – устричный – скрипт. Третий скрипт, ассоциативно витающий над жемчугом, – эротическая фантазия об овладении чужим языком как женщиной.

Поскольку о любовных ассоциациях жемчуга говорилось выше, а разделка раковины в дополнительных разъяснениях не нуждается, я прокомментирую только гастрономический скрипт. Растворенный в повествовательной ткани «Друга Ариоста...», он построен по той же метафорической схеме, что и целая серия примеров московского периода:

– *привкус... дыма*, содержащийся в поэтической речи Мандельштама, и поставленная ей в параллель *сладкая вода новгородских колодцев* [ОМ, 1: 160] из «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931) – стихотворения по мотивам песни XV дантовского «Ада»;

– *виноградное мясо стихов*, в «Батюшкове» *освежившее язык* Батюшкову;

- *уксусная губка*, проводимая по *изменническим устам* лирического героя в «Не искушай чужих наречий...»;
- *мед*, испитый в «Ариосте» *нами* (т. е. Пушкиным и Мандельштамом), а до нас – Ариосто;
- валгалльские орехи, которые в стихотворении «К немецкой речи» (1932) русские поэты и их немецкие друзья *щелкали вместе*³⁴.

В этой подборке произнесение иностранной речи приравняется к наслаждению элитарной пищей богов и поэтов, а также гурманов и любителей. В «Друге Ариоста...» тот же эффект достигается благодаря мотивному кластеру, включающему: специальный *нож* для разделки раковины; *язык*, коннотирующий вкусовые ощущения и оральное удовольствие наряду с лингвистическим значением; *солено-сладкий* вкус, а также благодаря зубной фонике, имитирующей процесс пережевывания.

Мостик от эпитета *солено-сладкий* к неназванным устрицам перебрасывается за счет появляющегося дальше *жемчуга*, но не только. Предшествующая «Другу Ариоста...» литературная традиция уже поставила их в связь. Ср.:

«Милого друга» Ги де Мопассана: “Les **huîtres** d’Ostende furent apportées, mignonnes et grasses... et fondant entre le palais et la **langue** ainsi que des **bonbons salés**”³⁵ [в пер. Н. Любимова: «Подали остендские **устрицы**, крошечные жирные устрицы... они таяли во рту [досл.: между нёбом и языком. – Л. П.], точно **соленые конфетки**»];

13-ю главу «Юлиана Отступника» Дмитрия Мережковского с описанием пира, на котором гурман Гаргилиан, ценящий в жизни только «хороший стол и хороший стиль» [Мережковский 1914, 1: 97], пускается в рассуждения о том, способна ли поэзия, читаемая вслух, вызывать память о море, или же ее гастрономические конкуренты, устрицы, делают это быстрее и точнее:

«– Положим, я беру **устрицу**... и глотаю...

Он проглотил... слегка причмокнул верхней губой; у губы этой было особенно лакомое выражение: выдающаяся вперед, заостренная, изогнутая, казалась она чем-то вроде маленького хоботка; оценивая звучный стих Анакреона или Мосха, шевелил он ею так же **сладострастно**, как за ужином, когда наслаждался соусом из соловьиных язычков.

– Глотаю и сейчас же чувствую, – продолжал Гаргилиан... – ... **устрица** с берегов Британии, да, а... не остийская и не тарентская. Хотите, я закрою глаза и сразу отличу, из какого именно моря **устрица** или рыба? ...

– Представьте же себе, друзья мои... что я давно уже не был на берегу океана, и... скучаю по нем. Могу вас уверить, у хорошей **устрицы**

³⁴ На существование лингвогастрономической парадигмы в поэзии Мандельштама неоднократно указывалось, однако «Друга Ариоста...» к ней не относили.

³⁵ Цит. по: [Электронный ресурс] URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Maupassant_Bel-ami.djvu/103 (дата обращения: 23.12.2018).

есть такой **соленый**, свежий запах моря, что достаточно проглотить ее, чтобы вообразить себя на берегу океана; закрываю глаза и вижу волны, вижу скалы, чувствую веяние моря “туманного”, по выражению Гомера... **Поэты** описывают формы, цвета, **звуки**. Почему **вкус** не может быть так же прекрасен, как цвет, **звук** или форма? ... Я утверждаю, что есть десятая Муза – Муза Гастрономии» [Мережковский 1914, 1: 97–98]³⁶;

цикл «**Жемчуг** прилива», открывающий сборник Игоря Северянина «Вервэна» (1918–1919, п. 1920), где есть понятия, которыми мы так или иначе оперировали при осмыслении «Друга Ариоста...»; это – жемчуг, поедание соленых устриц, а также издаваемые устрицами звуки, Святой Амор, расставляющий сети, из Петрарки и античной поэзии, Петрарка как автор сонетов (в «Сонете XXX») и, наконец, *чушь Боккачио*³⁷, ср. «Интродукцию»: *Вервэна, устрицы и море, / Порабощенный песней Демон – / Вот книги настоящей тема, / Чаруйной книги о святом Аморе* [Северянин 1999: 213]; «**Устрицы**»: *О, замороженные льдом, / Вы, под олуниным лимоном, / Своим муарным перезвоном / Заполонившие мой дом, / Зеленоустрицы, чей писк / И моря влажно-соленный запах, – / В оттенках всевозможных самых – / Вы, что воздвигли обелиск / Из ваших раковин, – мой взор, / Взор вкуса моего обнищен: / Он больше вами не насыщен, – / Во рту растаял ваш узор...* [Северянин 1999: 213]; «Ликер из вервэны» (т. е. вербены): *Ликер из вервэны – грезерки ликер, / Каких не бывает на свете, / Расставил тончайшие сети, / В которые ловит эстетов – Амор / Искусно. // Луною, наполнен сомнамбул фужер / И устричным сердцем, и морем. / И тот, кто ликером аморим, / Тому орхидейное нежит драже / Рот вкусно* [Северянин 1999: 213]; «При свете тьмы»: *Мы – изверженные с душой изустреченною* [Северянин 1999: 213]; «Белый транс»: *Устрицы, острые устрицы / Ешь, ошавлив, олимони.* [Северянин 1999: 214]

Мотивы извлечения жемчуга и наслаждения вкусом солено-сладкой устрицы – вместе с фонетическим С-узором, сводящим и разводящим два С, – создают в «Друге Ариоста...» парадокс, которого мы немного коснулись выше: первый шаг еще не сделан, но при этом делается немислимый без него второй. Или, говоря конкретнее, на словах лирический герой Мандельштама признается, что боится раскрыть *двустворчатую* раковину, однако на деле произнесением слова *жемчуг* демонстрирует скрытое в ней сокровище, а произнесением эпитета *солено-сладкий* дает понять, что вкус устрицы, еще одной ее обитательницы, уже распробован.

На наличие таких ходов в поэзии Мандельштама впервые обратил внимание А.К. Жолковский. В качестве примера он разобрал стихотво-

³⁶ «Юлиан Отступник» уже приводился в [Беспрозванный 2011: 48]. Отмечу также, что в «устричном» корпусе примеров, собранном в статье Беспрозванного и выдаваемом Национальным корпусом русского языка по запросу «устрица», вкусовые ощущения называются крайне редко. Чаще всего ведется подсчет съеденным устрицам и сообщается марка вина, сопровождавшего устричную трапезу.

³⁷ Из стихотворения «Чары Лючинь» [Северянин 1999: 214].

рение-тост «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...» (1931), в котором лирический герой уже поднимает бокал за произнесенный тост, хотя еще не придумал, какое это будет вино. Другой пример из той же работы – восьмистишие «Шестого чувства крошечный придаток...» (1932), заканчивающееся следующим сравнением: *Как будто в руку вложена записка – / И на нее немедленно ответь...* [ОМ, 1: 185]³⁸. Заметим, что в обоих названных случаях, как и в «Друге Ариоста...», парадокс идет рука об руку с метатекстуальной проблематикой: жанром тоста, получением-отправлением записки и упоением итальянским языком Петрарки, Ариосто и Тассо.

К жемчугу у Мандельштама было явно двойственное отношение. Себя, как мы помним, он изобразил *раковиной без жемчужин* – то ли из скромности, то ли из опасения скомпрометировать свою мужественность отсылками к предметам женского туалета. В то же время использовавшаяся им итальянская палитра непредставима без жемчуга. Вот описание умирающей Венеции, морской державы, в «Венеицкой жизни, мрачной и бесплодной...» (1920): <...> *Жемчуг умирает* [ОМ, 1: 108]. А вот «Улыбнись, ягненок гневный с *рафаэлева холста...*» (1937): *В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль* [ОМ, 1: 216]. Но не получается ли в таком случае, что и в «Друге Ариоста...» *жемчуг* привносит итальянские коннотации? Возникает и более существенный вопрос: не потому ли «Друг Ариоста...» венчается *жемчугом*, что его итальянский аналог, *perla*, встречается в произведениях Петрарки, Ариосто и Тассо, именами которых «Друг Ариоста...» начинается?

Начну с «Канцоньере». Количество текстов, в которых упоминается жемчуг (или используется глагол *imperlare*, ‘украшать жемчугом’), достигает 13³⁹, и это всегда характеристики обольстительницы Лауры. Приведу наиболее показательные сонеты из первого раздела «Канцоньере» – «На жизнь мадонны Лауры»:

46

L'oro et le **perle** e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi.

Però i di miei fien lagrimosi et manchi,
ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi:
ma piu ne colpo i micidiali specchi,
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silentio al signor mio,
che per me vi pregava, ond' ei si tacque,
veggendo in voi finir vostro desio;

463

Глава 2

³⁸ См. [Жолковский 2005а: 80–82].

³⁹ См. стихотворения под номерами 46, 126, 157, 181, 192, 196, 199, 200, 220, 249, 263, 325 и 347.

questi fuor fabbricati sopra l'acque
d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio,
onde 'l principio de mia morte nacque. [240]

Золото и жемчуг и цветы алые и белые [= *перечень черт Лауры: волосы и зубы, губы и щеки*], / которые зимой должны были бы увянуть и засохнуть, / для меня <это> острые и ядовитые колючки, / которые я ощущаю грудью и боками.

Потому-то дни мои будут слезными и краткими, / ибо большому страданию редко случается достигнуть старости: / но в этом я виню более всего убийственные зеркала [= *глаза Лауры*], / которые Вы утомили, любуясь на само себя.

Они [= *эти зеркала*] принудили к молчанию моего господина [= *Amor'a*], / который молил вас обо мне, но умолк, / видя, что ваше чувство [досл.: *желание*] обращено на вас <саму>;

они [= *эти зеркала*] были изготовлены на водах / бездны [= *Леты*] и окрашены вечным забвением, / <и вот> откуда родилось начало моей смерти.

157

<...>

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti **voci** et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo. [738]

Голова [= *волосы*] <ее> – чистое золото, и горячий снег – лицо, / эбен – ресницы [*вар.: брови*], а глаза были двумя звездами, / откуда Amor без-ошибочно натягивал свой лук;

жемчужины и алые розы [= *зубы и губы*], которыми испытанная / скорбь изливалась в пылких и прекрасных звуках; / пламя – вздохи, слезы – хрусталь.

181

Amor fra l'erbe una leggiadra rete
d'oro et di **perle** tese sott'un ramo
dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo,
benché n'abbia ombre più triste che liete.

L'éscà fu 'l seme ch'egli sparge et miete,
dolce et acerbo, ch'i' **pavento** et bramo;
le note non fur mai, dal dì ch'Adamo
aperse gli occhi, sì soavi et quete.

E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole
folgorava d'intorno; e 'l fune avvolto
era la man ch'avorio et neve avanza.

Così caddi a la rete, et qui m'àn colto
 gli atti vaghi et l'angeliche **parole**,
 e 'l **piacer** e 'l **desire** et la speranza. [804]

Амог в траве изящные сети / натянул из золота и из жемчуга под ветвью / вечнозеленого дерева [= *лавра*], которое я так люблю, / хотя тени от него скорее грустные, чем радостные.

Приманкой было семя, которое он сеет и жнет, / сладкое и горькое, которого я боюсь и жажду; / <приманивающие> звуки никогда не были, со дня, когда Адам / открыл глаза, столь нежными и спокойными.

И яркий свет, который затмевает солнце, / сверкал вокруг; и силком / стала рука, которая превосходит <белизной> слоновую кость и снег.

Так упал я в сети, и здесь меня захватили / прелестные жесты и ангельские слова, / и удовольствие, и желание, и надежда.

220

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
 per far due trecce bionde? e 'n quali spine
 colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
 tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le **perle**, in ch'ei frange et affrena
 dolci **parole**, honeste et pellegrine?
 onde tante bellezze, et sì divine,
 di quella fronte, più che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
 quel celeste cantar che mi disface,
 sì che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera
 di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,
 che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n fuoco? [934]

Откуда Амог взял золото, и из какой жилы, / чтобы изготовить две светлые косы? и среди каких шипов / взял розы, и на каком склоне иней, / нежный и свежий, и дал ему биение и дыхание [= *жизнь*]?

откуда жемчуга [= *зубы*], при помощи которых он разделяет и слагает / сладостные слова, честные и редкостные? / откуда столько красот и столь божественных, / от этого лба, более безмятежного, чем небеса?

Какими ангелами послано и из какой сферы / это небесное пение, которое меня губит, / так что от меня остается уже мало чему гибнуть?

Из какого солнца родился луч животворный и высокий / тех прекрасных глаз, от которых я повергаюсь в <состояние> войны и мира / <и> которые мое сердце погружают в лед [= *аллегория холодности Лауры*] и в огонь [= *аллегория страсти Петrarки*]?⁴⁰

⁴⁰ Ср. еще сонет 200, с уподоблением пальцев Лауры пяти жемчужинам, приводимый в Разд. II, Гл. 1, § 2.

В приведенной подборке в сторону «Друга Ариоста...» смотрят сонеты 157 и 220, в которых жемчужные зубы Лауры порождают не менее прекрасные слова / речи / голос / пение. (Кстати, *PeRLe* и *PaRoLe* – паронимы, обыгранные в сонете 220.) Ориентацией на Петрарку можно объяснить уместность слова *жемчуг* в мандельштамовском нарративе о звуках, а также найденную для него особую «звуковую дорожку» в виде зубной фоники!

Из еще не упомянутых петрарковских сонетов, написанных при жизни Лауры, стоит выделить 192 и 249 с неметафорическим жемчугом – убранством Лауры, делающим ее неотразимой для влюбленного поэта.

Примечателен и второй раздел «Канцоньере». В канцоне 325 умершая Лаура показала горющему Петрарке светлейшей жемчужиной, оправленной в чистое золото (*parea chiusa in òr fin candida perla* стих 80 [1264]). В сонете 347 он вообразил ее радующейся в присутствии Бога (точнее, нашего Начала – *Principio nostro*) и украшенной уже не жемчугом и не пурпуром (*et d'altro ornata che di perle o d'ostro* [1338]), а, надо полагать, высшими добродетелями.

Перебор петрарковских контекстов к мандельштамовскому жемчугу подтверждает высказанную выше мысль: *стакнутость звуков* – художественный рефлекс сговора Лауры и Amor'a, из-за которого Петрарка прельщается жемчужным убранством / жемчужными зубами своей прекрасной возлюбленной и попадает в раскинутые ею жемчужные сети. Можно сказать и больше: отношения, в которые лирический герой «Канцоньере» поставлен по отношению к Лауре, переносятся на лирического героя «Друга Ариоста...». Он и очарован женственностью итальянского языка, и, как может, противостоит своему чувству.

В «Неистовом Роланде» жемчуг используется в 3-х типовых случаях: при описании зубов идеальной красавицы, демонстрируемых при говорении, т. е. в освященном Петраркой каноне; как драгоценность, за которую можно купить расположение любой красавицы, даже если она верная и любящая жена; и – но это для нас неактуально – как примета высшего рыцарского достоинства или несметного богатства.

Ниже будет предложен подробный пересказ некоторых эпизодов «Неистового Роланда», в которых задействован жемчуг и которые также демонстрируют, что имел в виду Мандельштам, назвав итальянский язык Ариосто (Тассо и Петрарки) *солено-сладким*.

В конце песни 12 Роланд, обезумевший от любви к Анджелике и рыщущий за ней повсюду, обнаруживает пещеру и спускается в нее посмотреть, не там ли скрывается его милая. Вместо Анджелики он встречает другую красавицу – заточенную разбойниками 15-летнюю Изабеллу. Она начинает свой рассказ о любовных злоключениях, доведших ее до этой беды, перемежая слова рыданиями:

La vergine a fatica gli rispose,
interrotta da fervidi signiozzi,
che dai coralli e da le preziose
perle uscir fanno i dolci accenti mozzi
(октава 94 [Ariosto 1982, 1: 514]).

Дева с трудом ему ответила, / перебиваемая бурными рыданиями, / так что через <ее> кораллы [= *уста*] и драгоценные / жемчуга [= *зубы*] прорывались сладостные обрывочные речи.

В песни 17 Руджьер забывает и о военном долге, и о своей суженой Брадаманте, потому что его опутывает своими чарами волшебница Альцина. Они перебираются с поля битвы в ее дворец, где предаются изнеженным удовольствиям. Будучи уродливой древней старухой, Альцина принимает облик юной красавицы с идеальными чертами лица. Ее зубы даже сравниваются с «двумя нитками отборного жемчуга» (октава 13 [Ариосто 1993; 1: 114]; *due filze <...> di perle elette* [Ariosto 1982; 1: 302]), поднимающими и опускающими губы, из которых выходят куртуазные слова. Проводя с Альциной ночи, а днем пируя и танцуя с ней, Руджьер теряет свой богатырский характер и мужественную внешность. Выручает Руджьера Мелисса, более могущественная, чем Альцина, волшебница, и к тому же защитница интересов Брадаманты. Она находит рыцаря в одеяниях чересчур изящного, практически женского, покроя, с умощенными кудрями и в золотых серьгах с такой жемчужиной, какой не знавали ни арабы, ни индусы (октава 54).

В песни 43 один за другим возникают два любовных треугольника. История первого рассказывается ее главным потерпевшим. Ринальд был счастливо женат на Клариссе, когда страстью к нему загорелась волшебница Мелисса. Решившись разрушить его идеальный брак и тем самым заполучить его в свои объятия, волшебница предложила Ринальду испытать свою жену на верность. Она придала ему облик юного рыцаря, который когда-то добивался расположения Клариссы. Ринальд явился в свой собственный дом под видом влюбленного гостя, объяснился с Клариссой и предложил ее взору россыпь рубинов, бриллиантов и изумрудов. Виктор Буренин перевел это место, добавив в список драгоценностей *жемчуг*:

Томясь разлукою, жена моя
Искала во дворце уединенья;
К ней в комнату проник неожиданно я.
Я высказал ей страсти уверенья;
Моих желаний пылких не тая,
Открыл пред нею дивные каменья,
Сверкнувшие волшебным блеском вдруг –
Рубины, бриллианты и **жемчуг**.
(«Испытание жен», 1874 [Ариосто 1993, 2: 448])

Не сумев устоять перед драгоценностями, Кларисса вступила с гостем в любовный торг. Когда дело дошло до ее условия, а именно что ее падение должно быть тайной для всех, Ринальд не сдержался и открыл ей, кто он есть на самом деле. На провокацию мужа опозоренная Кларисса ответила реальной изменой с тем самым юным рыцарем, облик которого он принял. В тот же день она уплыла на челноке к сопутнику Ринальда и стала спутницей его жизни.

Вторая история была рассказана страдающему Ринальду кормчим корабля, на котором он путешествовал. Судья Ансельм собрался в дальнюю дорогу. Будучи ревнивцем, он попросил жену, красавицу Аргию, удалиться из города, где много соблазнов, в далекую усадьбу. Этим обстоятельством воспользовалась волшебница Манто, решившая отплатить рыцарю Адонию за когда-то проявленную к ней милость романом с уединившейся Аргией. Манто обрядила Адония в нищего, сама же превратилась в собачку, способную творить чудеса. Так, вдвоем – нищий с собачкой – эти двое заявили на двор к Аргии и устроили небольшое цирковое представление. Аргия пришла в восторг от собачки и захотела получить ее любой ценой. Адоний сперва сделал вид, что не заинтересован в продаже, объяснив это тем, что для него собачка – источник разнообразных щедрот. Стоит ей встряхнуть всем телом, как из нее выпадает то жемчуг, то кольцо, то изящное платье (октава 111). Проведя соответствующий трюк на глазах Аргии, Адоний преподнес Аргии в дар драгоценный камень (октава 112). Аргия и Адоний сговорились на том, что собачка станет собственностью Аргии в обмен на ее обаяния. В любви и неге эта пара провела все то время, что Ансельм отсутствовал. По дороге домой Ансельму было открыто через волхование, что Аргия ему впервые в жизни изменила, а через месяц эти подозрения подтвердила кормилица, поругавшаяся со своей госпожой и отомстившая ей доносом. Ансельм составил хитроумный план, как убить неверную Аргию чужими руками и в глухом местечке, однако из-за вмешательства Манто ход событий принял неожиданный оборот. Когда над Аргией был занесен нож, она исчезла с места казни. Узнав об этом, Ансельм немедленно отправился на поиски беглянки. Волшебством Манто он был заведен в незнакомый ему роскошный дворец, и там на глазах у спрятавшейся Аргии с ним была разыграна та же ситуация купли-продажи, в какой ранее пришлось побывать ей. Эфиоп, страж дворца, предложил Ансельму стать его законным владельцем за одно соитие. Немного колебавшись, Ансельм ответил согласием. Тут Аргия вышла из своего укрытия и принялась отчитывать мужа сразу за все его грехи – гомосексуализм, готовность отдаться эфиопу и, разумеется, заговор против нее, чуть не стоивший ей жизни. Попадание в одну и ту же ситуацию сблизило супругов, и дальше они зажили в любви и согласии.

В «Освобожденном Иерусалиме» жемчуг служит аллегорией слез или пота на красивом лице (а также звезд на небе, не имеющих к «Другу Ариоста...» отношения). Такова октава 74 в песни 4 – о рождающихся слезах, которые в солнечных лучах представляли кристаллами и жемчугами (*e le nascenti lagrime a vederle/ erano a i rai del sol cristallo e perle* [Tasso 1967, 1: 120])⁴¹. Это – ни больше ни меньше, как постановочный

⁴¹ Та же метафора повторена в октаве 67 песни 19, ср. об Армиде: *Su la candida man la guancia posa, / e china a terra l'amorose stelle. / Non sa se pianga o no: ben può vederle/ umidi gli occhi e gravidi di perle* [Tasso 1967, 2: 630] [На белоснежную руку она кладет щеку / и опускает на землю звезды [= глаза / взгляд], <источающие> любовь. / Он [= Ваффино] не знает, плачет она или нет: зато хорошо видит ее влажные глаза, полные жемчужин].

трюк сарацинки Армиды, волшебницы и к тому же неописуемой красавицы. Восточные владыки, которым в ту пору принадлежал Иерусалим, возложили на нее секретную миссию: подорвать обороноспособность крестоносцев, сражающихся под эгидой Готфрида Бульонского, не брезгуя ничем. Армида явилась в стан своих недругов под чужим именем и с чужой историей, разжалобила сердца одних, между другими посеяла раздор, а третьих – лучших воинов – обманом и колдовством увела с собой. В ее сладком плену оказался и Ринальдо, которого часто сравнивают с гомеровским Ахиллом – как без участия Ахилла не пала бы Троя, так без Ринальдо не мог быть завоеван Иерусалим.

При чтении «Освобожденного Иерусалимо» взгляд Мандельштама вполне мог задержаться и на октаве 23 песни 17 – об островах на Красном море, откуда к могущественному египетскому Калифу, обороняющемуся от крестоносцев, поступает еще одно войско:

La turba è appresso che lasciate avea
l' isole cinte da l' arabiche onde,
da cui, pescando, già raccòr solea
conche di perle gravide e feconde.
[Tasso 1967, 2: 507]

Рядом толпа, покинувшая / острова, окруженные арабскими волнами, / из которых, бывало, выуживала / раковины, чреватые и изобильные жемчужинами⁴².

Нет никаких сомнений в том, что Мандельштам знал «Канцоньере» весьма основательно. А как у него обстояли дела с «Неистовым Роландом»? Об этом позволяют судить не только воспоминания Н.Я. Мандельштам о книгах итальянских классиков, читавшихся Мандельштамом в Старом Крыму в 1933 г., но также суммирующая статья Гаспарова, кстати переводчика «Неистового Роланда», об «Ариосте», написанная специально для «Мандельштамовской энциклопедии»⁴³:

«Герой стихотворения – Л. Ариосто (1474–1533) из Феррары, автор огромной иронической рыцарской поэмы “Неистовый Орланд”, которой в “Руслане и Людмиле” подражал Пушкин. Из “Орланда” – мотивы “куролесающего” безумного героя, его друга на “крылатой лошади”, добывающего потерянный ум героя, унесенный на “луну”, “девы на скале”, спасаемой от морского чудовища, “рыб” злой волшебницы и, может быть, сухих песков по дороге к доброй волшебнице. Из Пушкина –

⁴² А входило ли слово *perla* в дантовский словарь? Входило, причем наряду с синонимом *margarita* / *margherita*, для описания красот Рая, т. е. в далеких от «Друга Ариоста...» контекстах. Единоразы появляется *perla* и в «Новой жизни», в знаменитой канцоне “Donne ch’avete intelletto d’amore...” (глава 19). Там *color di perle* (строфа 11 [Alighieri 2010: 101]) – ‘жемчужный цвет’ кожи – придает Беатриче сразу женственность и ангеличность.

⁴³ Статья была напечатана в виде препринта к «Мандельштамовской энциклопедии», однако не была включена в ее 1-е и пока единственное издание из-за сменившегося формата описания стихотворений.

романтически шумящее море и дева в веющемся покрывале (“К морю”, “Буря”), а потом “и мы там пили мед” (из “Руслана и Людмилы”, символ причастности мировой культуре; в слове “черноморье” присутствует также имя Черномор). “Рвать повествования нить” – яркая примета многосюжетного построения обеих поэм; к “рыцарским скандалам” (см. «Разговор о Данте», гл. 2)». [Гаспаров М. 2008: 202]

Из исследований Гаспарова и других мандельштамоведов, занимавшихся «Ариостом»⁴⁴, явствует интертекстуальный формат этого стихотворения. В нем итальянское начало приведено в равновесие с русским – пушкинским. Более того, Пушкин в нем выступает как бы двойником Ариосто: то, что говорится об итальянском классике, оказывается верным и для русского. Не стоит ли в таком случае поискать в пушкинском творчестве жемчугов, имеющих итальянский литературный генезис? Если бы такие примеры были найдены, то они отвечали бы духу и букве «Ариоста» 1933 г.

Пушкинские (и околопушкинские) интертексты для появляющегося в «Друге Ариоста...» (а также «Ариосте») жемчуга уже приводились Степановой и Левинтоном. Правда, они заключали в себе сугубо металитературные смыслы, а не интересующие нас любовные, и наводили ассоциации с иными культурами, нежели итальянская. Вот один из них – стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов...» (1828), с восточной окраской: *Поэт, бывало, тешил ханов / Стихов гремучим жемчугом* [Степанова, Левинтон 2010: 718]. Если Мандельштам действительно держал процитированные строки в голове, сочиняя «Друга Ариоста...», то, возможно, для него представлял особый интерес эпитет *гремучий*, имеющий отношение к звучанию стихов, а также мотив приравнивания поэтического слова к жемчугу и уподобление речепроизводства нанизыванию жемчужин. С другой стороны, в «Друге Ариоста...» фоника не столько гремит, сколько свистит. Учитывая все сказанное, поиски пушкинских жемчужных параллелей стоит продолжить.

Чтобы определиться, где именно у Пушкина скрываются итальянские жемчуга, перечитаем мандельштамовского «Ариоста» с имеющимися комментариями к его пушкинскому слою. Итальянско-русский дух заявлен в его строфе 3: *На языке цикад пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной снеси* [ОМ, 1: 180]. Что касается буквы, то это, например, не требующая объяснения формулировка *распахнуть на Адриатику широкое окно*. Это и концовка «Ариоста» – с выходом на Россию и нас:

Сольем твою лазурь и наше Черноморье.
...И мы бывали там. И мы там пили мед...

[ОМ, 1: 181],

обыгрывающая начало «Руслана и Людмилы»:

⁴⁴ См. [Черашняя 2006: 278–279; Сурат 2009: 11].

У лукоморья дуб зеленый <...>
 Там о заре прихлынут волны <...>
 Там Русской дух... там Русью пахнет!
И там я был, и мед я пил;
 У моря видел дуб зеленый.
 [Пушкин 2007: 7–8]

Так мы подошли к самой ариостовской поэме Пушкина – «Руслану и Людмиле». Известно, что при ее создании Пушкин черпал вдохновение в «Неистовом Роланде», прочитанном в прозаическом французском переводе. Одна из переключек между Пушкиным и Ариосто, которую уловил Мандельштам, как раз шла по линии эротизированного *жемчуга*. В «Руслане и Людмиле» на нем построены две сцены. Вот одна: Фин(н) вспоминает, как когда-то соблазнял драгоценностями Наину (чьим прототипом начиная со статьи М.Н. Розанова «Пушкин и Ариосто» (п. 1937) считается ариостовская Альцина⁴⁵):

К ногам красавицы надменной
 Принес я меч окровавленной,
 Кораллы, злато и **жемчуг** <...>
 Но дева скрылась от меня,
 Примолвя с видом равнодушным:
 Герой, я не люблю тебя!
 [Пушкин 2007: 24–25]

А вот другая: Людмилу, подавленную разлукой с Русланом и пленением в садах Черномора, поначалу не трогают ни жемчужные струи водопадов, ни даже *жемчуга* / *перлы*⁴⁶ ее обновок:

⁴⁵ Об осмыслении ариостовского пласта «Руслана и Людмилы» в пушкинистике XX века см. [Горохова 1993: 470–471].

⁴⁶ В литературном, особенно поэтическом, языке XIX – начала XX в. синоним *жемчуга*, *перл*, родом из латинского или романских языков, имел широкое хождение, в том числе в составе фразеологизмов *перл зубов* и *перл творения*. Приведу несколько примеров из стихотворений разных эпох, в которых от жемчуга-перла, заключенного в морскую раковину, герой-любownik мысленно переносится к жемчужному ожерелью на груди любимой, ср. «Долин Евфратовых царицы...» (1842) Аполлона Майкова: *Прекрасен перл, цветок морей, / Затворник раковин беспечный; / Но он прекрасней, нитью млечной / На шее мраморной у ней, / По груди пышно рассыпаясь / И в черных локонах теряясь* [Майков 1914: 125] и «Жемчуг» (1901, п. 1901) Ивана Бунина: *Мил мне жемчуг нежный, чистый дар морей! / В лоне океана, в раковине тесной, / Рос он одиноко, как цветок безвестный, / На обломках мшистых мертвых кораблей. // <...> / Мил мне жемчуг нежный на груди твоей! / <...> // С перлами морскими под водой цвету, / Рассыпаюсь в рифах влагой голубую – / И одно есть счастье: разделить с тобою / Эту радость жизни, эту красоту!* [Бунин 2014, 1: 217]

Три девы, красоты чудесной,
 В одежде легкой и **прелестной**
 Княжне явились <...>
 Одна поближе подошла;
 Княжне воздушными перстами
 Златую косу заплела
 С искусством, в наши дни не новым,
 И обвила венцом **перловым**
 Окружность бледного чела. <...>
 Княжне последняя девица
Жемчужный пояс подает. <...>
 Увы, ни **камни** ожерелья,
 Ни сарафан, ни **перлов** ряд <...>
 Ея души не веселят;
 Напрасно зеркало рисует
 Ее красы, ее наряд:
 Потупя неподвижный взгляд,
 Она молчит, она тоскует.

[Пушкин 2007: 45–46]

В обоих случаях сценарий покупки мужчиной расположения красавицы за жемчуг и другие драгоценности, пришедший из «Неистового Роланда», разрешается по-пушкински, т. е. целомудренно. Наина отвергает поклонника вместе с его драгоценностями, а с Людмилы за драгоценности, навязанные ей Черномором, плата не взимается.

Итак, взятые вместе петрарковские, ариостовские, тассовские и пушкинские претексты мандельштамовского жемчуга⁴⁷ высвечивают его смысловой потенциал. Это аллегория оболыщения, проникающего в отношения красавицы и ее поклонника, а также мощное оружие, которым красавица завоевывает мужское сердце. В целом же о мандельштамовском *жемчуге*, вместе с которым знатоки итальянской литературы и Пушкина окунаются в классические контексты, можно говорить, выражаясь высоким архаическим языком, как о словесном перле.

Кстати, переносный смысл ит. *perla* – ‘шедевр’, в том числе литературный.

Теперь несколько слов о металитературной связке, возникшей между жемчугом и *звуками* итальянского языка. Она тоже из мировой, в том числе восточной, поэтической традиции, которая пустила корни в русской поэзии. Это речепорождение, подаваемое как добыча жемчуга, нанизывание слов-жемчужин (вариант: звуков-жемчужин) на единую нитку, перекачивание жемчуга и т. д. Мы коснулись этой традиции, когда обсуждали релевантность пушкинского стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...» для «Друга Ариоста...». Приведу другие,

⁴⁷ Отмечу еще, что жемчуг служит аллегорией красоты женских зубов в брюсовской «Флоренции Декамерона» (1900, п. 1900). Там героини «Декамерона», *флорентинки прошлых дней*, описываются через *жемчужный смех* [Брюсов 1973–1975, 1: 156].

не менее показательные примеры в виде лексикологического скетча, не претендующего на полноту.

Вот 8 стихотворений разного времени, в которых делается акцент либо на творческом процессе, либо на произнесении поэтической речи:

«К А.А. Воейковой» (1825, п. 1826) Николая Языкова: *Забуду ль вас когда-нибудь / Я, вами созданный? Не вы ли / Мне песни первые внушили / <...> / И был я полон божества, / Могуч востать до идеала, / И сладкозвучные слова, / Как перлы, память набирала* [Языков 1988: 165–166];

«Возвращение незабвенной» (1836, п. 1836) Владимира Бенедиктова: *И, как волны, звуки прянут, / Звуки – жемчуг, серебро, / Закипят они и канут / Со слезами под перо* [Бенедиктов 1983: 101];

«Журналист, читатель и писатель» (1840, п. 1840) Михаила Лермонтова: *<П и с а т е л ь> <...> Бывает время... / Когда и ум и сердце полны, / И рифмы дружные, как волны, / Журча, одна во след другой / Несутся вольной чередой. / <...> / На мысли, дышащие силой, / Как жемчуг нисходят слова...* [Лермонтов 1953–1959, 2: 148–149];

«Бандурист» (п. 1860) Константина Случевского: *Жемчуг-слово, чудо-песни / Сытал вещей с языка* [Случевский 2004: 81];

«У чудищ» (сб. «Фейные сказки», 1905) Бальмонта: *Пойду, пожалуй, теперь к Кощею. / Найду для песен там жемчугов. / До самой пасти приближусь к Змею. / Узнаю тайны – и был таков* [Бальмонт 2010, 2: 242];

«Май. Пастораль» (1909, п. 1910) Александра Тинякова: *Пусть рассылет средь ветвей / Соловей / Перекатный жемчуг звуков. // По-забыв тогда про сон, / На балкон / Выйду я, ему внимая, / Душу с ним свою солью / И спою / Светлый гимн во славу Мая!* [Тиняков 2002: 34];

«Вы не роняйте темных слов...» (1912, сб. «Стихотворения», 1912) Алексея Скалдина, обращенное к Е.В.: *Вы не роняйте темных слов: / Как жемчуг я собираю их, – / Рожден поэтом и готов / Всегда ковать ответный стих* [Скалдин 2004: 46];

«Песнь о Великой Матери», м. 1929–1931; не публиковалась) Николая Клюева: *Вместят ли сказанье глухие стихи? / Успение леса поведает тот, / Кто слово, как жемчуг, со дна достает.* [Клюев 1991: 344]

В послепушкинское время в русской поэзии расцвел ориентализм, в котором приравнивание слова к жемчугу стало константой, ср. «Певец у суфитов» (начато в Москве в 1914, окончено в Риме в 1945; сб. «Свет вечерний», 1962) Вяч. Иванова:

<Председатель пира> Той памятью мечты твои пронизаны, / Как плавким солнцем предвечерний лес. / Как жемчуга, на звездный луч нанизаны, / Слова твои круглятся, нищий Крез. // Морей восточных с каждою жемчужиной / Святая тайна вынута на свет, – / И каждая твоей невестой суженой / Мерцает издали, поэт! [Иванов Вяч. 1971–1987, 3: 493–494]

Другой пример, из Гумилева, ждет нас впереди.

Речепорождение через жемчужную метафорику органично встраивалось в морскую тематику, которая, как мы не раз имели случай убедиться, отвечала топосу добычи жемчуга и соответствующих фантазий – подводных и эротических. Вот Владимир Соловьев в своей «Песне моря» (1898, п. 1898), посвященной Афанасию Фету, описывает его лирику через жемчуг и другие приметы морского пейзажа:

*Брызги жизни сливались в алмазные грезы, / А теперь лишь блеснет
лучезарная сеть, – / **Жемчуг песен твоих** расплывается в слезы, /
Чтобы вместе с пучиной роптать и скорбеть. // Эту **песню** одну знает
южное море* [Соловьев В. 1974: 123].

А вот как два старших современника Мандельштама вовлекали в свои эксперименты с жемчужными контекстами имя *Маргарита*, от др.-греч. *μαργαρίτης* – ‘жемчужина, жемчуг’. Первым был Вяч. Иванов, спроецировавший на Маргариту Сабашникову, свою возлюбленную, сделанную наряду с Лидией Зиновьевой-Аннибал героиней цикла «Морские завесы» (сб. “*Cor ardens*”, 1911/1912), сюжет добывания морского жемчуга. Этот сюжет, в свою очередь, тянет за собой Афродиту, возникшую из пены морской – или, следуя Боттичелли, из раскрывшейся раковины. Речь идет о сонете «Есть мощный **звук**: немолчною волной...», отличительная черта которого – погружение в водную стихию античного мира:

*Два звука в Имя сочетать умей; / Нырни в пурпурный вир пучи-
ны южной, / Где в **раковине** дремлет день **жемчужный**; // **Жемчужни-
цу** схватить рукою смей, – / И пред тобой, светясь, как Афродита, /
В морях горит – **Сирена Маргарита**.* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 388]

В дальнейшем Константин Бальмонт написал стихотворение «Нежный жемчуг, Маргарита...» (ц. «**Жемчуг**», сб. «Только любовь», 1917), уже с уклоном в испанскую экзотику и в испанском хоре:

*Нежный **жемчуг**, Маргарита, – / **Как поют в испанских пес-
нях**, – / Пели ангелы на небе / В день рожденья твоего. // <...> / И уста
твои – гвоздики, / Нежный голос – пенье птиц. // И мечтанья – светлый
жемчуг, / Оттененный розой алой.* [Бальмонт 2010, 2: 43]

Считается, что и он воспел Маргариту Сабашникову⁴⁸. Отмечу еще, что в цикле Скалдина «Из письма» (не публиковался при жизни автора), обращенном к Иванову, тоже много жемчугов, причем в самых разных контекстах, от творческого до вечно-женственного, ср. в открывающем цикл стихотворении «Белою ночью»:

*Этими нитями, / Их осторожно распутав, / Я уловлю заревые
слова. / Камни стоцветные / Слов заревых / **Перенижу** / **Жемчугом**
матовым.* [Скалдин 2004: 71]

⁴⁸ См. [Markov 1988: 194].

Напоследок вернемся к Гумилеву, другу Мандельштама и его соратнику по акмеизму. Один из своих ранних сборников он назвал «**Жемчуга**» (1910), а в позднем стихотворении «Подражание персидскому» (1921, п. 1921) применил, правда не слишком внятно, метафору ‘женские слова как соловьи и жемчуга, цивилизующие звериную речь мужчины’:

*Из-за слов твоих, как соловьи, / Из-за **слов** твоих, как **жемчуга**, /
Звери дикие – слова мои, / Шерсть на них, клыки у них, рога. // Я ведь
безумным стал, красавица. [Гумилев 1988: 315]*

Крен гумилевской поэзии в сторону создания жемчугов, долженствующих покорить женские сердца, чутко уловил Игорь Северянин в стихотворении «Паллада» (1924, сб. «Классические розы», 1931) о роковой красавице Палладе Богдановой-Бельской и ее поклонниках из писательской среды:

*Уродливый и блеклый Гумилев / Любил **низать** пред нею **жемчуг**
слов. [Северянин 1999: 366]*

Только что приведенная подборка примеров наглядно демонстрирует, насколько гибко использовался метапоэтический топос ‘слова / звуки как жемчуга’. В одних случаях обсуждался источник вдохновения, в других – поиски слов или звуков для создания текста, в-третьих – гениальность написанных строк, а в-четвертых – их ошеломляющее воздействие на слушателя. Такого рода семантическая вариативность ощущается и в «Друге Ариоста...». Путешествие от *звуков* итальянского языка к *жемчугу* может быть совершено по нескольким маршрутам сразу.

2.5.2. *Друг: неожиданные обертоны.* В еще одно семантическое путешествие приглашает слово *друг*. Дело в том, что в его преподнесении участвует эффект обманутого ожидания. Если строка 1 настраивает читателя на то, что в друзьях Ариосто, Петрарки и Тассо окажется человек, то в строке 2 человека замещает неантропоморфный, более того нематериальный, язык. Судя по предложенным для «Друга Ариоста...» трактовкам, интересующее нас слово не воспринимается как филологически проблемное, а, напротив, проглатывается мандельштамовцами как нечто само собой разумеющееся.

Для начала зададимся вопросом: часто ли нам встречается метафора, объявляющая язык *другом* писателя или хотя бы писателя *другом* того языка, на котором он пишет? В поэтическом секторе Национального корпуса русского языка такое словоупотребление отсутствует, как отсутствует оно и в «Канцоньере», «Неистовом Роланде», «Освобожденном Иерусалиме» и поэтическом творчестве Пушкина. Естественно предположить, что отправным пунктом того семантического путешествия, которое проделывает мандельштамовский *друг*, послужили весьма распространенные признания писателей следующего содержания: вдохновляясь наследием своего предшественника, они обретают в его лице вожакого, учителя, наперсника или – ближе

к Мандельштаму – собеседника и друга. Хрестоматийный пример – начало «Божественной комедии»: Данте, спасаемый Вергилием от трех лютых зверей, готов принять его в качестве провожатого по Аду и Чистилищу, потому что ранее избрал его своим наставником (*maestro*) в литературном ремесле. А вот русский пример – рыцарская поэма Михаила Хераскова «Бахариана, или Неизвестный. Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок» (п. 1803), кстати, выполненная в традициях «Неистового Роланда»: **Сладкий Тасс со мной беседовал; / Ариост наперсником мне был...** [Горохова 1993: 460]. Далее, Батюшков в частной переписке упоминал о диалогическом модусе восприятия итальянских поэтов современным:

«Я сию минуту читал Ариоста... наслаждался музыкальными **звуками** авзонийского языка и **говорил** с тенью Данта, Тасса и **сладостного** Петрарки, **из уст** которого что слово, то блаженство» (письмо к Николаю Гнедичу от 27.11–05.12.1811 [Горохова 1993: 464; Батюшков 1887: 163–164]).

Да и сам Мандельштам, начав своего «Батюшкова» с метафорического описания висевшей у него на стене репродукции автопортрета Батюшкова (*Батюшков нежный со мною живет*), постепенно переходит к воображаемому разговору с ним (*Ни на минуту не веря в разлуку, / Кажется, я поклонился ему – / В светлой перчатке холодную руку / Я с лихорадочной завистью жму*), а затем подытоживает полученный опыт формулой *шум стихотворства и колокол братства* [ОМ, 1: 175–176]. Задолго до «Батюшкова», в эссе «О собеседнике» (п. 1913), Мандельштам примеривался и к слову *друг*, но в отличие от *собеседника* так и не ввел его в дискуссию о разнесенных во времени авторе и читателе:

«И как нашел я **друга** в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я...

Проницательный взор Боратынского устремляется мимо поколения, – а в поколении есть **друзья**, – чтобы остановиться на неизвестном, но определенном “читателе”. И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя... **избранным, окликнутым по имени...** Почему же не живой конкретный собеседник, не “представитель эпохи”, не “**друг** в поколеньи”? Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику... лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть неожиданное. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это – властный, неколебимый психологический закон...

Страх перед конкретным **собеседником**, слушателем из “эпохи”, тем самым “**другом** в поколеньи”, настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом. Отсюда пресловутая враждебность художника и общества». [ОМ, 2: 9–10]

Заимствуя из только что рассмотренной традиции *друга* в специфическом употреблении – ‘читателя и адепта писателя-предшествен-

ника', – Мандельштам соотносит с этим употреблением почерпнутый в италянофильской эссеистике Батюшкова концепт: язык и пишущий на нем автор взаимно обогащают друг друга. При этом и старый смысл *друга* не исчезает. Любовно-дружеское отношение самого Мандельштама к итальянскому языку фактически переносится на Петрарку, Ариосто и Тассо. В итоге получается, что все друзья всем.

Но что позволяет мандельштамовской формуле 'язык – друг писателя' выглядеть столь органично? Это ее опора на золотой proverbialный запас, выработанный человечеством, а именно: (1) на русскую поговорку *язык мой – враг мой*, о *языке* (в другом значении, нежели в «Друге Ариоста...») и с антонимом *друга*, и (2) на латинскую поговорку *Amicus Plato, sed magis amica veritas* [досл.: Платон – друг, но больший друг – истина], в которой *друг* / *подруга*, причем в двух разных значениях ('приятель' и 'приверженец, ревнитель'), сначала объясняет отношение говорящего к авторитету в области философии, а затем – к неодолеваемому концепту⁴⁹.

В то же время в «Друге Ариоста...» продолжена линия словоупотребления, предусмотренная русской поэзией. Ее можно было бы очертить в более или менее полном виде, однако я приведу только те контексты, в которых при помощи неантропоморфного *друга* совершается выход на металитературную проблематику:

«К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину. Послание» (1814, п. 1815) Василия Жуковского, о проблемах поэтов и поэзии: *Свобода друг нам благодатный; / Мы независимо, в тиши / <...> / Поем <...> / Для сердца верного друзей* [Жуковский 1959–1960, 1: 223];

«Труд» Пушкина (п. 1832): *Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи, / Друга Авроры златой, друга Пенатов святых?* [Пушкин 2016: 14];

«Рифма, звучная подруга...» Пушкина (1828, п. 1884): *Рифма, звучная подруга, / Вдохновенного досуга, / Вдохновенного труда / [Ты умолкла, онемела]; / [Ах], ужель ты улетела, / Изменила навсегда!* [Пушкин 1937–1959, 3(1): 120];

«Лениво и тяжело плывут облака...» Александра Блока (1900, п. 1906), о странствующем лирическом «я»: *Но песня – мой спутник и друг* [Блок 1997–..., 1: 29]⁵⁰.

⁴⁹ Ср. еще фразеологизм *ложный друг переводчика* (франко-немецкого происхождения) и типовое название обществ – *общество друзей русской свободы (радио, воздушного флота...)*, кстати, пришедшее на смену другому типовому названию: *общество ревнителей / любителей русской словесности (военных знаний...)*.

⁵⁰ В качестве дополнения см. *друг степей калмык* в пушкинском «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (*друг* появляется в том месте, где речь идет о том, что слава поэта достигнет этнических меньшинств, т. е. *языков*; кстати, *калмык* и *язык* составили рифменную пару). Ср. также не печатавшееся при жизни автора стихотворение Марины Цветаевой «Бессонница! Друг мой!...» (1921): *Бессонница! Друг мой! / Опять твою руку / С протянутым кубком / Встречаю в беззвучно – / Звонящей ночи* [Цветаева 1990: 206].

В «Божественной комедии» также отыскивается пример того, как слово *amico* модулирует из антропоморфной области в область идей. В песни II «Ада» Вергилий рассказывает, как Беатриче явилась к нему с просьбой о спасении Данте, аттестовав последнего как своего друга, но не друга судьбы (удачи): *l'amico mio, e non de la ventura* (61 [1: 14])⁵¹.

Вплоть до середины 1930-х годов Мандельштам экспериментировал с тем, как, употребляя слова *друг* и *подруга*, развести его или ее субъект и объект по разным классам, например, антропоморфным объектам противопоставить неантропоморфные, а материальным объектам – нематериальные явления. Ср.:

«Мороженно!» Солнце. Воздушный бисквит...»: *Подруга шарманки, появится вдруг / Бродячего ледника пестрая крышка* [ОМ, 1: 75];

«Телефон»: *На этом диком страшном свете / Ты, друг полночных похорон, / В высоком строгом кабинете / Самоубийцы – телефон!* [ОМ, 1: 298];

«Декабрист»: *С широким шумом самовара / Подруга рейнская тихонько говорит, / Вольнолюбивая гитара* [ОМ, 1: 96];

«Грифельная ода»: *Я ночи друг* <...> [ОМ, 1: 135];

«Сохрани мою речь навсегда...»: *И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый, / Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье, – / Обещаю построить <...> дремучие срубы* [ОМ, 1: 160] (здесь, скорее всего, под *другом* и *отцом* понимается 'народ'; меньше оснований видеть в нем 'русский язык / русскую речь');

«Дышали шуб меха. Плечо к плечу теснилось...»: *А посреди толпы, задумчивый, брадатый, / Уже стоял гравер – друг меднохвойных доск* [ОМ, 1: 193].

Приведенные примеры, кроме, пожалуй, последнего, наследуют готовым поэтическим прототипам. «Друг Ариосто...» – следующий шаг, когда в более или менее приемлемом выражении типа *гравер – друг меднохвойных доск* субъект и объект меняются местами, так что получается **меднохвойные доски – друзья гравера*.

Но что Мандельштам хочет сказать, когда выстраивает свою многоступенчатую метафору *друга*? Обучаясь итальянскому языку путем произнесения вслух итальянской поэзии, *уста* русского поэта обретают язык Петрарки, Ариосто и Тасса как язык *любви*. В своих соб-

Было бы любопытно проследить, как интересующее нас словоупотребление сложилось в русской поэтической традиции и какие западные / античные прецеденты оказали на нее влияние. Насколько мне известно, такая работа не была проделана. Зато к обсуждению пушкинского «Труда» привлекались «Жалобы Тассо» (“The Lament of Tasso”, 1817) Байрона, ср. монолог Тассо о прощании с «Освобожденным Иерусалимом»: <...> *my pleasant task is done: / My long-sustaining friend of many years!* [моя приятная задача выполнена: / [О] друг, поддерживавший [меня] в течение многих лет!], приводимый А.С. Бодровой в комментариях к изд. [Пушкин 2016: 229–230].

⁵¹ Комментаторы сводят смысл этой сложно построенной фразы к более простой формулировке: ‘несчастный, который меня любит’.

ственных стихах, обращенных к возлюбленным, Мандельштам нередко сдерживал, а то и просто табуировал любовную эмоцию. Отсюда – психологические колебания в «Друге Ариоста...»: брать ли уроки любви и страсти у создателей «Канцоньере» и «Освобожденного Иерусалима», а у создателя «Неистового Роланда» еще и уроки эротики? И отсюда же – жемчужно-устричный сюжет, построенный по принципу ‘и хочется, и колется’.

2.6. Выводы

Все сказанное о «Друге Ариоста...», исключая понятие *друг*, распространяется и на предпоследнюю строфу «Ариоста» 1933 г. Напомню, что эти два текста отличаются лишь первой строкой. В «Ариосте» она отсылает к одному только Ариосту, а кроме того, содержит любовное признание, причем, если разобраться, адресуемое итальянскому языку: *А я люблю его неистовый досуг* [ОМ, 1: 181]. Заслуживает комментария и *досуг*: им поддерживается не только прямо проведенная в «Ариосте» идея сочинительства на итальянском языке, но и два скрипта, о которых выше шла речь в связи с «Другом Ариоста...»: гастрономия и секс. Эпитетом к *досугу* выступает *неистовый* – перевод второго слова в заглавии “*Orlando furioso*”.

Дополнительное отличие двух текстов лежит в области семантики: в «Ариосте» *язык* – это творческие достижения Ариоста, *враля*, который забавляет читателя фантастическими рассказами.

Примечательно, что в «Ариосте» отношения мужчины и женщины, в связи с беглым пересказом «Неистового Роланда» напрашивающиеся, практически не затрагиваются – если, конечно, не считать таковыми восходящий к Пушкину образ девы, лежащей на скале без покрывала, и прилагательное *неистовый*. Но тогда, может быть, это недостающее звено компенсируется предпоследней строфой об итальянском языке, овеянном эротическими фантазиями?

3. Переводы из «Канцоньере»: суммируя известное

Ядро мандельштамовского петраркизма – переводы четырех сонетов «Канцоньере»: один из раздела «На жизнь мадонны Лауры» (под номером 164), три другие – из раздела «На смерть мадонны Лауры» (301, 311 и 319). Выполненные в Москве ноябре 1933 – январе 1934 г. (319-й получил вторую редакцию в Воронеже 1935 г., поскольку первой Мандельштам остался недоволен), они были опубликованы лишь три десятилетия спустя, сначала в американском Собрании сочинений Мандельштама под редакцией Б.А. Филиппова и Г.П. Струве (1962–1967), а затем – в СССР Н.И. Харджиевым (в 1973 г., в престижной серии «Библиотека поэта»). Между этими двумя публикациями началось их научное осмысление.

Пионером и признанным классиком исследования мандельштамовских переводов из «Канцоньере» стала И.М. Семенко. В статье «Мандельштам – переводчик Петрарки» (1970) она проанализировала

соотношение между мандельштамовским переводом и оригиналом, показав, где и как перевод сохраняет образную, лексическую, фонетическую, композиционную и синтаксическую верность оригиналу, а где от него отклоняется. Кроме того, она первая привлекла внимание к русским подтекстам мандельштамовских опытов⁵². Во второй своей работе, о черновиках мандельштамовских переводов (1986), Семенко проследила движение от ранних редакций к окончательной⁵³. Популяризацией идей Семенко в итальянской славистике, без отдачи ей должного, стали работы Муредду⁵⁴ (как было отмечено Томасом Венцлова⁵⁵) и Пьеро Каццолы⁵⁶.

М.Л. Гаспаров повторно, после Семенко, обследовал перевод сонета 319, существующий в двух редакциях и потому представляющий текстологическую проблему. Он подсчитал коэффициент лексической точности на всех стадиях сочинения этих редакций и, продемонстрировав его поэтапное понижение, закончил свою статью выводом о том, что Мандельштам не удовлетворял исторический Петрарка и он создал нового⁵⁷.

В развитие идей Семенко о месте мандельштамовских переводов в традиции русского петраркизма Муредду и Венцлова сопоставили мандельштамовские переводы сонетов Петрарки с переводами его современников – Юрия Верховского (см. эскизное описание в [Mureddu 1980: 75]) и Вяч. Иванова (см. [Венцлова 1997]).

Еще один важнейший параметр обследования мандельштамовских переводов из Петрарки – стиховедческий. Дональд Рейфилд, А.А. Илюшин и Венцлова указали на уклонение мандельштамовского 5-стопного ямба с женскими окончаниями в силлабику, связав эту черту со следованием петрарковскому 11-сложнику⁵⁸.

Место мандельштамовских переводов из Петрарки на шкале «перевод – оригинальное (авторское) творчество» не получило однозначной трактовки. Начать с того, что, согласно Надежде Яковлевне, Мандельштам «собирался их печатать не среди переводов, а в самом тексте [т. е. в корпусе собственных стихотворений. – Л. П.], но вполне это решено не было» [Мандельштам Н. 2006: 241]. Далее, их никак нельзя назвать образной, мотивной, лексической или композиционной калькой с сонетов Петрарки. Так, у Мандельштама пропадают куртуазные лексика и риторика, а также элегичность, присущие оригиналу⁵⁹, а вместо них появляются сюрреалистическое овеществление метафор⁶⁰ и повышенный герметизм, в результате которого Петрарка перестает

⁵² См. [Семенко 1997a].

⁵³ См. [Семенко 1997b].

⁵⁴ См. [Mureddu 1980].

⁵⁵ См. [Венцлова 1997: 170].

⁵⁶ См. [Cazzola 2005].

⁵⁷ См. [Гаспаров 2002: 336–337].

⁵⁸ См. [Rayfield 1970: 23], для 164 сонета; [Илюшин 1990], для всех 4-х сонетов; и [Венцлова 1997: 178], для сонета 311.

⁵⁹ [Rayfield 1970: 22 и др.].

⁶⁰ См. [Семенко 1997b: 78].

быть понятным⁶¹. В то же время, искажая эти, в сущности наиболее броские, черты, Мандельштам сохраняет верность другим – почти незаметным, но оттого не менее значимым: метрике, фонике и ритмико-синтаксическому рисунку⁶². Как отмечалось выше, его 5-стопный ямб приобретает силлабическое звучание итальянского 11-сложника. Согласно подсчетам Илюшина, на 56 строк 4-х сонетов приходится 8 хориямбических, а «Промчались дни мои...» существует в 2 редакциях: ямбической и силлабической.

Еще одно открытие Семенко состояло в том, что Мандельштам постарался соблюсти тематические контуры строф, а также поддерживать фонический оригинал⁶³. Внимание к структурным особенностям оригинала отвечает той программе перевода, которую он сформулировал в «Потоках халтуры» (п. 1929):

«Перевод... это создание самостоятельного **речевого строя на основе чужого материала**. Переключение этого материала на русский строй требует громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобразительности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения **вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее** – всё это при строжайшем самообуздании. Иначе – отсебятина» ([ОМ, 3: 254]; обсуждается в [Mureddu 1980: 64–65]).

Взвешивая пропорции сохраненных свойств оригинала и того, что Мандельштам назвал «отсебятиной», Семенко пришла к выводу о том, что Мандельштам работал в жанре «вольного перевода»⁶⁴. Венцлова, в свою очередь, назвал мандельштамовские переводы экспериментальными и антибуквалистскими⁶⁵, поскольку в них сонеты Петрарки насыщены его «собственными, острохарактерными “словами-психеями”» [Венцлова 1997: 177]. Как я постараюсь показать дальше, при разборе двух мандельштамовских переводов из «Канцоньере» возможны и другие осмысления избранного Мандельштамом курса.

В исследованиях мандельштамовских переводов из Петрарки привлекалось внимание к мотивировкам их отклонений от оригинала. Одна из них – взгляд Мандельштама на поэтический перевод как таковой. Мандельштам недолюбливал его за неизбежную неадекватность оригиналу. Семен Липкин сохранил мандельштамовскую аргументацию против переводимости Петрарки, к обсуждению которой мы еще не раз вернемся:

«– Его сонеты скучно переводят пятистопным ямбом или театральным александрийцем, и беззаконная страсть монаха превращается в переводах в адвокатскую напыщенность. Послушайте его почти уличную итальянскую речь.

⁶¹ См. [Илюшин 1990: 376–377].

⁶² [Семенко, 1997а; и др.].

⁶³ [Семенко 1997а, 6].

⁶⁴ [Семенко 1997а: 121]; см. продолжение в [Cazzola 2005: 294].

⁶⁵ См. [Венцлова 1997: 176].

Он прочел несколько сонетов Петрарки в подлиннике, один или два наизусть, другие – глядя в книгу, прочел так, как обычно читал собственные стихи. То было почти пение.

– Мне кажется, – сказал я, имея в виду размер, – что русской кальки не получится.

– И пусть не получается! Вообще стихи переводить не надо. В переводе можно читать только прозу, стихи следует читать только в подлиннике» (из «Угль, пылающий огнем», цит. по [Липкин 2006]; обсуждается в [Венцлова 1997: 176–177])⁶⁶.

Вразрез со своей устно высказанной программой Мандельштам не только перевел сонеты Петрарки, но сделал это 5-стопным ямбом.

Другая мотивировка отклонений – разрыв с традицией русского петраркизма, в XVIII–XIX вв. представленной Александром Сумароковым, Константином Батюшковым и многими другими⁶⁷, а в начале XX в. – Вяч. Ивановым, Юрием Верховским и другими (см. [Семенко 1997а: 106–107; Mureddu 1980: 75; Cazzola 2005: 293–294]). Как продемонстрировала Семенко, Мандельштам постарался снять с Петрарки академический лоск, чтобы он не походил на своих эпигонов – петраркистов [Семенко 1997: 107]. В продолжение Семенко Венцлова указал на особенности фонетики в мандельштамовских переводах. Если Батюшков заведомо русским переводчикам Петрарки обходиться без русских «варварских» звуков, а именно шипящих и стечений согласных, а такой последовательный петраркист, как Вяч. Иванов, этим заветам следовал, то Мандельштам вопреки итальянофильскому канону насыщает свои переводы «щелканьем», скоплениями согласными – правда, сохраняя (особенно в рифмах, начале сонетов и строф) и верность звуковой матрице оригинала (см. [Венцлова 1997: 179]). Дальнейшие уточнения в эту картину вносят работы И.А. Пильщикова⁶⁸.

Еще одна причина перекройки Петрарки называлась в мемуарах Н.Я. Мандельштам. Переведенные сонеты были адресованы покойной Ольге Ваксель (1903–1932), любви Мандельштама 1925 г. [Мандельштам Н. 1999: 254–255, 441; Полякова, 1997: 176–177; Венцлова 1997: 170, 177]. В гл. 3 и 5 будет сделана попытка выяснить, мог ли Мандельштам получить известие о ее смерти к ноябрю 1933 г., когда он

⁶⁶ Мандельштам, в сущности, повторяет мысль, ранее высказанную Батюшковым в эссе «Петрарка»: стихи из второго раздела «Канцоньере», «На смерть мадонны Лауры», столь глубоки, что никакому другому языку не под силу передать их содержание, так что не стоит браться за перевод (цитату см. в § 2.2).

⁶⁷ Из этого ряда стоит исключить Гавриила Державина. Харджиев в своих комментариях к мандельштамовским переводам из Петрарки свидетельствовал: «В 1934 г. в беседе с редактором настоящего издания Мандельштам сказал, что лучший перевод сонета Петрарки на русский язык принадлежит Державину – стих[отворение] “Задумчивость”» [Харджиев 1974: 316]. Мандельштам имел в виду перевод знаменитого сонета 35 “Solo et pensoso i più deserti campi...”.

⁶⁸ См. [Пильщиков 2011; Пильщиков 2012; Пильщиков 2015].

взялся за переводы из Петрарки. Если да, то в рамках этой гипотезы получает объяснение та эротизация петрарковских платонических контекстов и то разрастание элегической скорби до трагедии космического масштаба, которую Мандельштам привнес в свои переводы⁶⁹.

Наконец, вытеснение петрарковской поэтики из мандельштамовских переводов связывалось с особым рода фильтром – мандельштамовскими поэтикой и картиной мира, импрессионистической в своей основе [Семенко 1997а; Семенко 1997б; Илюшин 1990: 380; Венцлова 1997: 176–180]. Так, идиллические пейзажи Петрарки, тождественные горько-сладким переживаниям лирического героя по линии сладости, но одновременно контрастирующие с ними по линии горечи, Мандельштам преобразует в хаотические, буйствующие и отвечающие силе любовных переживаний. Далее, если Петрарка в своих сонетах сосредотачивается на напряженной духовной жизни, самоанализе и раздвоенности, то Мандельштам, напротив, акцентирует внешний мир. В его исполнении мир вторит сильнейшему накалу любовной страсти и не менее сильной горечи от потери любимой⁷⁰. Одним из наиболее заметных результатов переписывания Петрарки в своем ключе становится то, что из переводов Мандельштама пропадает инвариантная петрарковская оппозиция ‘сладкий vs. горький’ (*dolce vs. amaro*) [Семенко 1997а].

В гл. 3 и 4 на примере мандельштамовских полупереводов, полупереложений сонетов 164 и 311 мы вернемся к вопросу о том, для чего Мандельштам взялся за переводы из «Канцоньере» и какое содержание в них вложено.

4. Заключение

Итак, петраркистом Мандельштам сделался в московский период. Именно тогда возник «Друга Ариоста...» и тогда же были переведены четыре сонета из «Канцоньере». В 1935 г., в Воронежской ссылке, Мандельштам вернулся к переводу сонета 319, потому что, по воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, счел «московскую» версию неудачной⁷¹. Двойчатка к уже написанному «Ариосту», кстати без предпоследнего четверостишия, и новое обращение к «Другу...» имели под собой другие основания. Мандельштам думал, что «московская» рукопись стихотворения погибла во время обыска в его квартире⁷².

Но ощущал ли Мандельштам потребность в Петрарке в дальнейшем? Н.Я. Мандельштам осторожно предположила наличие преем-

⁶⁹ Другими адресатами переводов в разное время назывались Ольга Гильдебрандт-Арбенина [Mureddu 1980: 55–56] (об ошибочности такой атрибуции см. [Венцлова 1997: 183]) и Мария Петровых [Дутли 2005: 272–273]. Отмечу еще соображение, высказанное в [Rayfield 1970: 23]: Мандельштам спроецировал образ Лауры непосредственно на Марию Петровых.

⁷⁰ См. [Семенко 1997: 107–108] и др.

⁷¹ См. [Мандельштам Н. 2006: 325].

⁷² См. [Мандельштам Н. 2006: 308].

ственности между переводами из «Канцоньере» и эпитафией Ольге Ваксель «Возможна ли женщине мертвой хвала...», написанной в Воронеже в 1935 г.:

«Над этими сонетами он работал дольше, чем над другими стихами... [О]н чему-то на них... учился, искал “мастерства”, они как бы ближе к “искусству”, чем другие стихи... [Э]ти сонеты как бы подготовка к стихам о мертвой женщине». [Мандельштам Н.Я. 2006: 325]

В мандельштамоведении эта гипотеза не проверялась. Зато в <Стихах к Н. Штемпель> – воронежском диптихе, адресованном платонической любви Мандельштама 1937 г., – были идентифицированы петрарковские словечки.

Стихотворению «Возможна ли женщине мертвой хвала...» и <Стихам к Н. Штемпель> посвящены гл. 5 и 6. Забегая вперед, отмечу, что в этих текстах обнаруживаются не только риторика и эстетика «Канцоньере», но – совершенно неожиданно – отсылки к знаменитым пассажам из любовной поэзии и прозы Данте. Таким образом, в конце жизни Мандельштам все-таки открыл для себя Данте как еще одного итальянского певца любви. Более того, в интересующих нас текстах он не просто опирался на – отдельно – Данте и – отдельно – Петрарку, но воспроизвел дантовско-петрарковский канон Прекрасной дамы в целом. Так дантовская и петрарковская линии, в творчестве Мандельштама проходившие до поры до времени независимо друг от друга, все-таки соединились.

Разбор двух образцов любовной лирики Мандельштама, выдержанных в итальянских традициях, позволяет сделать и другой вывод. Ориентация Мандельштама воронежского периода на Данте и Петрарку позволила ему отрефлексировать и высказать свои заветные мысли и чувства. Возможно, если бы они не вошли в его творческое сознание в качестве авторитетов любовного письма, два воронежских шедевра не были бы написаны.

Глава 3

Русские трели итальянского соловья: о переводе 311-го сонета Петрарки¹

Мандельштамовскому переводу 311-го сонета Петрарки «Как соловей сиротствующий славит...» (далее – КС; перевод и оригинал см. в Приложении, № 1, 4) посвящена мемуарная и научная литература. В научной содержится много ценных наблюдений о его фонетических, лексических, синтаксических, версификационных и образных расхождениях с оригиналом, а также стилистических и образных расхождениях. Судя по имеющимся на сегодняшний день данным², Мандельштам осуществил «структурный» перевод сонета 311. Далее, одна из высказанных в мандельштамоведении идей (как будет показано в § 3, неверная) состояла в том, что КС принадлежит к буквалистской школе перевода, отличной от вольной, в которой перевод того же сонета ранее выполнил Вячеслав Иванов. Другая – что переводы из «Канцоньере» Мандельштам обращает к одной из своих возлюбленных, напротив, представляется правдоподобной, но нуждающейся в дальнейшей аргументации. Их наиболее вероятный адресат – Ольга Ваксель. С Мандельштамом ее связывал роман 1925 г.; в 1932-м, через месяц после переезда с третьим мужем в Осло, она покончила жизнь самоубийством (подробнее см. Гл. 5). Прослеживалась и история становления КС, в частности повышение – от варианта к варианту – его метафоричности, а в связи с привнесенной Мандельштамом метафорикой отмечалось, что она вытеснила петрарковскую установку на клише и риторические красоты. Наконец, для КС был составлен перечень переводческих вольностей, куда вошли узнаваемо-мандельштамовские образы и его слова-«психеи».

В развитие существующих взглядов на КС я вернусь к вопросу о его прагматике. Под ней будет пониматься не только любовная драма Мандельштама, но и его эстетика. Речь пойдет о 2-х чертах КС, которые обращают на себя внимание. Доверяя собственным любовным эмоциям больше, чем петрарковским, Мандельштам дожимает едва набросанный портрет Лауры до портрета своей покойной возлюбленной. Сходным образом, полагаясь на свои представления о поэзии, он перестраивает под них «соловьиный» сюжет сонета 311. И те и другие

¹ Глава основана на статье [Панова 2015а].

² Из [Семенко 1997а [1970]: 111–114; Семенко 1997а [1986]: 66–70; Полякова 1997 [1992]: 176–177; Венцлова 1997]. О КС см. еще [Mureddu 1980: 67–72; Cazzola 2005 [2001]: 299–300].

прагматические смыслы определили поразительную по красоте и оригинальности интертекстуальную конструкцию.

Осознать эту конструкцию позволяет не один только внешний фактор: КС лишь в минимальной степени соотнобразуется с мандельштамовскими требованиями к переводу, высказанными в «Потоках халтуры» (1929). Там переводческой удачей признается «создание самостоятельного речевого строя на основе чужого материала», требующее «громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее – всё это при строжайшем самообуздании» и без «отсебятины» [ОМ, 3: 254]. Да, в КС по большей части схвачены ритмы Петрарки, синтаксический рисунок его фразы, фонетические оркестровки и т. д. В то же время внутрь этих структур проникает столько «отсебятины», что КС выходит за границы «вольного» и даже «экспериментально-антибуквалистского»³ перевода. Представляется, что свои любовные эмоции и свои, русские, представления о поэте-соловье Мандельштам привносит на правах соавтора Петрарки. В плане интертекстуальной конструкции соавторство разрешается в межкультурный диалог, почти что бахтинскую диглоссию. В дуэт с законным итальянским «голосом» вступает – незаконный даже и по меркам вольного перевода, но при соавторстве как раз разрешенный – русский «голос».

За формирование итальянского «голоса» отвечают удержанные в КС структуры оригинала⁴, из еще неотмеченных – звукоподражательная оркестровка двух соловьиных катренов на свистящие, преимущественно на *C*:

roSignuol... Si Soave / forSe Suoi... Sua... conSorte / Si pietoSe... Scor-
te / Sorte / regnaSSe;

Соловей СиротСтелющийся Славит / Своих... блиЗких... Синей/
деревенСкое / Силки... Сети Ставит / Смертный.

Особую прелесть мандельштамовской *C/Z*-фонике придает, во-первых, то, что среди слов, начинающихся на *C*- (а начальная позиция в оркестровках на согласную всегда самая заметная), есть и ключевой *Соловей*, причем, как и в случае петрарковского *roSignuol*, он открывает всю серию. Во-вторых, музыкальным камертоном для *C/Z*-серии служит вынесенная в эпиграф 1-я – «свистящая» – строка оригинала. В свою очередь, русский «голос» проявляется в стилизации петрарковского соловья под образцовых соловьев русской литературы. На один русский источник, «Слово о полку Игореве», где сочинитель (*Боян*) приравнен к соловью протомандельштамским *ущекотать*, указал Томас Венцлова [Венцлова 1997: 179]; другие ждут нас в § 2 данной главы. Русским можно считать и содержательное обновление «соловьиного» сонета, с которого мы и начнем.

³Так КС определяется в [Семенко 1997а: 121; Венцлова 1997: 176].

⁴[Семенко 1997а: 111–114; Венцлова 1997].

1. О переадресации перевода Ольге Ваксель

1.1. Биографический контекст переводов из «Канцоньере»

Над переводом 4-х сонетов «Канцоньере», 3-х из раздела «На смерть мадонны Лауры» (301, 311 и 319-го) и 1-го – из раздела «На жизнь мадонны Лауры» (164-го), Мандельштам работал с ноября 1933 по январь 1934 г. Новая редакция 319-го сонета «Промчались дни мои – как бы оленей...» появилась в июне 1935 г., тогда же, когда любовная эпитафия Ольге Ваксель «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» (3 июня) и импрессионистическое воспоминание о романе с ней «На мертвых ресницах Исакий замерз...» (тоже 3 июня). В 1935–1937 гг. петраркизмы проникли и в оригинальную любовную лирику Мандельштама, о чем пойдет речь в главах 5 и 6.

Мандельштамовский петраркизм 1933–1937 гг. плохо поддается объяснению. Зато легко объяснима предшествовавшая ему стадия – полное игнорирование «Канцоньере». Дело в том, что усилиями Владимира Соловьева и его последователей-символистов петраркизм превратился в эстетическую религию Серебряного века. Из «Канцоньере» стали активно перениматься сюжеты, конструкции и прагматические установки для вечноженственной и любовной поэзии. Соловьев и символисты, кроме того, переводили или вольно перелагали сонеты и канцоны Петрарки; Иванов вдохновлялся еще и «Триумфами». Тот же Иванов, согласно Михаилу Кузмину, усвоил «блеск петраркизма» – наряду с «немецким порывом вагнеровского пошиба», «славянской кисло-гадостью», «ваточностью эллинизма» [Кузмин 2007: 66] и т. д. На этапе своего размежевания с символистами Мандельштам-акмеист действовал по принципу оставления символистских кумиров символистам, однако к началу 1930-х, когда его соперничество с ними потеряло остроту, он позволил себе «узурпировать» «их» Данте и «их» Петрарку. Тем не менее, если автор «Божественной комедии» получил у Мандельштама полное признание – как отцовская фигура, абсолютный авторитет в поэзии, ролевая модель, позволяющая противостоять советской власти и нести крест изгнанничества, – то автор «Канцоньере», очевидно, нет. Во всяком случае, «Разговора о Петрарке» Мандельштам не создал.

И действительно, Петрарке трудно было бы стать героем Мандельштама, потому что весь склад «Канцоньере» был откровенно антимандельштамовским. Это относится и к его аллегорической, все еще в духе Средневековья, поэтике (которую, правда, Мандельштам упорно отказывался видеть в еще более средневековой «Божественной комедии»); и к четким риторическим правилам развертывания сюжета; и к преимущественно любовной тематике; и к постоянной авторефлексии. Пройдя искусы символизма, в свой акмеистический период Мандельштам сделал ставку на прямо противоположную систему ценностей. Недаром в его эссеистике можно встретить лозунги типа «изгнать аллегоризм», «по-верленовски свернуть шею риторике», «минимизировать свое присутствие в стихотворении, ибо окружающий

мир интереснее»⁵. Таких принципов он придерживался и дальше. Надо ли говорить, что любовной лирики им написано до обидного мало, особенно по сравнению с «Канцоньере», где чувство к Лауре варьируется на все лады! Таким образом, маловероятно, чтобы Мандельштам взялся за 4 перевода из «Канцоньере» потому, что почувствовал в Петрарке родственную душу. Скорее, через сонеты не близкого ему итальянца Мандельштам дал выход своему чувству к покойной Ольге Ваксель – болезненному, трудновыразимому и к тому же задевавшего его жену, как никак пострадавшую сторону в любовном треугольнике 1925 г.

«Вакселевскую» гипотезу нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть. День, месяц или хотя бы год, когда Мандельштаму сообщили о смерти бывшей возлюбленной, остаются невыясненными. Если довериться мемуарам Н.Я. Мандельштам, это произошло в один из приездов поэта в Ленинград [Мандельштам Н. 2006: 358–359]. Но какой именно? Между смертью Ольги Ваксель в 1932 г. и арестом Мандельштама в 1934-м с последующей высылкой в Воронеж он побывал в Ленинграде трижды. Во время первого визита он выступил в Капелле и Доме печати, 22 февраля и 2 марта 1933 г. соответственно; во время второго, в сентябре того же года, на квартире Анны Ахматовой читал собравшимся «Разговор о Данте»; третья поездка пришлось уже на середину апреля 1934 г.⁶ Веским, но все-таки не решающим доводом в пользу датировки известия 1933 г. может послужить то мандельштамоведческое наблюдение, что в своих переводах 164-го и 301-го сонетов Мандельштам подменяет Лауру страстной эротической женщиной типа Ольги Ваксель⁷. Приведу еще одно. В черновой редакции КС имеется строка *О как легко не знать и жить без страха* [ОМ, 1: 484] об экзистенциальном шоке, вызванным, судя по контексту, известием о смерти возлюбленной. Поскольку в сонете 311 для нее нет аналога⁸, ее естественно отнести на счет жизненного опыта Мандельштама.

⁵ Впрочем, стихи Мандельштам писал как истинный символист, только не русской, а французской – бодлеровско-верленовской – закладки. То, что он мыслит символами-аллегориями (о чем см. [Панова 2014; Панова 20186]), сближает его творческий метод с аллегоризмом Данте и Петрарки.

⁶ См. [Лекманов 2003: 159, 165, 173].

⁷ Ср. *В неудержимой близости, всё та же: / Целую ночь, целую ночь на страже / И вся как есть далеким счастьем дышит* [ОМ, 1: 190], где *целую* – нарочитая двусмысленность, о долготе ночи и поцелуях одновременно; и *Дол, полный клятв и шепотов каленых, / Тропинки промучавленных изгибы, / Силой любви затверженные глыбы* [ОМ, 1: 189], о буколической любви, оставившей свой отпечаток на ландшафте.

⁸ Впрочем, мотив (не)знания Мандельштам мог привнести, например, из записи Петрарки на экземпляре Вергилия: «[В] том же городе [Авиньоне. – Л. П.], в том же месяце апреле... лето же 1348-ое **у сего света свет оный был отнят**, когда я случайно был в Вероне, увы! судьбы своей не ведая. Весть же горестная настигла меня чрез письмо моего Людовика в Парме, в том же году, в день мая 19-й... Тело ее непорочное и прекрасное было погребено в усыпальнице братьев Миноритов... **а душа ее... возвратилась на небо, откуда была**» (пер. Михаила Гершензона [Петрарка 1915: 228]).

В чем состояло само известие, Н.Я. Мандельштам помнила лучше. Петр Сторицын (Коган), из армии многочисленных ленинградских поклонников Ольги Ваксель, сообщил как неверную причину, так и неверное место ее смерти – вокзал в Стокгольме. В результате «О.М. ... думал, что она умерла от ревмокардита, не вынеся дороги и перемены» [Мандельштам Н. 2006: 358–359].

На имевшиеся сложности с оплакиванием Ольги Ваксель указывает зачин стихотворения «Возможна ли женщине мертвой хвала?..», кстати, петраркистского образца. Показательны и черновые редакции КС с той же темой ‘возможности / невозможности’, но поданной в другом ракурсе: разрешить или не разрешить себе писать о *мертвой женщине*? Ср.:

*Кто ж без меня поймет и в звук поставит, / Что смерть нашла
прибежище в богине, или, в несколько ином виде, Я – только я – тот,
кто в звук поставит* [ОМ, 1: 484]⁹ и т. д.

Сонет 311 в оригинале подобного сюжетного поворота не предусматривает, и, значит, переводя его, Мандельштам ориентировался на собственные переживания.

Предположительно, сложности, о которых идет речь, были следующего рода. Для того чтобы писать стихи, Мандельштаму необходимо было чувствовать свою правоту, тогда как из любовного треугольника 1925 г. он вышел с совсем иными ощущениями. Недаром в «Я скажу тебе с последней...» (1931), где, согласно Н.Я. Мандельштам, *Ангелом Мэри* была она, а *Еленой* (Прекрасной) – Ольга Ваксель, развязка соединившего их тройственного союза дана под знаком строки «Серенады» Поля Верлена о ‘моем пронзительном / резком и фальшивом / лживом голосе’. Имеется в виду голос лирического героя, исполняющего серенаду своей любовнице, Ангелу-Шлюхе, так, как это делают мертвецы. У Мандельштама контрапунктом к вынесенному в эпиграф *Ma voix aigre et fausse* сделана – с иронией или без? – *последняя правота* лирического «я»:

Ma voix aigre et fausse...
P. Verlain

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой. <...>

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну а мне – соленой пеной
По губам. [ОМ, 1: 154–155, 597] и т. д.

⁹ Это, конечно, еще и мотив ивановского перевода 75-го сонета Петрарки: *И петь вас – я же избран* [Петрарка 1915: 239], но не сонета 75 как такового.

О неправоте Мандельштама в любовной ситуации 1925 г. говорят не только его стихи, но и мемуарные свидетельства. Так, в исповедальном письме Александру Гладкову от 17.02.1967 Н.Я. Мандельштам признавалась, что ее муж повел себя «по-свински» и с ней, и с Ольгой Ваксель¹⁰. По чьей инициативе Мандельштам и Ольга Ваксель расстались в 1925 г. (а также были ли у них тайные свидания в 1927 г.), не очень понятно. Понятно, однако, что, лишившись (или лишив себя?) прав на Ольгу Ваксель, в «Возможна ли...» Мандельштам ищет, но не находит единственно верный модус загробного общения с ней. Он то приласкает ее любовным прозвищем (например, *Миньонной*), то предложит ей свое мастерство поэта для увековечения ее памяти. Обо всем этом мы поговорим подробнее в гл. 5.

Сказанное позволяет рассматривать мандельштамовские переводы из «Канцоньере» как подцензурный вариант «Возможна ли...». Тогда гипотетическая реконструкция обстоятельств, приведших к написанию КС, принимает следующий вид. В 1933 г., узнав о смерти Ольги Ваксель, Мандельштам почувствовал потребность посвятить ей любовную эпитафию. От своего имени написать такого рода стихи он не мог – и потому, что более не имел прав на Ольгу Ваксель, и потому, что они расстроили бы его семейную жизнь, и нашел эзопово решение: оплакать бывшую возлюбленную в переводах из «Канцоньере». Перевод был удобен еще и тем, что создавал ситуацию размытого авторства и размытой адресации: Мандельштам мог говорить сразу от имени Петрарки, и от своего, адресуясь одновременно к Лауре и Лютику – а так Ольгу Ваксель называли все, кто был с ней знаком. Потренировавшись на переводах и с их помощью выработав более взвешенное отношение к покойной возлюбленной, в 1935 г., в отсутствие жены, он наконец смог осуществить свой замысел двухгодичной давности.

Как уже отмечалось, *post factum* Н.Я. Мандельштам то относил переводы из Петрарки к вакселевскому корпусу, то сомневалась в правильности такого решения. Зато она – совершенно справедливо – увидела в них подступ к «Возможна ли...». Впоследствии С.Я. Полякова привела довод в пользу адресованности переводов Ольге Ваксель. Это развернутая в них топка глаза / ресниц, инвариантная для вакселевского корпуса¹¹. При этом ни Полякова, ни ее последователи¹² не поднимали вопроса о том, когда Мандельштам узнал о смерти бывшей возлюбленной. Не обращалось внимания и на использованный в КС эзоповский ход: обставить сюжетную линию Лауры деталями жизни и смерти Ольги Ваксель. С первым вопросом мы уже разобрались, а второй, метаморфозу Лауры в Лютика, имеет смысл предварить сличением лирического сюжета КС с сюжетом оригинала – работой, которая до сих пор не была толком проделана¹³.

¹⁰ Цит. по [Нерлер 2012: 27].

¹¹ См. [Полякова 1997 [1992]: 176–177].

¹² См. [Венцлова 1997; Bonola 2003: 31–34].

¹³ Начало такому курсу исследования было положено в [Семенко 1997а: 112–113].

1.2. Лирический сюжет и риторика сонета 311 в оригинале и в переводе

Мандельштам, выступавший, и не раз, теоретиком перевода¹⁴, наверняка отдавал себе отчет в том, что верность сюжету оригинала – одна из первейших задач переводчика. В случае сонета 311 эту задачу ему облегчали как подробные комментарии в издании [Petrarca 1908: 378–379], имевшемся в его распоряжении, так и сонет 311 в версиях Ивана Козлова и Иванова (см. Приложение, № 2, 3), отдавших соловьиной истории должное.

В сонете 311 искусно соединены 5 мотивов: (1) соловьиное пение, оплакивающее утрату близких; (2) злая судьба лирического героя, приведшая к сходной утрате – прекрасной возлюбленной; (3) оплакивание лирическим «я» самого себя, усвоившего (4) одну пессимистическую мудрость, что на земле царствует смерть, и (5) другую, что прекрасное – преходяще. Риторически этот кластер преподнесен так, чтобы через многократное переплетение линий соловья и лирического «я» выставить «я» – петрарковский самообраз – в максимально выигрышном свете.

Прежде всего, будучи действующими лицами единого сюжета, соловей и «я» сцеплены причинно-следственными отношениями: птица своими трелями провоцирует лирического героя на горестные авторефлексии.

Кроме того, между ними устанавливаются отношения двойничества. Так, и соловей, и «я» травмированы потерей близких, что заставляет одного изливать горечь в трелях, а другого – в этом сонете.

Чтобы сделать соловья еще и эмблемой своей поэзии, Петрарка приписывает его пению ее сигнатурные – горько-сладкие – свойства. Недаром трели, в норме – звуки безыскусной природы, «окультурены» в мелодию, составленную из ‘искусных нот’ (*note... scorte*): где мелодия, там и поэзия. Еще в повествовательный фокус Петрарки попадает воздействие соловьиного пения на окружающий мир, что в аллегорическом плане задает ситуацию ‘поэт и его аудитория’. Вдобавок соловьиная мелодия сделана изоморфной объекту оплакивания лирического «я», Лауре. Когда трель наполняет мир ‘сладостью’, а Лаура ‘успокаивает’, между ними устанавливается синонимия; когда трель ‘длится’ (‘всю ночь’), а жизнь Лауры ‘не длится долго’, – антонимия. Наконец, и соловей, и Лаура соединяют верх и низ: птичье пение наполняет сладостью ‘небо’ с ‘полями’, а смерть возлюбленной приравнена к погребению (‘солнечного’) света’ в ‘землю’.

На новый виток двойничество соловья и лирического «я» выведено фигурой градации. Соловей, своим пением напоминающий лирическому герою о его утрате, – нулевая точка в измерении силы горя «я», чьи переживания на два пункта сильнее птичьих, по количеству «единиц» усвоенной им мудрости.

Сходный риторический маневр применен и к Лауре. Она абстрагирована (но тем самым и нивелирована) до приобретенной ли-

¹⁴ О чем в связи с его переводами из «Канцоньере» см. [Гаспаров М. 2002: 336].

рическим «я» мудрости. В начале сонета Петрарка говорит о ней как о *богинях*, во множественном числе вместо единственного, а в конце – как о ‘не длящемся услаждении’. Между этими фигурами обобщения над Лаурой произведена еще одна риторическая операция, метафорасинекдоха-сравнение. Героиня представлена через ‘свет глаз’, сопоставимый с солнцем (что дематериализует ее в богиню); при этом ее глаза даны поглощенными землей, т. е. антиподом солнца и света.

Оба риторических преобразования, птицы и возлюбленной, порождают любопытный парадокс. Восхищаясь пением соловья и производя Лауру в богини, Петрарка в то же время отрицает их самоценность. Они важны постольку, поскольку служат его авторефлексиям и самовосхвалению.

Двойничество соловья и лирического героя получает наряду с сюжетной интертекстуальную и метатекстуальную проекции. Сонет 311 (и об этом Мандельштам тоже мог знать из принадлежавшего ему издания «Канцоньере») был восприимчивым провансальского поэтического канона, сделавшего соловья эмблемой куртуазного поэта. Это означает, что, описывая сладостное, мелодичное, меланхолическое птичье пение, итальянский поэт вчуже предается нарциссическому упоению своим изящным слогом и способностью вызвать у читателя горько-сладкую гамму переживаний.

Были у петрарковского соловья и иные, античные, интертекстуальные прецеденты, что также фиксировалось в принадлежавшем Мандельштаму издании «Канцоньере». Под параллель ‘поэт – соловей’ Петрарка перекроил античный миф о Прокне, превратившейся в ласточку (вариант: соловья), ее сестре Филомеле (Филомене), превратившейся в соловья (вариант: ласточку), и ее муже Тирее, превратившемся в удода. Этот миф попал в сонет 311 из «Георгик» Вергилия (IV, 510–515), где соловей-Филомела как раз оплакивает детей, погибших по вине пахаря или змеи, и, конечно, «Метаморфоз» Овидия (IV, 424–674). Переделка коснулась не только пола соловья, но и принципа изображения его трелей. В сонете 311 их горькое содержание в контрасте с нежной, сладкой и искусной музыкой должно вызвать в памяти читателя песню Орфея, разжалобившего подземных богов настолько, что те выпустили его покойную жену Эвридику обратно, в мир живых.

Как же Мандельштам распорядился сюжетом и риторикой сонета 311? В катренах он меняет мотив ‘соловей своей сладостной меланхолической песней напоминает лирическому герою о его утрате’ на ‘соловей вынуждает лирического героя помнить о моменте смерти его возлюбленной’. В первом терцете мотив погребения возлюбленной, занимавший подчиненное положение в рассуждениях об обманчивости мира, перемещается в самый фокус повествования. Из двух терцетов выпадает фигура градации, так что финальный тезис о недолговечной прелести оказывается риторически неподготовленным. Вообще, риторика из КС последовательно вытравляется, а вместе с ней – и все тонкости петрарковского смыслопорождения. Далее, хотя отсылка к вергилиевскому соловью сохранена (подробности см. в § 2.1), двойничество соловья с лирическим «я» ослаблено до мотива сходной потери

близких. Наконец, положенное им внимание теперь оттягивает на себя героиня. Три петрарковские беглые отсылки к ней в КС разрастаются до четырех-пяти. При этом Мандельштам избирает все новые и новые способы, чтобы описать ее смертный миг. Делается это не просто по-петрарковски пунктирно, но еще и при помощи герметических образов и недоговоренностей, в присущей Мандельштаму поэтике опущенных звеньев.

1.3. Переводческая «отсебятина» как система

Реконструкция линии Лауры-Лютика, к который мы теперь с полным правом переходим, потребует обращения к сонету 311 в оригинале, биографическим обстоятельствам Ольги Ваксель, а также топике вакселевского корпуса, притом не только глазной.

Богиня в смертном поту – это петрарковские ‘богини’, только сниженные тем, что им приписан прозаический *пот*. Появление *смертного пота* в переводе сонета 311, возможно, спровоцировала поступившая от Петра Сторицына неверная информация о том, что Ольга Ваксель скончалась от ревмокардита: обильный пот – симптом этого заболевания¹⁵.

Цепочка глазных образов – (1) *радужная оболочка* – (2) *эфир очей* – (3) *слепой* – (4) *ресничный взмах* – производная как от 311-го сонета с его оборотом *duo bei occhi* ‘два прекрасных глаза’, так и от 319-го с оборотом *ch’un batter d’occhio* [1229], досл. ‘чем удар глаза’, в смысле ‘в мгновение ока’, – аукается с ресницами / бровями / зрачками и *выпушкой светлой* / *карим* (цветом глаз / цветом воздуха) / заресничной страной из посвященных Ольге Ваксель стихотворений 1925 и 1935 гг.¹⁶ Ни петрарковские, ни мандельштамовские контексты, однако, не проясняют «глазную» скоропись КС. В 2-х случаях проблемой оказывается отсутствие при обсуждаемых словах дейктических показателей. В самом деле, о чьей *радужной оболочке* и чьем *ресничном взмахе* идет речь? *Радужная оболочка страха* может указывать и на глаз лирического героя (предпочтительная трактовка), и на героиню, и на обобщенного субъекта, как и *ресничный взмах*, с обобщенной референцией в качестве предпочтительной. Безусловно, амбивалентность того и другого оборотов могла быть намеренной – создающей эффект слияния субъекта смотра (т. е. лирического героя) с объ-

¹⁵ Сама Ольга Ваксель вспоминает только о случавшихся с ней приступах ревматизма. Откуда же тогда взялся ревмокардит: ревматизм постепенно перерос в ревмокардит? или молва (вариант: Мандельштамы) перепутала одно с другим?

¹⁶ Ср. «Жизнь упала, как зарница...»: *Жизнь упала, <...> / Как в стакан воды ресница; Есть за куколем дворцовым / <...> / Заресничная страна* [ОМ, 1: 304]; «Я буду метаться по табору улицы темной...»: *В такие минуты и воздух мне кажется карим, / И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой* [ОМ, 1: 142]; брови-ласточки из «Возможна ли...»; «На мертвых ресницах Исакий замерз...».

ектом (Лаурой-Лютиком). Загадочным предстает и выражение *эфир очей, глядевших вглубь эфира*, но по иной причине. Дело в том, что в идиолекте Мандельштама *эфир* употребляется в двух значениях, 'воздух' и 'идеальное небо'. Сонет 311, вместо тавтологической пары *эфир – эфир* дающий не тавтологическую, но метонимическую или же синекдохическую корреляцию 'свет' – 'солнце', не приближает нас к разгадке. А приближают к ней, во-первых, запись рукой Петрарки о смерти Лауры на манускрипте Вергилия: «[Д]уша ее... возвратилась на небо, откуда была»¹⁷, и, во-вторых, аналогичная топика «Канцоньере». Слово *эфир* в значение 'небо' в КС могло попасть из сонета 75 (кстати, тоже о прекрасных глазах Лауры) в переводе Вяч. Иванова. От столь семантически насыщенного слова, как *эфир*, естественно ожидать богатого набора ассоциаций, каковые и обнаруживаются. Из рассмотрения можно сразу исключить голубой цвет глаз, ибо глаза у Ольги Ваксель были зелено-карими, и тогда остаются 2 ассоциации, притом взаимоисключающие. Одна – стекловидное тело вокруг радужной оболочки, оно же – *светлая вытушка* [ОМ, 1: 142] («Я буду метаться по табору улицы темной...», 1925), оно же – *небесная корка* [ОМ, 1: 215] («Твой зрачок в небесной корке...», 1937). Вторая – такое воздействие смерти, при котором радужная многоцветность *очей* стирается, а затем у них отбирается и зрение, так что они становятся *слепыми*. Эту едва намеченную двухактную драму о победе смерти над жизнью завершает *ресничный взмах*: в том случае, если имеется в виду закрывание века, возникает эффект финального опускания занавеса.

Две петрарковские аллегии, Злая Судьба и Смерть, в КС соединились в новую, *Пряху*, очевидно, обрывающую нить жизни героини. После соловья с его античными обертонами это еще один образ, имеющий античные коннотации, а именно Мойра или Парка. Парка, кстати, встречается в «Канцоньере», в сонетах 210 и 296, правда как угроза для жизни героя. Учитывая, что в несколько стихотворений вакселевского корпуса проникло так или иначе двойничество героини с Миньоной (о чем см. Гл. 5), в Пряхе можно видеть кивок в сторону гётевского священника, на отпевании безвременно скончавшейся Миньоны припомнившего Парку:

«Слабенькая жизненная нить растягивается в непредвиденную длину, а крепчайшую насильственно перерезают ножницы Парки».
(пер. Н. Касаткиной [Гёте 1978: 477])

Вообще, мандельштамовское обращение к Пряхе (*Исполнилось твоё желание, пряха*) звучит как произнесение гётевского пассажа от своего имени. Но и это еще не все. Выбор русского слова *Пряха*, первое значение которого – соответствующая профессия, возможно, мыслилось как скрытый намек на любимое Ольгой Ваксель рукоделие¹⁸.

¹⁷ См. сноску 8.

¹⁸ Ср., например, «[с]обственные наряды она делала сама, изобретательно и изящно. Она прекрасно готовила, ... шила, вышивала, сама делала ремонт в квартире» [Смольевский 1991: 164].

В *прелести* – аналоге петрарковского ‘улаждает’ – слышится разговорное обращение к красавице, каковой и была Ольга Ваксель.

Присутствием Ольги Ваксель в КС можно объяснить и введенную Мандельштамом простонародную *люльку*, не согласующуюся с петрарковским куртуазным стилем¹⁹. Она понадобилась Мандельштаму не только для реализации его любимой темы вечного возвращения (здесь в виде ‘земли, погребаящей и дающей новое рождение’), но и как фонетический рефлекс *ЛЮти(К)а*. Если в намерения Мандельштама входила такая переключка, то он следовал 5-му сонету «Канцоньере», в котором 3 слога провансальского имени Лауры *Lau-re-ta* переданы началам слов *LAUdando / LAUdare, REal / REverire, TAcì* [26]²⁰. (При этом второй слог *люТИКа* в сонете аналогичным образом не отразился.) Еще у Мандельштама, как, впрочем, и у Петрарки, терцет с *люлькой* оркестрован на *Л* – первую букву имен *Лаура* и *Лютик*:

Lieve / Luti... che 'L soL;
обоЛочка... / гЛядевших в гЛубь... / ВзяЛa земЛя... сЛетую ЛюЛь-
ку (ср. продолжение в следующем терцете: *испоЛниЛось... жеЛанье /*
пЛачуци... преЛесть... недоЛговечней).

Наконец, *люлька* – объект для детей и даже звучащая по-детски! – переключается с аналогично устроенными словесными ласками Ольге Ваксель из «Возможна ли...»: *Дичок, медвежонок, Миньона* [ОМ, 1: 205].

На адресованность КС Ольге Ваксель косвенно может указывать и мотив ‘обманчивый мир’, Мандельштамом проигнорированный. В 1925 г., когда имел место драматический любовный треугольник, он обманывал обеих женщин. Вину за ложь в стихотворении того же года «Жизнь упала, как зарница...» он возложил на себя (*Изолгавшись на корню, / Никого я не вино...*) и Ольгу Ваксель (*Изолгалась, улыбкулась* [ОМ, 1: 304]). В свою очередь, Ольга Ваксель в своих «Воспоминаниях» винила во лжи одного Мандельштама: «Я очень уважала его как поэта, но как человек он был довольно слаб и **лжив**» [Полякова 1997: 171]. Так или иначе, отказ от ‘обманчивого мира’ способствовал сокрытию – от Н.Я. Мандельштам и близкого круга – истинной адресации КС. Не забудем и о том, что чувство неправоты вызывало у Мандельштама остановку творческого процесса, так что мотив обманчивости был вдвойне нежелателен²¹.

¹⁹ В мандельштамовских черновиках к переводу вместо *люльки* стоит *колыбель*. Любопытно, что в «Канцоньере» встречаются *cuna* и *culla*, но в связи не с Лаурой, а с лирическим героем.

²⁰ Такое устройство сонета 5 комментировалось в принадлежащем Мандельштаму издании «Канцоньере» [Petrarca 1908: 6].

²¹ Мотив ‘обманчивый мир’ из 311-го сонета Мандельштам перенес в одну из редакций 319-го сонета (по [Гаспаров М. 2002: 329] – 3-ю). Было: *Misero mondo, instabile e protervo, / del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene* (1229) (Жалкий мир, непрочный и упорствующий, / полностью слеп тот, кто на тебя возлагает свои надежды – подстрочник из [Семенко 1997а: 118]), стало: *O, semiцветный мир лживых явлений, – / Печаль жирна, и умиранье наго!* [ОМ, 1: 486]. В порядке взаимобмена 319-й сонет обогатил 311-й мотивом ‘слепоты’.

Последний довод в пользу того, что Мандельштам пропустил через себя любовный опыт Петрарки-поэта, находим в его беседе с Семеном Липкиным о сущности Петрарки и проблемах перевода «Канцоньере» на русский язык:

«Его сонеты скучно переводят пятистопным ямбом или театральным александрийцем, и беззаконная страсть монаха превращается в переводах в адвокатскую напыщенность. Послушайте его почти уличную итальянскую речь» [Липкин 2006] и т. д.

Если кто-то и пережил *беззаконную страсть*, то это Мандельштам во время адюльтера 1925 г. Петрарка же, хотя и укорял себя в стихах и прозе за греховное, ибо эротизированное, увлечение Лаурой, был все-таки платоническим возлюбленным, сублимировавшим свои переживания в поэзию. Что касается его реальных прелюбодеяний с последующим отцовством (а у Петрарки родились сын и дочь), то в «Канцоньере» они не отразились²².

В сущности, зазор между петрарковской Прекрасной дамой и образом возлюбленной, созданным Мандельштамом, невелик и, значит, допустим в вольном переводе. Иное дело – метаморфоза петрарковского соловья в мандельштамовского. Это как раз случай соавторской реконцептуализации.

2. Двух соловьев поединок: Петрарка и другие поэты-соловьи

2.1. Соловей Петрарки ≠ соловей Мандельштама

От сонета 311 мандельштамовская птица удержала немного, но, что характерно, этим немногим был ее античный интертекстуальный ореол. Интертекстуальность и отсылки к античности – те 2 пункта, в которых поэтика Мандельштама и поэтика Петрарки счастливо совпали. Для сохранения вергилиевской ауры соловья Мандельштам ввел причастие *сиротствующий*. Оно, правда, употреблено не в своем словарном значении, ‘потерявший родителей’ / ‘живущий без родителей’, а расширительно, ‘лишенный детей’, и / или метафорически, ‘чувствующий себя сиротливо’. Медиатором между Петраркой и Мандельштамом выступил козловский перевод сонета 311, где соловей описывается прилагательным *осиротелый*, кстати, тоже употребленным расширительно-метафорически. Замена *осиротелый* на *Сиротствующий* способствовала лучшей организации звукоподражательной оркестровки на свистящие. Предпочтение *си-*

²² Петрарка, будучи духовным лицом, монашеского сана не принял, в отличие от своего брата. Тут опять Мандельштам (а может быть, и Липкин, приводящий его соображения) допустил передержку – или же ввел максимально сильную метафору.

роптующему было отдано еще и потому, что это выисканное слово (о чем см. § 2.3).

Другая, более принципиальная для Петрарки, характеристика соловья, как вдовца, в КС если и учтена, то косвенно. Говорящая о потере наукообразная перифраза *близкие пернатые* скрывает в себе удода и ласточку – бывшего мужа и бывшую сестру Филомелы, а также убитых соловьев.

Сюжетное сцепление соловья и лирического героя, у Петрарки проходящее как слабое, ‘соловьиное пение напоминает лирическому «я» о его суровом жребии – смерти возлюбленной’, в КС усилено до ‘соловей бережит душевные раны лирического «я», заставляя его снова и снова переживать смертный миг возлюбленной’.

Самое серьезное расхождение Мандельштама с Петраркой – в том, что соловей и лирический герой почти полностью теряют свою обращенность друг на друга. Единственная сохраненная между ними параллель – оплакивание ими умерших. Между птицей и «я» Мандельштам прочерчивает сильнее, чем в сонете 311, следующие связи: их одиночество (ср.: *один отныне*, возможно, дань ивановскому *Ответствуя, один...*) и прославление ими своих близких. В целом же, как соловей лишен горьких по содержанию, но сладких по форме трелей, так и лирический герой – аналогичной горько-сладкой эмоции. Игнорируя петрарковскую эмблематику, Мандельштам упускает тем самым «изюминку» сонета 311: авторский нарциссизм.

Лишается соловей и своей двойной – природно-культурной – ауры. Хотя Петраркой ему и предписано пение по нотам, у Мандельштама он представляет собой мощный голос природы, меняющий все вокруг и расстраивающий душевное равновесие лирического «я». Культурная аура привносится разве что глаголом *славит*, имплицитно указующим ‘славу’.

Соловей и лирическое «я» не связаны более фигурой градации, за отсутствием последней. В результате они становятся равноправными участниками единого сюжета.

За депетраркизацией соловья стоит, разумеется, неприятие горько-сладкой, нарциссической эстетики и риторической установки автора «Канцоньере». Недаром Мандельштам, берущийся за сюжет ‘«я» и «моя» птица’, создает «Мой щегол, я голову закину...» (1936) на прямо противоположных основаниях. Двойничество между в принципе неопозитивным щеголом и лирическим героем, чей статус поэта в тексте не актуализирован, решено так, чтобы птица была в центре, а «я» – в положении орнитолога-любителя (англ. *birdwatcher*)²³.

Меня соловьиный сценарий сонета 311, Мандельштам совершает и еще один эстетический жест отвержения. Он преодолевает влиятельный петраркизм Иванова. Предположу, что именно Иванова имел в виду Мандельштам, когда в разговоре с Липкиным выделил «адвокатскую напыщенность» как неприемлемую для него черту русских переводов «Канцоньере». И действительно, по наблюдениям Венцловы, Иванов задействовал имевшийся в русской традиции готовый

²³ См. [Панова 2014: 158 сл.].

стилистический ресурс «итальянскости» – слог эпохи италянофила Батюшкова и – шире – достижения школы гармонической точности²⁴. В 1915 г. и особенно в советские 1930-е эта псевдоархаическая словесная вязь казалась, конечно, помпезной, напыщенной, особенно Мандельштаму с его поразительной чуткостью к языку. Что касается «адвокатских речей», то под ними, наверное, понималась совершенно оправданная установка Иванова на передачу риторических красот петрарковских сонетов.

2.2. Соловей Верлена

Принято считать, что в КС Мандельштам предъявляет читателю не художественный мир Петрарки и тем более не русский петраркизм, выработавший свои конвенции, но свой собственный поэтический мир. Соглашаясь с первой и второй частями этого утверждения, я попробую оспорить последнее. На мой слух в КС, особенно в катренах, звучит не мандельштамовский голос, но вполне узнаваемый голос другого поэта.

Если к проблеме чужого голоса, который в КС конкурирует с голосом Петрарки, подойти с точки зрения истории литературы, то, наверное, в главные претенденты на него попадет любимый Мандельштамом Верлен. Во-первых, он написал «Соловья» (сб. «Сатурнические поэмы», 1865 (1866), ц. «Грустные пейзажи»; см. Приложение, № 5), причем найдя новое применение петрарковскому кластеру мотивов: ‘памяти о былой любви’, ‘меланхолии’ и ‘ночному пению соловья’²⁵. Во-вторых, Верлена как автора «Соловья» Иванов в своем пропедевтическом сонете «Переводчику» (сб. «Прозрачность», 1904; см. Приложение № 6) увенчал лаврами поэта-соловья²⁶. В-третьих и главных, отголоски верленовского стихотворения проникли в КС. ‘Тишина’ (*silence*) дала *молчанье*; выражение ‘[соловьиный] голос, прославляющий / воспевающий Отсутствующее’ (*la voix célébrant l’Absente*) – глагол *славить*; а метафора ‘ночь **укачивает** / **баюкает** дерево и птицу’ – *люльку*. Еще «Соловей» мог подсказать Мандельштаму проекцию внутреннего состояния лирического «я» на состояние природы. Вот только один пример. В обороте *деревенское молчанье* существительное обозначает деятельность, присущую человеку (и, возможно, творческую паузу), тогда как относительное прилагательное, аналог петрарковских *sampagne* (‘полей’), – состояние дел в деревне²⁷.

И все-таки приведенные сходства не дают оснований для утверждения о том, что в КС Петрарка заговорил верленовским голосом.

²⁴ См. [Венцлова 1997: 172, 179].

²⁵ Правда, подробные комментарии к «Соловью» в [Verlaine 2008: 489–493] не числят сонет 311 в его источниках.

²⁶ Отмечено Р.Е. Помирчим в [Иванов Вяч. 1995, 2: 291].

²⁷ Мандельштам мог принять во внимание и сонет 10: там соловьиное пение, в сердце пробуждающее любовь, – одна из прелестей жизни на природе, в Воклузе.

2.3. Соловей-разбойник: от былины к Пастернаку

Продолжая поиски поэта-соловья, затмившего Петрарку, обратим внимание на 7 действий мандельштамовской птицы. И по количеству, и по своему характеру они отличны от 4-х петрарковских, переданных переходными предикатами 'оплакивает', 'наполняет', 'сопровождает' и 'напоминает'.

Славит (близких), помимо того что привносит метатекстуальные коннотации и кивает на верленовского «Соловья», органично встроено в цепочку соловьиных *С*-слов²⁸. Привносятся им и культурные коннотации. Как подметила еще И.М. Семенко, предикат *славит* служит опознавательным знаком особой хвалебной риторики «Канцоньере», будучи аналогом *laudare*, 'восхвалять', и его синонимов²⁹. Иными словами, подменяя собой предикат 'оплакивает', он сохраняет верность не букве конкретного сонета, но духу «Канцоньере». Опробовав мотив прославления в переводе, в дальнейшем Мандельштам откроет им «Возможна ли женщине мертвой **хвала?**...».

Плавит – метафора для передачи воздействия большой физической силы, притом по-модернистски синэстетическая. Ожидаемая материальность отсутствует как у субъекта действия, соловьиного пения, так и у его объекта – *молчанья*. В сущности, основанный на предикате *плавит* пассаж – вызывающе-дерзкий перепев петрарковского классического мотива 'соловей наполняет небо и поля сладостью'.

Щекочет не поддается однозначному толкованию из-за недостаточного контекста. Так, неразрешима проблема его переходности / непереходности. В случае, если перед нами переходный глагол, его можно интерпретировать по аналогии со строками о поэте-соловье *О Бояне, соловью старого времени! А бы ты сия плъкы ущекоталь* [= воспел], *скача, славию, по мысленну древу... свивая славы* оба полы сего времени из «Слова о полку Игореве» [Слово о Полку Игореве: 44], как предлагалось Венцловой, а также увидеть в нем свернутую идиому *щекотать нервы*. Допустимо даже и истолкование *щекочет*... *меня*... как 'воспевает меня'. В свою очередь, непереходность *щекочет* означала бы, что Мандельштам воспользовался звукоподражательным словом нормативного (но с ограниченным хождением) русского языка и его диалектов³⁰, *щекотать* (о пении соловья, сороки, канарейки)³¹,

²⁸ Стюарт Голдберг высказал остроумное предположение, что это – лексическая вариация на тему *figura etimologica*: если *КУКУшка КУКУет*, то почему бы *СоЛоВью* (или, еще лучше, *СЛАВке*) не *СЛАВить*?

²⁹ См. в [Семенко 1997б: 67].

³⁰ См. современный Мандельштаму «Толковый словарь русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова («Щекотать – петь (о соловье, сороке и некоторых других птицах)») и «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля. О звукоподражательном происхождении этого слова см. «Этимологический словарь русского языка» М. Фасмера.

³¹ «Словарем современного русского литературного языка» в 17 т. (1948–1965) зафиксирована идиома *щекотать песни*, в которой интересующий нас глагол как раз переходный.

с намеком или без него на «Слово о полку Игореве», в котором имеется также *щекотъ славии успе* [Слово о Полку Игореве: 45]. Это последнее выражение получило новую жизнь в литературе Серебряного века – в стихотворениях «Откуда силы воли странные?..» (1899, п. 1902) Ивана Коневского:

*А все мила земля деbeatая. / Как дивен бедный вешний цвет! /
И в сладкой страсти нива спелая, / И щокот славий – дерзкий бред. //
И кровь кипит в самозабвении / И верит, пламенно любя* [Коневской 2008: 151],

и «Соловьиные чары» Иванова (сб. «Нежная тайна», 1912):

*Милому в лес дева придти велела, / Голос подать в сладостной
мгле соловьиной трелью. // Солнце зашло; пала роса; темно в дубраве. /
Чу, соловей вдруг засвистал: у близкой встречи / Сердце стучит... Ярче
звучит далеко / Звонкая песнь... Скоро вся дебрь – только щокот сла-
вий... // Жизнь – этот лес! Где твой жених, душа-невеста?* [Иванов Вяч. 1971–1987, 3: 45]

Если рассматривать КС на их фоне, то у *щекочет* обнаружится еще одна ассоциация: любовь в весеннем пейзаже. Была своя, правда короткая, история у *щекота славьего* и в поэтическом переводе, о чем можно судить по рецензии Кузмина на издание «Алкей и Сафо. Песни и лирические отрывки в переводе размерами подлинника Вячеслава Иванова (Москва, изд. Сабашниковых 1914 Ц. 1 р. 25 к.)»:

«К сожалению и таких строк, как

“Зарю встречает щокот славий”,

со страхом, но можно было ожидать». (п. 1914 [Кузмин 1984–2000, 10: 198])³²

Сходный упрек КС едва ли заслуживает³³. Во-первых, если в нем и имеется цитата из «Слова о полку Игореве», то она мимикрирует под слово общего языка. Во-вторых, через *щекочет* в КС проникает топика соседнего, 310-го, сонета – щебечущая Прокна и плачущая Филомена (*et garrir Progne et pianger Filomena* [1203]). Ответом на звукоподражательное *garrir* как раз и становится звукоподражательное *щекочет*³⁴.

³² Ивановское *Зарю встречает щокот славий* в связь с КС было поставлено в [Венцлова 1997: 179].

³³ Иное дело – перевод сонета 319 «Промчались дни мои, как бы оленей...» с выражением *печаль жирна* из «Слова о полку Игореве», возможно, введенным по примеру Иванова – переводчика Алкея.

³⁴ Интерполяция ласточкиного предиката *garrir* позволяет задуматься о том, не из 310-го ли сонета в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» ласточки-брови возлюбленной, прилетевшие к лирическому герою из могилы?

Муравит, а также *промуравленные изгибы тропинок* из мандельштамовского перевода сонета 301 очевидным образом имеют отношение к траве (*мураве*). В оригинале сонета 311 она отсутствует, но ее можно обнаружить в соседнем 310-м сонете. Там приход весны описан сразу через: появление Зефира – западного ветра; возвращение травы и смеющихся лугов; пение Прокны и Филомены. В сюжете сонета 310 переживаемая лугами и птицами полнота жизни вступает в противоречие с состоянием пустыни, в которое лирического героя повергли смерть и вознесение возлюбленной на небо. Так, даже звери, весной предающиеся любви, в его сознании становятся ‘жестокими и дикими’ (*fere aspre et selvagge* [1203]). От сценария сонета 310 Мандельштам как раз и отталкивается, когда в КС превращает горько-сладкое, меланхолическое, любовное пение соловья в дикий, страшный, опасный – поистине *aspro et selvaggio* – посвист-ветер, пригибающий траву. Произведенный сюжетный сдвиг закреплен интересующим нас предикатом *муравит*. Это – заимствование из былины «Илья и Соловей Разбойник», где мужички предостерегают Илью Муромца от поездки по глухим лесам, говоря:

- Прямоезжая дорожка заколбдела,
- Заколодела дорожка, замуравела¹. <...>
- Да у той ли у березы у поклпяпы² <...>
- Сиди Соловей разбойник во сырѹм дубу <...>
- А то свищѹт Соловей да по соловьеву,
- Он кричит злодей разбойник по звериному,
- И от него ли-то от посвисту соловьего,
- И от него ли-то от покрику звериногѹ
- Те все травушки муравы уплетаются...
- А что естѹ людѹей, то все мертвыѹ лежат

¹ Заросла муравой-травой.

² Пригнутой книзу, наклонной, обвислой. [Былины 1916: 138]³⁵

Фольклорное *муравить* означает ‘зарасти травой,’ но Мандельштам модифицирует его в ‘пригибать траву (= мураву) свистом-ветром наподобие Соловья разбойника’. Как и в случае с *щекочет*, вопрос о переходности-непереходности этого глагола неразрешим. Скорее всего, трава – объект, на который направлено действие, – встроена в семантическую структуру непереходного *муравит*. Переходность этого предиката, имплицитирующая, что соловей *муравит*, т. е. пригибает свистом, как траву, *меня*, менее вероятна, но все же возможна, особенно с учетом черновой редакции *насквозь меня буравит* [ОМ, 1: 484].

Предикатом *провождает (меня)* пение соловья изображается в соответствии с петрарковским *t'accompagne*. В то же время так подготавливается финальная метаморфоза соловья в охотника, т. е. разбойника.

Охотничий предикат *ставит (силки и сети)*, в оригинале аналога не имеющий, вместе с двумя прямыми дополнениями оказывается

³⁵ См. также «Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года» (В 3 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949–1951). Т. 2. № 74.

самым представительным звеном цепочки соловьиных слов, начинающихся на *С-*. Заодно им вводится идея опасности, подстерегающая лирического героя со стороны соловья, и «я» в качестве жертвы. Интертекстуально же Мандельштам подхватывает следующий мотив «Канцоньере»: «Лаура / ее глаза / бог любви *Амор* расставляют силки, в которые лирический герой и попадает» (ср., например, сонет 200 об *Амор*’е и его силках, приводимый в Разд. I, Гл. 1, § 2). При этом осуществляется дерзкая субъектно-объектная конверсия, в поэтическом мире Петрарки непредставимая, но достойная модернистских экспериментов русской традиции – например, «Трущоб» (1910, п. 1910) Велимира Хлебникова, где преследуемый олень превращается в хищного льва, набрасывающегося на своих охотников. Речь о Хлебникове зашла неслучайно. И в жизни, и в поэзии он увлекался орнитологией, а одно из его сочинений о птицах называлось «Мудрость в **силке**» (1914, п. 1914), ср.:

(*Утро в лесу*)

С л а в к а: беботэу-вевать!

В ь ю р о к: тьerti-едигреди!

О в с я н к а: кри-ти-ти-ти, тии! ...

П е н о ч к а з е л е н а я: прынь, пщирэб, пщирэб! Пщирэб сэ, сэ, сэ!

С л а в к а: беботэу-вевать! [Хлебников 1930: 180].

Впрочем, делая из соловья охотника, Мандельштам преследовал собственные цели – разработку мифологемы Соловья-разбойника. С поставленными на лирического героя силками и сетями, возможно, согласуется и появляющийся во втором терцете *страх* – как отмечалось выше, реакция не только на смерть возлюбленной, но и на устрашающую мощь соловьиного посвиста.

Нудит (меня *помнит*) – это фактически ‘напоминает’ петрарковского сонета, но только усиленное до ‘принуждать, докучать, надоедать’, что согласуется и с образом Соловья-разбойника, и с долгим однообразным пением, способным вызвать разве что скуку. К 1930-м годам глагол *нудить* воспринимался как устаревший³⁶, а потому стоит задаться вопросом, зачем он понадобился Мандельштаму. По остроумной догадке Семенко, это – фонетическая калька с *nud[a è g]it[a]* сонета 301 [Семенко 1997б: 70], а согласно Венцлове – заимствование из ивановского перевода 285-го сонета Петрарки, ср.: *К стезе добра влечет и нудит силой*³⁷ [Венцлова 1997: 177]. Добавлю, что этот предикат встречается и в еще одном переводе Иванова – дантовского сонета “*A ciascun’alma presa e gentil core...*” / «Всем данникам умильным, чистым слугам...», ср. об *Амор*’е, скормливающим Беатриче пламенеющее сердце Данте: *И нудил он питаться яством алым* [Иванов Вяч. 1971–1987, 2: 629]. В рамках «вакселевской» гипотезы соловьиное *нудит* может прочитываться и в психоаналитическом

³⁶ См. соответствующую пометку в «Толковом словаре русского языка» под ред. Ушакова.

³⁷ См. [Петрарка 1915: 259; ФСП: 438].

ключе. Мандельштам как будто приговаривает себя к наказанию – под нудное соловьиное пение возвращаться, раз за разом, к воображаемой картине смертного мига возлюбленной.

Превращению соловья-меланхолика в Соловья-разбойника сопутствуют стилистические перемены. До сих пор они интерпретировались как «снят[ие] все[го]», что у Петrarки отмечено печатью элегичности» и отказ от условностей, в том числе русского петраркизма [Семенко 1997а: 113]. Но что если Мандельштам не «снял», а просто не заметил элегичности «Канцоньере»? Ведь итальянскую классику он читал не так, как она написана, а пристрасно, с прицелом на себя и свои литературные авторитеты, прежде всего Вийона и Верлена – «уличных» поэтов с «уличными» реакциями. Не оттого ли, кстати, итальянский язык «Канцоньере» Мандельштам в беседе с Липкиным назвал «почти уличной речью»?³⁸ Если не считать принятого обозначения языка, на котором писал Петрарка, ит. (*lingua*) *volgare* от лат. *vulgus*, то ничего уличного в нем нет. Более того, язык, стиль, риторика «Канцоньере» вобрали в себя и творчески переработали по меньшей мере латинскую традицию, литературный итальянский язык «Божественной комедии» и провансальский канон. И потом, если на слух Мандельштама «Канцоньере» и впрямь звучала как «уличная речь», то почему же тогда в КС и 3-х других его переводах из Петрарки не создана иллюзия разговорности?³⁹ Спору нет, отдельные сниженно-разговорные элементы проникли в КС, но его стилистическая доминанта все-таки не они, а игра на трех регистрах: высоком, сниженном и «раритетном».

За повышение слога отвечают поэтизмы – *эфир*, *очи* и *прах*. Они появляются только в терцетах и служат для обрисовки героини, как мы помним – богини. Противоположный эффект возникает благодаря «подлым» (по классификации XVIII в.) словам или грамматическим формам – *под-над*, *плачуци*, *люлька*, отдающими то ли фольклорностью, то ли просторечием. Сюда же можно отнести Парку / Мойру, пониженную до простонародно звучащей *Пряхи*, и, конечно, *муравить*, слово былинного происхождения. Третий регистр задается прежде всего научно-техническими вокабулами – *пернатые*, *радужная оболочка* и *котловина* – из биологического, медицинского и топографического лексикона, а кроме того, нагнетанием выисканных, иногда мимикрирующих под неологизмы слов: *сиротствующий*, *щекочет*, *нудит*, но также и *муравит*⁴⁰, в соловьиных катренах. По параметру ‘возвышенное vs. сниженное’ противопоставлены не только слова, но и два рода реалий: *очи* (‘глаза’), *эфир* (‘небо’), *богиня* (‘смертная женщина’) vs. *деревенский*, *люлька*, *пот*. В результате игры на трех регистрах

³⁸ В том, что Липкин передает соображения Мандельштама адекватно, убеждает мандельштамовское эссе «О природе слова» (1922): «Когда латинская речь... пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, – **детская и убогая** по сравнению с латинской, но! уже романская» [ОМ, 2: 67].

³⁹ Как она создана, например, в «Я скажу тебе с последней...».

⁴⁰ Ср. в связи с этим восприятие слова *муравить* как почти что неологизма в [Семенко 1997а: 67].

образуется стилистическая какофония. Она идет вразрез не только с классическим, ровным, клишированным слогом Петрарки, но и со слогом Мандельштама, не допускавшим ни смешения трех регистров, ни обилия неологизмов или выисканных слов.

Две произведенные в КС подмены – меланхолического соловьиного пения разбойничьим посвистом и гармонизированного слога стилистической какофонией – однозначно указывают на того поэта, чей образ стоял перед мысленным взором Мандельштама, когда он переводил сонет 311. Этот поэт вызвал у Мандельштама ассоциации с соловьем задолго до 1933 г.:

«[Фетовский. – Л. П.] **посвист, щелканье**, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака...

Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна, она **безвкусна** потому, что бессмертна; она **бесстильна** потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом **цокающего соловья**. Да, поэзия Пастернака – прямое токованье (глухарь на току, **соловей по весне**), прямое следствие особого физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок.

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – **двух соловьев** поединком...»

[ОМ, 2: 144–145]

На фоне только что процитированных «Заметок о поэзии» (1923) становится понятно, в чем заключается реконцептуализация соловья в КС. Из эмблемы поэзии Петрарки он фактически стал эмблемой Бориса Пастернака. Знак переключение с одного литературного авторитета на другой – пастернакизация стилистики и фонетическая оркестровка соловьиного пассажа щелканьем (щекотанием) наряду со свистом, как если бы Мандельштам, переводя сонет 311, следовал не столько Петрарке, сколько своим «Заметкам о поэзии».

Детализировать пастернаковский слой КС позволяет обращение к его поэзии. Ко времени создания «Заметок о поэзии» он уже успел поставить соловья / славку в связь с ночью, ср.:

Ночи на щелканье славок проматывать! («Сложь весла», п. 1918 [Пастернак 2003–2005, 1: 128]);

Ночам соловьем** обладать, / Что ведром полнодонным колодезям. / Не знаю я, звездная гладь / Из песни ли в песню ли льется. // Но чем его песня полней, / Тем полночь над песней просторней. / <...> // Мне кажется, бьется о сруб / Та песня железною цепью. // И каплет со стали тоска, / И **ночь растекается в слякоть («Эхо», п. 1917 [Пастернак 2003–2005, 1: 95]);

и в такой комбинации сделал эмблемой творчества:

*А в саду, где из погребя, со льду, / **Звезды** благоуханно разахались, / **Соловьем** над лозою изольды / Захлебнулась тристанова за-холодь. // И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми воплями / **Мирозданье** – лишь **страсти разряды**, / **Человеческим сердцем накопленной*** («Определение творчества», сб. «Сестра моя жизнь», п. 1919 [Пастернак 2003–2005, 1: 133]).

Когда Мандельштам не будет в живых, Пастернак создаст собственную версию Соловья-разбойника:

*А на пожарище заката, / В далекой прочерни ветвей, / Как гул-кий колокол набата, / Неистовствовал соловей. // <...> / Как **древний соловей-разбойник** / Свистал он на семи дубах. // Какой беде, какой за-знобе / Предназначался этот пыл? / В кого ружейной крупной дробью / Он по чащобе запустил?* [Пастернак 2003–2005, 4: 520]

Приведенная «Весенняя распутица» (1953, из романа «Доктор Живаго») показывает, насколько верно Мандельштам угадал ходы Пастернака! Как и в КС, там имеется мощный посвист во славу любимой, сильнейшее воздействие этого посвиста на окружающий мир, метафора охоты, применяемая для соловьиного пения, и надвигающаяся ночь.

Литературоведу не пристало говорить о мистической перекличке двух поэтов, особенно при наличии других объяснений. И немистические объяснения отыскиваются. Переводя соловьиный сонет Петрарки в пастернаковской манере, Мандельштам опирался на три пастернаковских инварианта: 'экстаз', 'зловещее' и 'великолепие и единство мира'⁴¹. Так, соловьиному пению в КС придан экстастический характер; для него также подобрана зловещая метафора Соловья-разбойника; наконец, петрарковский мотив 'соловей преобразует пением все вокруг, включая меня' реализован посредством пастернаковской идеи великолепия и единства мира⁴². В КС, кроме того, обнаруживаются лексические пастернакизмы – например, *плавить*, которое в «Пространстве» (1927) реализует инвариант 'единство мира': *Он [город в отличие от только что описанного пригорода] с гор разбросал фонари, / Чтоб капать, и теплеть, и **плавить** / Историю, как стегарин / Какой-то свечи без заглавья* [Пастернак 2003–2005, 1: 217]) и квазипастернакизмы – *котловина*, восходящая к ранней редакции «Зимы» (1913), ср.: *Котловинной, бугорчатой тьмы* [Пастернак 1965: 581]⁴³.

⁴¹ Инварианты Пастернака – по [Жолковский 2011 [1978, 1984, 1991]а: 27–116; Жолковский 2005 [1985]в].

⁴² Ср. пастернаковскую «Душную ночь» (сб. «Сестра моя жизнь», 1922) Пастернака: *<...> Уплетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про **меня!*** [Пастернак 2003–2005, 1: 141].

⁴³ Еще одна потенциальная перекличка между поэзией Пастернака и КС – та, что оборот *щелканье славок* из «Слома весла» мог спровоцировать Мандельштам на введение предиката *СЛАВит*, создающего фонетическую перекличку со *СЛАВками*.

Альтруистическая готовность Мандельштама признать поэтом соловьиного склада не Петрарку и не себя – его переводчика (это, кстати, случай Иванова, о чем см. § 3.1), а постороннего для своего диалога с Петраркой Пастернака, приводит к тому, что в сонете 311 исчезает то главное, ради чего он писался: авторский нарциссизм в проекции на образцовую певчую птицу. Заодно меняется и метатекстуальная направленность соловьиных ассоциаций. Они более не наводятся на сам текст и автора текста, а вовлекают в повествование литературную фигуру извне, способную проиллюстрировать нужную эмблематику. Возможно, подмена Петрарки на Пастернака была продиктована еще и тем, что нарциссизм был присущ и Пастернаку, но, конечно, в ослабленном по сравнению с Петраркой виде – самолюбования и растворения себя в природе⁴⁴.

Итак, в КС соловей поет на 2 «голоса», итальянский и русский, причем русским «голосом» оказывается голос Пастернака. Так Мандельштам досрочно осуществляет программу межкультурной диглоссии, заявленную в «Возможна ли...», *итальянсья, русея*, а заодно претворяет пастернаковскую формулу истинной поэзии: *двух соловьев поединок*⁴⁵.

В рамках «вакселевской» гипотезы горько-сладкая, меланхолическая топка сонета 311, судя по тому что Мандельштам ее проигнорировал, не могла передать ни драматизма исчезновения его любимой с лица земли, ни накала его чувств по столь горькому поводу. Иное дело – поэтический мир Пастернака, неперенные атрибуты которого – экстаз и мощь, мироздание и его взаимосвязь с лирическим героем, а также – в отдельных сборниках – несчастная любовь. Упрощая суть дела, можно сказать, что Петрарка предоставил Мандельштаму повод для того, чтобы выговорить наболевшее, а Пастернак – художественные средства.

Обращение к Пастернаку позволило Мандельштаму решить и другую задачу – расподобления КС с ивановской версией сонета 311 «О чем так сладко плачет соловей...».

3. *Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:* уроки Вяч. Иванова

Сопоставление 2-х модернистских переводов сонета 311 было проделано Венцловой в статье «Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки. (На примере сонета CCCXI)». Она ценна в первую очередь тонкой интерпретацией деталей, а во вторую – выдвинутой общей концепцией. Пересмотр отдельных положений этой концепции и завершит настоящую главу.

⁴⁴ См. о них [Жолковский 1994 [1987]: 233].

⁴⁵ Можно увидеть в КС еще и реализацию сценария дружбы, в том числе поэтов, из мандельштамовского стихотворения «К немецкой речи» (1932): *Когда я спал без облика и склада, / Я дружбой был, как выстрелом, разбужен. / Бог **Нахтиаль**, дай мне **судьбу Пилада** / Иль вырви мне язык – он мне не нужен* [ОМ, 1: 180].

3.1. О концепции Томаса Венцловы

Согласно Венцлове, в «О чем так сладко...» осуществлена программа вольного, или импрессионистического, перевода. Вольность заключается, в частности, в том, что под видом Лауры Иванов оплакал свою покойную жену Лидию Зиновьеву-Аннибал. Отсюда – привнесенная им в сонет 311 топка смерти как жизни, собственно та же, что и в корпусе стихотворений ее памяти. Продолжая вслед за Венцловой выявление прагматики, определившей характер «О чем так сладко...», отмечу, что поэтом соловьиного склада Иванов выставляет не столько Петрарку, сколько себя, его переводчика. Проявляется это в том, что мотив сонета 311 ‘соловей поет по нотам’ замещен общесимволистской житнетворческой мифологемой ‘поэт-маг’. На ее проведение работает следующий мотивный кластер: ‘соловей *живит* мрак *волшебной силой*’, обман *чарует*, а жизнь *обольщает*. Таким образом, Иванов перелицовывает соловьиный сценарий Петрарки под свои любовные и творческие обстоятельства.

По Венцлове, «О чем так сладко...» написан в рамках символистских представлений о том, что оригинальное произведение – уникальный творческий акт, не поддающийся воссозданию даже в переводе. При переводе достижима зато другая задача: скопировать музыкальный абрис оригинала⁴⁶. Оба положения представляются справедливыми, с той, однако, поправкой, что для Иванова его перевод сонетов «Канцоньере» носил программный характер: так поэт утверждался в житнетворческом статусе «нового Петрарки».

Расхождения между сюжетом «О чем так сладко...» и сюжетом оригинала Венцлова описывает в целом верно⁴⁷, но без учета ивановской установки на донесение общих сюжетных контуров сонета 311 и его риторики.

Оставляя в стороне фонетические и версификационные наблюдения Венцловы, перейду к стилистическому. Для передачи временной дистанции, отделяющей читателя 1915 г. от «Канцоньере», Иванов «подстарил» свой слог под батюшковский. Альтернативная интерпре-

⁴⁶ Под музыкальный слепок с оригинала можно подвести следующие структурные особенности «О чем так сладко...», отмеченные Венцловой. Несмотря на то что женскую рифмовку оригинала Иванов заменяет чередованием женских и мужских окончаний [Венцлова 1997: 173], а в терцеты вводит другую схему рифмовки, аВа ВаВ (у Петрарки – АВА АВА [Венцлова 1997: 173]), он компенсирует эти вольности более точной фоникой и просодией. В частности, он избегает длинных слов, консонантных стечений и вообще италянизирует, насколько это возможно, свою поэтическую речь, местами передавая даже и петрарковскую звукопись [Венцлова 1997: 174].

⁴⁷ Драматическое звучание сонета 311 последовательно сглаживается, а его пессимистическая безнадежность уступает место воскресению мертвых – серебряновечной мифологеме, любимой Ивановым. Так, соловей не оплакивает близких, но *тоскует*; вместо одной лексической единицы, передающей идею *жизни*, их 3; наконец, мотив ‘злой судьбы’ (*dura sorte, fera ventura*) замещен речью от лица *боли сердечных ран* [Венцлова 1997: 175–176].

тация этого приема могла бы состоять в том, что искусственно архаизированный язык, вообще говоря, яркая примета не только ивановских переводов, но и его оригинальной поэзии. (Недаром в первых Кузмин отметил неуместность древнерусского оборота, а во второй – «славянскую кисло-гадость».) Таким образом, имитация Батюшкова в «О чем так сладко...» не отменяет того обстоятельства, что Иванов вводит Петrarку в орбиту своего поэтического мира, а там и (жизне)творчества.

Наконец, Венцлова расположил КС и «О чем так сладко...» на двух противоположных полюсах переводческой практики русского модернизма. КС он не без колебаний отнес к школе точного перевода Валерия Брюсова и Николая Гумилева (проявив больше доверия к мандельштамовской теории перевода, нежели к КС, да и к мандельштамовскому намерению опубликовать его в своей книге стихов в разделе оригинальной лирики). В свою очередь, «О чем так сладко...», по Венцлове, представляет школу вольного перевода Иннокентия Анненского и Пастернака, как и Иванов, пропускавшими переводимый текст через свой поэтический мир. Прodelанный анализ КС подводит нас к парадоксальному заключению: между КС и «О чем так сладко...» больше сходств, чем отличий.

Повторю, что в КС воссозданы лишь структурные особенности сонета 311, а в остальном совершен целый ряд «недозволенных» в школе точного перевода ходов. Эти ходы, в свою очередь, были «разрешены» ивановской – вольной – практикой перевода «Канцоньере»⁴⁸. Как и Иванов, Мандельштам проецирует образ Лауры на умершую возлюбленную, увенчивает лаврами поэта-соловья иного поэта, нежели Петрарка, и подменяет стилистику Петрарки слогом другого поэта из русской традиции. Даже и «структурный» способ перевода созвучен ивановской переводческой практике: это – то же самое, что передача музыкальных контуров оригинала. При этом в КС и в «О чем так сладко...» сходные стратегии порождают сходные глубинные структуры. Дистанцирование Мандельштама от Иванова происходит лишь при поверхностной реализации последних. Так, Иванов сохраняет логику сюжета и риторiku его развертывания, а Мандельштам обходится с ними по-«варварски». Иванов «подстаривает» сонет 311 тем, что имитирует манеру Батюшкова, а Мандельштам, имитирующий манеру Пастернака, сонет 311, напротив, «омолаживает». Иванов-переводчик, чувствуя себя новым Петраркой, награждает лаврами поэта-соловья себя, а Мандельштам делает воплощением поэта-соловья Пастернака. Наконец, в «О чем так сладко...» подысканы русские эквиваленты клишированной горько-сладкой лексики сонета 311, а в КС она полностью вытеснена дерзко-модернистской метафорикой⁴⁹.

⁴⁸ Удивляться тому, что КС находится в орбите переводов петрарковских сонетов, выполненных Ивановым, не приходится. Как известно, под их обаяние попал Абрам Эфрос, переводивший «Канцоньере» слогом, близким к ивановскому.

⁴⁹ Сравнивая две версии сонета 311, Венцлова вводит статистический критерий – коэффициент лексической точности в передаче оригинала – и подсчитывает количество знаменательных слов, точно воспроизводящих лексику

В целом по параметру вольности КС существенно превосходит «О чем так сладко...». И тут дело не только в мандельштамовской реконцептуализации соловья, но и в том, что местами КС не выполняет первейшего назначения перевода – стать полноценной копией подлинника. Так, разгадка *богини*, в которой может скрываться либо богиня, либо Лаура, требует – ни больше ни меньше – обращения к сонету 311 в оригинале⁵⁰. Но раз сонет 311 вынесен в подтекст, значит, за ним отрицается статус репрезентируемого объекта.

Таким образом, КС можно сравнить с джазовой вариацией на тему классической мелодии, которой – по определению – полагается множество свобод, а «О чем так сладко...» – с классическим исполнением классической мелодии на, скажем, непривычных (например, старинных) инструментах.

оригинала. По Венцлове (опирающемуся на [Семенко 1997а: 113]), в КС таких единиц 8 (на 106 слов, знаменательных и незнаменательных, оригинала): *соловей*, *свой*, *ночью / ночь*, *я*, *богиня*, *земля*, *желанье*, *плачущи* [Венцлова 1997: 176–177]. Если учесть право переводчика на использование перифрастических ресурсов родного языка – а это синонимы, антонимы, конверсивы, однокоренные слова другой части речи и т. д., – то количество соответствий достигнет 19. Из еще не названных лексических единиц это *сиротствующий*; *проводжает*; перифраза *нудит* *помнить*, усиливающая *rammenta*, ‘напоминает’; *очи* (а также *радужная оболочка* и *ресничный*), деметафоризирующие перифразу *duo bei lumi*, ‘два прекрасных светоча’, и одновременно сохраняющие высокий стиль; *прелесть*, слившая в себе ‘сладость’ (*dolcezza*), ‘красоту’ (*bei*) и ‘услаждает’ (*diletta*); *смертный*, реализующий идею ‘смерти’ (*Morte*); *пряха*; *твержу* – модификация ‘затвердить’, одного из возможных переводов *imparare*; *весь* – антоним ‘ничто’ (*nulla*); *мир* – синоним перифразы ‘здесь внизу’ (*qua giù*, в смысле ‘в подлунном мире’); а также о. Мысленно к этому списку можно присовокупить и отмеченные Венцловой паронимические игры с оригиналом: лексически не выраженные ‘сладкий’ и ‘плачет’ представлены зато изофонетически, через *СЛАвит* и *ПЛАвит* [Венцлова 1997: 179]. Что касается «О чем так сладко...», то, по подсчетам Венцловы, в нем 15 соответствий [Венцлова 1997: 175], а по моим – 33 (*так сладко плачет соловей... милой... чадам... всю ночь... грусть... ответствуя... унылой... я... богинь... царица Смерть... тем... О как легко чарует... обман... верил я... тех... светила... солнца два... черная земля... поглотила... [все] тлен... все обольстила*). Таким образом, при пересчете Иванов оказывается точнее Мандельштама не в 2 раза, а только на треть. (Если продолжить начинание Венцловы, то можно было бы учесть еще один критерий, введенный М.Л. Гаспаровым: коэффициент лексической вольности.)

В [Пильщиков 2015] ивановские и мандельштамовские переводы из «Канцоньере» противопоставлены и по параметру фоностилистики: первые продолжают батюшковскую итальянизацию, а вторые – державинский перевод 35-го сонета «Задумчивость» с обилием шипящих и аффрикат.

⁵⁰ Или, на худой конец, к черновой редакции КС: *смерть нашла прибежище в богине* [ОМ, 1: 484].

3.2. Стратегии Вяч. Иванова в переводческом багаже Мандельштама

Соавторское отношение Мандельштама к Петрарке тоже восходит к Иванову. Правда, к Иванову не в роли переводчика «Канцоньере», а как к создателю уже упоминавшегося сонета «Переводчику». Превращая сонет 311 во что-то свое, о заветах предшественника Мандельштам мог вспомнить и по еще одной причине – использованию птичьей эмблематики разных поэтов, ср. *соловей* Верлен, *альбатрос* Бодлер и *жаворонок* Вергилий. В развитие этого соображения можно привести написанное за полгода до КС, в мае 1933 г., «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...», где косноязычный ивановский сонет подвергся блистательному перифразированию, а птичья эмблематика поэтов и соответствующая лексика уловления птичьих песен предшественников была суммирована оборотом *чужого клекота полет*:

*Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть: / Ведь
всё равно ты не сумеешь стекло зубами укусить! // О, как мучительно
дается чужого клекота по[л]ет – / За беззаконные восторги лихая
плата стережет!* [ОМ, 1: 181]

Классическое *не искушай*, из репертуара Евгения Баратынского, сильно отдает советской ксенофобией. Завуалировать ее и призвана сходная с ней по сути ивановская программа перевода: как вариации на заявленную тему. За собой, *неисправимым звуколюбом* [ОМ, 1: 181], который предвкушает акт непослушания и последующую расплату, лирический герой Мандельштама оставляет право на любовь к вот именно звукам *чужих* – надо понимать, литературных – *наречий*.

Стратегия «не искушай, но искушай...», в оригинальном стихотворении 1933 г. примененная к *обворожающим нас* Ариосту и Тассо на словах, на деле была реализована в переводном КС. Мандельштам-*звуколюб* не смог устоять перед явно искушавшими его музыкальными структурами сонета 311, которые, в отличие от многого другого, были бережно сохранены.

Результат мандельштамовского следования переводческим теориями и практике Иванова – тот, что в КС пульсирует, притом с утроенной петрарковско-пастернаковско-мандельштамовской силой, творческая энергия во славу утраченной любви. Ивановская версия сонета 311 на этом фоне выглядит как любопытный, но безжизненный эксперимент, имеющий скорее музейную ценность. Блумовский «страх влияния» породил, как ни странно это может прозвучать, ситуацию «победитель-ученик и побежденный учитель».

Приложение: Вокруг сонета 311

1. Франческо Петрарка, сонет 311

Quel rosignuol, che sì soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note sì pietose et scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi, assai più che 'l sol chiari,
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giù diletta et dura. [1206]

Отредактированный подстрочник из [Семенко 1997а: 112]: Тот соловей, что так нежно оплакивает, / возможно, своих детей или свою дорогую супругу, / сладостью наполняет небо и поля / в стольких нотах, таких жалобных и искусных;

и, кажется, всю ночь меня сопровождает / и мне напоминает о моей жестокой участи; / не о ком ином, как о себе, должно мне печалиться, / ибо не верил я, что над богинями властна Смерть.

О как легко обмануть того, кто убежден! / Те два прекрасных свет(оч)а, солнца ярче, / кто подумать о них мог, что увидит их ставшими темной землей?

Теперь знаю я, что моя суровая судьба / хочет, чтобы я выучил, живя и лия слезы, / как ничто здесь внизу <одновременно> не улаживает и не длится!

2. Иван Козлов, «Стансы. Вольное подражание сонету Петрарки»

Quel rosignuol

Тоскуя о подруге милой,
Иль, может быть, лишен детей,
Осиротелый и унылый,
Поет и стонет соловей.

И песнию своей кручины,
В воздушной тьме он сладость льет,
Пленяет тихие долины,
И будто для меня поет.

И всю он ночь как бы со мною,
Горюет вместе, и своей
Напоминает мне тоскою
О бедной участи моей.

Но мне, за мой удел несчастный,
Себя лишь должно обвинять;
Я думал, смерти не подвластен...
Нельзя прекрасным умирать.

И я узнал, тоской сердечной,
Когда вся жизнь отравлена,
Как все, что мило, скоротечно,
Что радость – молния одна.

[Петрарка 1898: 12–13;
Петрарка 1915: 272; ПРЛ, 1: 140–141]

3. Вячеслав Иванов, перевод сонета 311

Quel rosignol, che si soave piagne...
(XLIII-270)

О чем так сладко плачет соловей
И летний мрак живет волшебной силой?
По милой ли тоскует он своей?
По чадам ли? Ни милых нет, ни милой.

Всю ночь он будит грусть мою живею,
Ответствуя, один, мечте унылой...
Так, вижу я: самих богинь сильней
Царица Смерть! И тем грозит могилой!

О, как легко чарует нас обман!
Не верил я, чтоб тех очей светила,
Те солнца два живых, затмил туман, –

Но черная Земля их поглотила.
«Все тлен!» – поет нам боль сердечных ран, –
«Все, чем бы жизнь тебя ни обольстила».
[Петрарка 1915: 262]

4. Осип Мандельштам, перевод сонета 311

Quel rossignol, che si soave piagne...

Petrarca

Как соловей, сиротствующий, славит
Своих пернатых близких ночью синей
И деревенское молчанье плавит
По-над холмами или в котловине,

И всю-то ночь щекочет и муравит
И провожает он, один отныне, –
Меня, меня! Силки и сети ставит
И нудит помнить смертный пот богини!

О, радужная оболочка страха!
Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
Взяла земля в слепую люльку праха –

Исполнилось твоё желанье, пряха,
И, плачучи, твержу: вся прелесть мира
Ресничного недолговечней взмаха.

[ОМ, 1: 189]

5. Поль Верлен, “Le rossignol”

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi, / Tous mes souvenirs s'abattent sur moi, / S'abattent parmi le feuillage jaune / De mon coeur mirant son tronc plié d'aune / Au tain violet de l'eau des Regrets / Qui mélancoliquement coule auprès, / S'abattent, et puis la rumeur mauvaise / Qu'une brise moite en montant apaise, / S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien / Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien, / Plus rien que la voix célébrant l'Absente, / Plus rien que la voix – ô si languissante! – / De l'oiseau qui fut mon Premier Amour, / Et qui chante encor comme au premier jour; / Et, dans la splendeur triste d'une lune / Se levant blafarde et solennelle, une / Nuit mélancolique et lourde d'été, / Pleine de silence et d'obscurité, / Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure / L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure. [Verlaine 2008: 124–125]

6. Вяч. Иванов, «Переводчику»

Будь жаворонок нив и пажитей – Вергилий, / Иль альбатрос Бодлер, иль соловей Верлен / Твоей ловитвою, – всё в чужеземный плен / Не заманить тебе птиц вольных без усилий, // Мой милый птицелов, – и, верно, без насилий / Не обойдешься ты, поэт, и без измен, / Хотя б ты другом был всех девяти камен, / И зла ботаником, и пастырем идиллий. // Затем, что стих чужой – что скользкий бог Протей: / Не улучшить его охватом ни отвагой. / Ты держишь рыбий хвост, а он текучей влагой // Струится и бежит из немощных сетей. / С Протеем будь Протей, вторь каждой маске – маской! / Милей досужий люд своей забавить сказкой. [Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 788–789]

Глава 4
И сладок нам лишь узнаванья миг:
о переводе 164-го сонета Петрарки¹

1. Принятые прочтения

“Or che ’l ciel et la terra e ’l vento tace...” Петрарки в «Канцоньере» – номер 164 (и № 1 в Приложении) был отобран европейской, а затем и русской культурой благодаря нетривиально преподнесенному сознанию влюбленного. Лирический герой сонета испытывает психологическую раздвоенность, своего рода “odi et amo”, вызванную, правда, не плотской страстью (случай Катутла), а платонической. Раздвоенность облечена в парадоксальные утверждения, построенные по принципу ‘X и одновременно antiX’. Постепенно они складываются в серию, которая чем дальше развивается, тем абсурднее становится. Эти риторические эффекты придают сонету 164 черты интеллектуальной фуги. Интеллектуальность – лишь одна из проявившихся в нем сигнатурных черт Петрарки. Есть и другая: самолюбование. Вместе они, в сущности, изгоняют из повествования любовную эмоцию. Получается парадокс, известный и по другим произведениям «Канцоньере»: лирический герой клянется, что потерял голову от любви, однако его рассуждения на эту тему носят подчеркнуто рассудочный характер.

До Мандельштама сонет 164 уже существовал по-русски, и даже не в одном, а в 3-х вариантах: «Сонете. Вольном переводе с Итальянского из Петрарка» (*И небо, и земля, и ветры уж уснули...*, 1801, п. 1801) Михаила Кайсарова, «Теперь, как все молчит на всем земном просторе...» (п. 1898) Дмитрия Мина и «Земля и ветер смолкли, ветер стих...» (1926, п. 1927) Григория Блоха (см. Приложение, № 2–4). Между переводами Мина и Блоха вышло стихотворение Владислава Ходасевича «Мы все изнываем от жизненной боли...» (1905) с перифразой самого сильного парадокса сонета 164, об умираниях-воскресениях². Таким образом, взявшись за новый перевод этого сонета (см. Приложение, № 5), Мандельштам стоял перед выбором: либо готовые формулы, либо Петрарка, выглядящий по-новому – без петраркистского глянца.

Над переводом сонета 164 («Когда уснет земля и жар отпышет...»; далее – КУЗ) Мандельштам работал с 14 по 24 декабря 1933 г. в Москве. Это была относительно спокойная пора в его жизни. Его

¹ Эта глава ранее была напечатана в сокращенном виде, см. [Панова 2017в].

² См. Разд. I, Гл. 5, § 1.

произведения по цензурным соображениям уже не публиковались, но до политических репрессий дело еще не дошло. КУЗ смог увидеть свет только в 1962 г., в новом для него культурном ландшафте. Будучи созданным в контексте модернистской петраркомании, воспринимался он вне ее.

В историю русских переводов «Канцоньере» КУЗ, по мнению исследователей, вошел как самое сюрреалистически вольное истолкование сонета 164. В самом деле, Кайсаров, Мин и Блох постарались, насколько позволяли строй русского языка, силлабо-тонику и, разумеется, их собственный талант, передать и сюжет оригинала, и его риторическую оснастку, и атмосферу куртуазного обращения поэта с дамой, и тонкий психологизм, и интеллектуальный взгляд на любовь, и авторский нарциссизм. Что касается Мандельштама, то от сюжета он оставил лишь абрис, большинство парадоксов опустил, в борьбе умствования и чувства отдал первенство чувству, а самолюбование Петрарки проигнорировал. Вообще, весь его перевод, за исключением финала, представляет собой попытку рассказать о любовной истории, наполовину петрарковской, наполовину собственного сочинения, по возможности без штампов, на языке яркой модернистской тропики. Отклонения от оригинала на уровне содержания и риторики компенсируются звуковыми, ритмическими, а также синтаксическими кальками. Перед нами – редкое для русской переводческой школы явление: точная передача структуры при вольном – соавторском – обращении с содержанием и риторикой.

О том, что в КУЗ подхвачены разнообразные структуры сонета 164, имеются ценные наблюдения И.М. Семенко и А.А. Илюшина. Прежде всего, мандельштамовский 5-стопный ямб в напоминание об 11-сложнике Петрарки несколько силлабизирован³. От рифменной структуры оригинала Мандельштам удержал не только схему АВВА АВВА CDE CDE, но также исключительно женскую рифмовку, нечастую гостью в переводах и переложениях «Канцоньере». Кстати, ранее рифменную схему оригинала воспроизвел Мин, правда не в 5-стопном, а в 6-стопном ямбе. Мандельштам, кроме того, создал фонетические кальки с отдельных пассажей сонета⁴, повторив рифму *vIVA : rIVA* в виде *разноречИВА : дИВА*⁵.

Добавлю от себя, что Мандельштам, где мог, калькировал и синтаксис оригинала. Таковы отдельные пассажи в катренах 1 и 2 КУЗ (см. § 3.1) и дважды повторенный в катрене 2 оборот *целую*

³ В КУЗ «удельный вес силлабики особенно велик: четыре стиха из четырнадцати построены либо как хориямбы, либо как эндекасиллабы с “хореическим акцентом” и в начале и в середине строки» [Илюшин 1990: 376].

⁴ См. [Семенко 1997б: 78–81; Семенко 1997а: 115–118].

⁵ [Семенко 1997а: 122]. Другие наблюдения Семенко относительно мандельштамовской рифмовки как эха петрарковской не представляются убедительными. В продолжение Семенко, рассматривавшей и другие фонетические кальки, И.А. Пильщиков назвал мандельштамовские переводы из Петрарки «фонетическими», а также возвел их к аналогичным переводческим экспериментам Жуковского и Тютчева. См. об этом [Пильщиков 2011: 75–78].

ночь – приблизительный структурный аналог *mille volte / mille* ('тысяча (раз)') терцета 2. Разумеется, в сонете 164 повтором выражения *mille (volte)* создается риторическая симметрия и многоразовость, тогда как мандельштамовский повтор иконически передает длящуюся ночь. С другой стороны, долгая *ночь* перекликается с петрарковским днем (*di*), своим антонимом, ибо тот благодаря обороту 'тысяча раз' тоже представлен длящимся.

Внимание, уделенное в КУЗ структуре оригинала, позволяет услышать проступающую в нем музыку петрарковского стиха. В то же время пестрая стилистика перевода диссонирует с образцово выверенным литературным слогом сонета 164. На словах *зефир*, *ужели* и *сверхобычно* происходит повышение стилистического регистра, на *отпышет*⁶ и *звери* – понижение до разговорности, а *диво* привносит фольклорность. Если бы Мандельштам постарался сохранить интеллектуальную риторику Петрарки, ему пришлось бы обратиться к нейтральному регистру оригинала.

Высказывалось мнение о принципиальной непонятности КУЗ⁷. Монографический анализ КУЗ, предпринимаемый в настоящей главе, исходит из противоположной посылки. Признавая, что КУЗ местами герметичен, я все же считаю, что его разгадка возможна. Для этого необходимо задаться правильными вопросами прежде всего, таким: зачем Мандельштаму было браться за перевод сонета 164, если поэтика Петрарки в целом и конкретно этого сонета оставляла его равнодушным?

Поводов к тому было, как представляется, три.

Не доверяя Петрарке, отлакированному до «адвокатской напыщенности» русскими переводчиками вроде Вячеслава Иванова, Мандельштам попытался снять с сонета 164 налет петраркизма. Заодно пострадал и целый ряд особенностей оригинала. Но чем был ценен для Мандельштама «настоящий Петрарка»? «Беззаконной страстью монаха», переданной «уличной итальянской речью» [Липкин 2006].

«Уличная речь» – это, как отмечалось в предыдущей главе, народный язык (ит. *volgare*), благодаря Данте и Петрарке обретший статус литературного. «Беззаконность» петрарковской «страсти» – тоже исторически фундированная формулировка. Так, в сонете, открывающем «Канцоньере», лирический герой раскаивается в своей любви к Лауре, а в заключительной канцоне Деве Марии Лаура не появляется вовсе. Из этих и еще ряда произведений Петрарки, в стихах и прозе, на итальянском и латыни, следует, что его страсть, пусть и платоническая, противоречила его религиозно-мистическому *credo*. С другой стороны, Мандельштам всегда мерил своих любимых писателей по себе и ему вряд ли было дело до «беззаконной страсти монаха», если бы в 1925 г. он не пережил действительно «беззаконного» любовного романа с Ольгой Ваксель, почти разрушившего его брак.

⁶ См. анализ этого «редкостного» слова в [Илюшин 1990: 377].

⁷ «[П]етрарковские сонеты в исполнении Мандельштама в значительной степени непонятны. Нашим читательским невежеством объяснить эту непонятность можно лишь отчасти» [Илюшин 1990: 377].

Так мы подошли ко второму поводу, по-видимому, подтолкнувшему Мандельштама к переводам из Петрарки. В 1932 г. Ваксель покончила с собой, а в 1933 г. (или на год-два позже) весть об этом достигла Мандельштамов⁸. Заботливое присутствие Надежды Яковлевны сковывало Мандельштама, не давая ему морального права открыто оплакать бывшую возлюбленную в стихах, и он сделал это по-эзоповски в 4-х переводах из «Канцоньере». Научившись любовному дискурсу Петрарки, Мандельштам нашел ему применение в своей собственной лирике, обращенной к женщинам, в частности в любовной эпитафии «Возможна ли женщине мертвой хвала?..». Между ней и сонетом 164, как в оригинале, так и в мандельштамовском переводе, имеется целый ряд схождений:

по линии удаленности vs. близости любимой к лирическому герою: *Она в **отчуждены** и в силе – В неудержимой близости <...> **далеком** счастьем дышит;*

по линии жара: *К насильственной **жаркой** могиле – **жар** отпышет;*

по линии метафоры 'лежать в постели без движения': ***отлежались** в своей / Холодной стокгольмской **постели** – et nel suo **letto** il mar <...> **giace**;*

по орнитологической линии: *ласточки – лебяжий / **augelli**.*

С контекстуализацией КУЗ как части «вакселевского» цикла некоторые его отклонения от оригинала получают объяснение.

Прежде всего – и это отмечалось в мандельштамоведении – Мандельштам поменял присущий «Канцоньере» модус взаимодействия лирического «я» и его возлюбленной с платонического на эротический. Лексическими маркерами сексуального контакта 2-х героев в КУЗ выступают: *близость*; *жар*, причем *пышущий*; *целую ночь*, где *ночь* – время любви. Более того, сквозь кванторное слово *целую* при прочтении силлабической строки *Целую ночь, целую ночь на страже* в силлабо-тоническом ключе проступает любовное *целую*. Далее, если в оригинале героиня – всего лишь ментальный конструкт в голове лирического «я», то в КУЗ она активное действующее лицо. Героине КУЗ к тому же приписано двуличие, которого честная (*honest*) петрарковская Лаура была чужда, но которым отмечен «вакселевский» цикл 1925 г., где *лгут* и лирический герой, и героиня.

Приведу еще один аргумент в пользу того, что Мандельштам подменил петрарковскую Лауру своей Ольгой. Сонет 164, расположенный в середине 1-го раздела «Канцоньере» – «На жизнь мадонны Лауры», – переведен Мандельштамом так, что ему было бы самое место в конце этого раздела, например по соседству с сонетом 261 («Qual donna attende a gloriosa fama...» [Всякая женщина стремится быть прославленной]), в котором смерть уже отбросила на Лауру свою траурную тень. Иными словами, Мандельштам «протаскивает» в КУЗ факт трагической смерти бывшей возлюбленной.

Третья причина притяжения Мандельштама к сонету 164 вроде бы лежит на поверхности, и тем удивительнее, что в отличие от первых двух она никогда не замечалась.

⁸ Подробнее см. Разд. III, Гл. 3 и 5.

Как и Петрарка, Мандельштам был поэтом ярко выраженного интертекстуального и – шире – филологического склада, поклонником латинской поэзии и «Божественной комедии». Его выбор мог пасть на сонет 164 ввиду «упоминательной клавиатуры» последнего. Дело в том, что Петрарка описал свою любовную коллизию с опорой на Овидия, Тибулла и Вергилия, с одной стороны, и провансальскую поэзию и Данте – с другой. Но как Мандельштам опознал эти подтексты: угадал? справился по академическому изданию «Канцоньере»? проштудировал петраркистику?

Для ответа на поставленный вопрос представим себе, как шла его работа над переводом сонета 164. Сомневаться в том, что он выучил оригинал наизусть, не приходится: у него была привычка декламировать петрарковские сонеты по памяти – то Семену Липкину, то Наталье Штемпель, то солдагерникам! Но для подстраховки он, конечно, должен был держать том «Канцоньере» раскрытым на соответствующей странице. Поскольку известно, что Мандельштам был счастливым обладателем издания [Petrarca 1908]⁹ с превосходным академическим комментарием, написанным Джузеппе Ригутини для предыдущего издания (Le Rime di Francesco Petrarca. Milano: U. Hoepli, 1896) и обновленным для этого Микеле Скерилло, заглянем на страницы 222–223 и мы.

Свой комментарий к сонету 164 Ригутини и Скерилло снабдили следующими сведениями:

«[К катренам 1–2] – ср. “Энеиду” Вергилия (IV, 522 сл.); она была уже симитирована Стацием в “Сильвах” (V: 4). Ср. еще “L’Ultimo canto di Saffo” [Последнюю песнь Сапфо] Леопарди.

Vento tace [ветер молчит] – «Ад» (V: 96): *Mentre che ’l vento come fa si* [*в современных изданиях – *ci. Л. П.*] *tace* [*из монолога Франчески да Римини, только что выступившей из строя сладострастников, каковой в качестве наказания подвергался гонению сильнейшей бурей) Пока, как сейчас, ветер молчит [*вар.: молчит для нас / между нами*].

Affrena – *tien presi* [взяв, удерживает]¹⁰.

Notte... mena [ночь... выводит] – Тибулл (“Элегии”, II, 1, 87): *iam Nox iungit equos, currumque sequuntur matris lascivo sidera fulva choro* [уже ночь запрягает коней и за колесницей матери следуют желтые (золотые) звезды резвым хороводом].

Senz’onda [без волны] – *immobile, tranquillo* [неподвижно, спокойно].

Sface – *m’uccide* [убивает меня], ср. “Чистилище” (V: 134): *disfecemi Maremma* [*из монолога Пии, рассказывающей о двух городах, причастных ее рождению и смерти: давшей жизнь Сиене и отнявшей жизнь Маремме) уничтожила меня Маремма].

Ira – по-провансальски также печаль, ср. Raimbaut (III): *Qu’eu sui per voos gais, d’ira ples, Iratz, jauzens mi faitz trobar*, и Peire Guillem: *nulhs hom que fos aquí Non vi plus gay ni menhs iros*.

⁹ См. [Фрейдин 1991: 233, 238].

¹⁰ По Джакомо Леопарди, *tien legati* [удерживает соединенными].

Una man... punge – “Remedia Amoris” [Лекарство от любви] Овидия (44): *una manus vobis vulnus opemque feret* [*слова Амура, намекающие на чудо, произведенное копьем Пелея] одна (и та же) рука вам рану и исцеленье приносит; ср. еще “Метаморфозы” (XII: 112), “Ад” (XXXI: 4) и монографию Nicolo Scarano. *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*. SFR, 1900. P. 27.

A riva – Non abbia fine [не имел бы предела]. Ср. секстину 30:7 “Канцоньере”.

Mille... nasco – из провансальской поэзии, ср. Sordel: *Qual ieu no puesc ses lo ioy vins durar..., am tals turmens Que'l iorn mil vetz volri' esser fenitz*. Еще лучше – Bernart de Ventadorn: *Cen vetz muer lo iorn de dolor, E reviu de ioy autras cen*.

Salute – Полагаю, что Петрарка хотел создать двусмысленность, уравнивая *salute* = спасение и *salute* = Лауру. Лаура была для Петрарки, как Беатриче для Данте в «Новой жизни» (3), “la donna de la salute” [госпожа приветствия] (*имеется в виду эпизод в главе 3, рассказывающий, что Беатриче поприветствовала Данте; затем в аллегорическом видении ему предстал Амур, держащий на руках обнаженную даму, в которой он узнал свою «госпожу приветствия». Кончается это видение тем, что Амур подает даме горящее сердце Данте и она его боязливо поедает). Ср. балладу 63 (*там речь идет о приветствии Лауры) и канцону 325: 95–96: *Li occhi pien di letizia e d'onestate/ E 'l parlar di dolcezza et di salute* [(*)о Лауре) глаза, полные радости и добродетели, и речь <полная> сладости и спасения]» [Petrarca 1908: 222–223] (перевод мой; под звездочками – мои разъяснения).

Прочитав все это, Мандельштам наверняка увидел в Петрарке родственную интертекстуальную душу. Но нашло ли это отражение в КУЗ?

Вообще говоря, от переводчика, первостепенная задача которого – сохранить верность оригиналу по линии формы и содержания, решения вторичной задачи вроде учета подтекстов ожидать трудно. В случае КУЗ ситуация осложняется тем, что Мандельштам уже отклонился от сюжета, языка и образности оригинала, и, значит, интертекстуальные лекала, по которым те были выкроены, не могли ему пригодиться. В то же время Мандельштам с его ориентацией на «слово и культуру» вполне мог придумать совершенно оригинальный ход, который обозначил бы его родство с Петраркой – интертекстуалом и филологом. К этой гипотезе – концептуальному поводу для перевода сонета 164 – мы вернемся в конце разбора КУЗ, когда возможности структурного, биографического и интертекстуального методов для его адекватного понимания будут исчерпаны.

2. Сонет 164 в оригинале: структура, содержание, интертексты, риторика

Что же представляет собой сонет 164?

Прежде всего, Петрарка выказывает в нем блестящее владение сонетной формой. Он разводит октаву и секстет не только за счет смены одной рифменной схемы на другую, но также за счет синтаксиса и темпоральности.

Октава посвящена некому ночному «сейчас» – моменту, когда по законам природы все засыпает. В это время бодрствуют двое: Ночь, как ей и положено, и лирический герой, томящийся от любовной муки. Он, хотя и полон страданий, переживает ночь под знаком «остановись, мгновенье!». Это содержание составило одно сложное предложение, открываемое наречием *or*, ‘сейчас’. В секстете опыт любовной муки возвеличен до чудесного явления, нарушающего законы природы и достойного аллегорической репрезентации. Синтаксически секстет тоже представляет собой одно сложное предложение. Открывает его наречие *così*, ‘так’, подчеркивающее аллегорический модус изображения всего происходящего. С *or* оно перекликается и принадлежностью к одной части речи, и отмеченным – начальным – местоположением, и отбрасыванием присущей ему семантики на идущее далее повествование. Что касается темпоральности секстета, то это широко понимаемое ‘теперь’ – время, на которое пришлась любовь лирического «я».

Выдающимся сонет 164 делает риторика, замешенная на богатой интертекстуальности. Благодаря их союзу чувство “*odi et amo*” разрастается фактически до многоактной драмы, повествующей о жизни, смерти и ранах легендарных любовников, воинов и мучеников. Лирический герой с его платонической, т. е. недеятельной, любовью возвышается до истинных героев, проживших исключительную жизнь и увековеченных в литературе. Начало этой психологической драмы отмечено контрастом, показывающим, что лирический герой не заметил смены дня и ночи, а остальные два «акта» – пятью более сложными парадоксами. В катрене 2 и терцете 1 эти антитезы выдержаны в экзистенциально-военном коде и коде любовного страдания, а в итоговом терцете 2 – в коде ритуального мученичества.

Такова структура сонета 164 в целом. Присмотримся теперь к каждой из его 4-х частей.

Катрен 1 представляет собой картину умиротворенной неподвижности, для изображения которой применен особый риторический прием: проведение через всё разное. С наступлением ночи, как показывает Петрарка, покой нисходит на землю, море и ветер, на животных и птиц – словом, на всё. В комментариях к катрену 1 обычно отмечается синекдохическая связь между содержанием 1-й и 2-й строк: небо, земля и воздух молчат потому, что их обитатели, т. е. животные и птицы, уснули.

В интертекстуальном плане катрен 1 написан, как мы помним, поверх «Энеиды», где всеобщий ночной покой составляет контраст к бодрствованию Дидоны, брошенной Энеем – будущим основателем Рима, ради главной миссии его жизни. Дидона переживает любовные муки и стыд такой неимоверной силы, что в избавление от них готова взойти на костер и погибнуть. Забегая вперед, отмечу, что в катрене 2 аналогом страдающей Дидоны станет лирический герой – бодрствующий и испытывающий внутреннее горение, аналог того костра, на который предстоит взойти Дидоне.

Катрен 1 готовит бодрствование лирического «я» и приемом контраста. Своими антропоморфными предикатами – молчания, скованности сном и лежанием в постели без движения, а также своим размеренным вплоть до убаюкивания синтаксическим ритмом, держа-

щимся принципа «одна ситуация – один синтаксический период – одна строка», – он настраивает читателя на то, что и лирическому герою в ночное время пристало, лежа в постели, молчать и забываться сном. Однако лирический герой не лежит в постели и не молчит, а, напротив, «говорит» через сочинение вот этого сонета.

На кого из объектов катрена 1 лирический герой похож, это на ночь, чей триумфальный выезд на звездной колеснице выписан по-тибулловски. Чтобы аналогия между лирическим героем и ночью не прошла незамеченной, Петрарка прибегает к олицетворению ночи. Подобные в одном, ночь и лирический герой расходятся в том, что ее действия – физические, а его – душевные.

В катрене 2 эмоциональной возбужденности лирического «я» под стать вздыбленный синтаксис первой строки, нарушающий синтаксическую гармонию катрена 1. Из катрена 2 мы также узнаем о виновнице душевных мук лирического героя. Противостояние двух главных действующих лиц сонета, героя и героини, вводится уже в 1-й строке. Лирический герой присутствует в ней благодаря четырем предикатам, динамично сменяющим друг друга, а Лаура – благодаря одному: переходному и имеющему своим объектом, причем подлежащим разрушению, лирического героя. Высказывание о Лауре-врагине не уместается в этой строке и перетекает в следующую, чем создается анжамбман – дополнительный способ иконизации хаоса, вошедшего в сонет вместе с катреном 2. Былой принцип «одна ситуация – одно предложение – одна строка» восстанавливается лишь к его концу.

Из других сильных ходов, предпринятых в сонете 164, выделяется паронимическая рифма *pena* [му́ка] и *piena* [полная] – фоносемантический символ мучений, дошедших до максимума.

В катрене 2 появляются первые антитезы. Будучи выдержанными в двух разных кодах, они по сути описывают одно и то же: психологическую раздвоенность лирического героя при мысли о Лауре. Первая антитеза – сладость муки, вторая – противопоставленность бессонницы, гнева и войны миру, он же покой (*pace*).

В терцете 1 лирический герой сонета пытается взглянуть на свое безвыходное положение со стороны, т. е. не как любящий, а как философ-гуманист, рефлектирующий о воздействии любви на душу мужчины. В параллель к Лауре он ставит водный источник, из которого исходит и сладкая, и горькая струи. Вода к тому же осмысливается в экзистенциальном коде, как подательница жизненной силы. Благодаря этой топике в сонет проникает аллегория, проходящая по «Канцоньере» в разных вариациях: возлюбленная, будучи сладкой / сладостной и горькой (*dolce et amara*), внушает соответствующие переживания лирическому герою. По своей функциональной нагрузке источнику подобна и *рука* – синекдохическая заместительница Лауры. В духе Овидия лирический герой сравнивает руку любимой с пронзающим орудием и целительной силой. Эта аллегория кивает и в сторону военной терминологии, развернутой в катрене 2, и в сторону мученической, из терцета 2. Попутно отмечу, что в «Канцоньере» метафорика войны, стрельбы из лука, взятия в плен то и дело проецируется на лирического героя с его судьбоносной любовью.

Подхватывая из катрена 2 антитезу сладкой муки, в терцете 2 Петрарка, фактически, уподобляет свою любовную страсть христианскому мученичеству. С этим концептом, по-видимому, согласована и самая запоминающаяся строка сонета, средняя: *mille volte il dì moro et mille nasco*. Она была подсказана провансальской любовной лирикой, ср. место из «Non es meravelha s'eu chan...» Вентадорна, приведенное выше в составе академического комментария к Петрарке 1908 г.: *cen vetz muer lo jorn de dolor / e reviu de joy autras cen* [Goldin 1973: 126]. Петрарка сохраняет день – временную меру для измерения страданий, но в то же время учащает ритм умираний и последующих возвращений к жизни, а заодно лишает их мотивировки печалью и радостью.

Терцет 2 окрашен нарциссическим самолюбованием лирического «я». Несмотря на то что Лаура остается виновницей его психологического смятения, ее образ в терцете 2 не фигурирует. (Согласно Ригутини-Скерилло дантовское словечко *salute* ‘приветствие’ в закамуфлированном виде содержит Лауру как «госпожу [подательницу реплики. – Л. П.] приветствия», однако современная петраркистика этого прочтения не поддерживает.) Таким образом, в терцете 2 лирический герой остается в свете юпитеров один – и выглядит таким святым Себастьяном, под градом стрел мучителей то умирающим, то возвращающимся к жизни.

В заключение разбора сонета 164 отмечу параллелизм между катреном 1 и всеми остальными частями. Каждый раз берется один мотив, который далее проводится через всё разное. Другой ход, использованный в сонете, – отказное движение. Петрарка начинает повествование на умиротворенной ноте, а в катрене 2 и терцетах 1 и 2 устраивает настоящую бурю. Бушует эта буря, правда, в стакане воды, ибо речь идет все-таки лишь о психологическом восприятии любимой, а не о гибели всерьез. Налицо риторическое искусство Петрарки, состоящее в возгонке любовного чувства до космических масштабов.

3. Перевод Мандельштама

В переводе Мандельштама сонет 164 лишается примерно половины черт, которыми его наделил Петрарка, но обогащается новыми. Самая большая потеря – риторическая стройность, на смену которой приходит герметизм, а самое впечатляющее приобретение – замена петрарковской «упоминательной клавиатуры» на собственную (далее – реинтертекстуализация).

3.1. Потери и приобретения

Начать с того, что композиционная разбивка сонета 164 на октаву и секстет в КУЗ поддержана только рифмовкой, но не синтаксисом и темпоральностью. В плане синтаксиса Мандельштам обходится без наречий ‘сейчас’ и ‘так’, маркирующих начало октавы и секстета соответственно, а в плане темпоральности оставляет практически не разработанными мотив «остановись, ночное мгновенье!» в октаве

и обобщающую интеллектуальную рефлексию в секстете. Более того, в КУЗ бессонница на почве любовной муки подана как имеющая место постоянно, вроде мотива умирания-возрождения к жизни в течение дня в терцете 2.

Из риторических построений сонета 164 Мандельштам удержал лишь 2 парадокса вместо 4-х, по одному на каждый терцет. Более того, эти парадоксы, да и другие риторические ходы, лишились своей нацеленности на психологическую раздвоенность лирического «я». Так, в КУЗ мы не найдем ни сладкой муки, доходящей до мученичества, ни состояния войны-и-мира, ни раняще-целительной руки, а лишь умирание-воскресание в течение дня. В то же время, сохраняя верность антитетической поэтике Петрарки, Мандельштам ввел в катрен 2 собственный парадокс: «милая близка, но далека». Объясняются эти переделки тем, что Мандельштама-переводчика занимали не психология и не риторика, дорогие Петрарке. На «чужом» материале он разрабатывал собственную тему – образ двуличной возлюбленной, манящей и ускользающей.

Выше отмечалось, что «упоминательная клавиатура» сонета 164 представляет для переводчика определенный вызов. В следующем параграфе будет показано, что Мандельштам поднимает эту перчатку – сохраняет присущий оригиналу эффект палимпсеста.

Такова в самых общих чертах работа Мандельштама-переводчика с “*Or che 'l ciel...*”. Присмотримся теперь к тому, как каждая из 4-х частей КУЗ выглядит на структурном фоне оригинала.

Мандельштамовский катрен 1 вторит оригиналу синтаксически и композиционно. В частности, в нем везде, кроме 1-й строки, выдержан принцип «одна ситуация – одно предложение – одна строка». С этой явно нетрудной задачей справились и мандельштамовские предшественники – Кайсаров, Мин и Блох. В то же время топику катрена – ‘с наступлением ночи все засыпает’ – Мандельштам распорядился иначе, чем Петрарка. В КУЗ с приходом ночи активность всего живого и неживого лишь спадает, полностью же в сон погружена только земля.

В переводе катрена 1 Мандельштам отдал должное и петрарковской расстановке образов. Его 1-я строка содержит землю (но без неба); 2-я – зверей и эпитет *лебяжий*, аналог птиц; 3-я – Ночь со звездами, т. е. идею неба; 4-я – воду и воздух, перебравшийся сюда из 1-й строки оригинала. В то же время в катрен 1 произвольно внесены два слова, передающие процесс горения. Благодаря этому в нем возникает античное и средневековое представление о 4-х стихиях: *земле*, *воздухе* (в виде *Зефира*), *воде* и *огне* (в виде *жара* и *горящей* пряжи), в оригинале не просматривающееся.

Полуотдалением-полуприближением к Петрарке может считаться оборот *покой на душе*. Он подхватывает топику сонета 164 в плане изображения всеобщего ночного бездействия, но в остальном диссонирует с поэтическим миром «Канцоньере». В самом деле, в “*Or che 'l ciel...*” проблематика покоя соотнесена не с природой (*зверьями*), а с лирическим героем, от которого, однако, покой бежит. Аналогично в «Канцоньере» наличие *души* – прерогатива человека, а не животных.

В сонете 164 соответствующее слово не представлено, но концепт души налицо: там и разворачивается драма лирического героя.

Обзор расхождений перевода с оригиналом в катрене 1 можно продолжить.

Мандельштамовские *вода* и *морской Зефир* не пассивны, как в сонете 164, а пребывают в колыхательном движении, по-видимому, минимальном в сравнении с их бурными дневными проявлениями.

Ночь Мандельштама – не то же самое, что ночь Петрарки. С одной стороны, и в оригинале, и в КУЗ она представляет собой активное начало мира, в темное время суток выходящее на небесную «арену» и тем самым поданное приемом олицетворения. С другой стороны, Мандельштам переводит ее из возниц в пешеходы¹¹, а вместо звездной колесницы наделяет таким аллегорическим атрибутом, как *пряжа*, кстати *звездная*. Переделки вызвали к жизни образ ночи как Парки, прядущей и обрезающей человеческую жизнь. Такое прочтение поддерживает *пряха*-Парка, «незаконно» проникая в мандельштамовский перевод сонета 311, а также строка *По милости надменных оболщений / Ночует сердце в склепе скромной ночи* [1: 190] в мандельштамовском переводе сонета 319, где *склеп ночи* – переводческая «отсебятина».

Далее, в КУЗ ночь-Парка получает дополнительную смысловую поддержку со стороны эпитета *пряжи звездная*: по традиции звезда ассоциируется с судьбой человека, а в поэтическом мире Мандельштама, как было подмечено Семенко в связи с КУЗ, она еще и коннотирует силу, враждебную человеку¹².

В целом в катрене 1 петрарковский образ – ночь как ‘темное время суток’ – соединяется со смыслом ‘вечная ночь’. Так в КУЗ проникает летальный мотив, который дальше получит развитие не только в связи с лирическим «я», что оригиналом предусмотрено, но и – новаторски – с героиней.

У Мандельштама катрен 1 не готовит сюжетного поворота, который произойдет в катрене 2. Хотя в катрене 1 имеется *уснуть*, рефлекс петрарковского ‘сна’, слова ‘молчать’ и ‘лежать в кровати’, образующие вместе с ним единый кластер мотивов, не представлены. Непосредственно в катрене 2 отсутствует предикат ‘бодрствую’, знаменующий сюжетный поворот, зато там «незаконно» фигурирует ночь, причем в значении ‘время любви’. В результате петрарковский контраст между сном в своей постели, которому лирический герой должен был бы предаваться в ночное время, и мучающей его бессонницей оказывается смазан.

Первая строка катрена 2 в пределах от *чую* до *плачу* – калька с сонета 164, тогда как все остальное привнесено Мандельштамом от себя.

¹¹ Возможно, в развитие того мотивного комплекса ходьбы и походки, который Мандельштам связывал с Данте и – шире – итальянской поэзией. Подробнее см. [Павлов 1994].

¹² Семенко возводит ночь и ее прядение к сонету 33 «Канцоньере», где есть ночь и звезды, с одной стороны, и прядущая старушка – с другой; см. [Семенко 1997б: 80].

Эти 3 с половиной строки – самая герметичная часть КУЗ. Для их понимания мало что дают как оригинал, так и сохранившийся черновик.

Сначала о кальке. Следуя Петрарке, нанизавшему 4 коротких (в 1–2 слога) энергичных предиката, ср. *vegghio, penso, ardo, piango*, Мандельштам создал серию *Чую, горю, рвусь, плачу*. Попытки передать это поразительное место делались Мином: *Я бодрствую, горю и плачу в вечном споре*, и Блохом: *В душе – сомненья, пыль, тоска, зарницы*, но не столь успешно. Один недотянул серию предикатов до 4-х, а второй заменил глагольную серию номинативной, наполнив ее лексикой из репертуара русских символистов и переместив из первой половины строки во вторую.

Что касается переделок катрена 2, то Мандельштам не проговаривает, в чем состоит вина возлюбленной, а вместо петрарковских антитез ‘сладость муки’ и ‘война и мир’ вводит свою: ‘далекость и близость милой’. Не менее важна и смена субъектно-объектной перспективы. Мандельштамовский катрен 2 (за исключением 1-й строки) сосредоточен не на внутреннем мире лирического «я», реагирующего на свою возлюбленную, а на самой возлюбленной.

Можно сказать, что в катрене 2 намечается следующий сценарий взаимоотношений лирического «я» и героини.

Между ними возникает контакт – *неудержимая близость*; героиня, хотя бодрствует и обращена к герою, не слышит того, что он ей говорит; своим благостным расположением духа она обязана пребыванию не с героем, но вдали от него¹³.

В то же время модус существования героини неясен. Если она жива, то читательское воображение дорисует этот сценарий одним образом, если мертва, то другим, если же она из загробного далека посещает своего возлюбленного в видении, то третьим. Речь об этих модусах заходит главным образом в связи с интертекстуальными ориентирами Мандельштама – переводчика /перелагателя Петрарки и почитателя Пушкина. Один такой ориентир – это, разумеется, «Канцоньере», где Лаура выступает во всех трех ролях. Другой – любовная лирика Пушкина, которая у Мандельштама традиционно идет в связке с Петраркой (и Данте)¹⁴, тем более что Пушкин разрабатывал репертуар, доставшийся ему от Петрарки и последующей традиции.

Выбрать один из трех модусов существования мандельштамовской героини позволяет глагол *дышать*. Начать с того, что его субъект – сама героиня, косвенным дополнением к нему служит *счастье*, а его возможный адресат – лирический герой. При таком раскладе получается, что героиня где-то там далеко либо (1) вдыхает счастье, либо (2) навевает состояние счастья на лирического героя. Далее, глагол *дышать* этимологически родственен *душе*, которая фигуриру-

¹³ Ср. черновик, расходящийся с беловиком двумя средними строками: *В неудержимом отдалении та же / Что и всегда гневливая на страже* [ОМ, 1: 484].

¹⁴ См. Гл. 5 и 6 данного раздела.

ет в мандельштамовском катрене 1 в связи с ночным покоем зверей. Принадлежность героини к миру природных явлений, изображенному в октаве, подчеркнута и переключкой ее *счастья* со звериным *покоем*. Важнее, впрочем, параллелизм, который объединяет героиню с *жаром* и *Зефиром* благодаря тому, что «ее» предикат *дышит* поставлен в рифменную, а тем самым и смысловую цепочку с глаголами *отпышет* и *колышит*, субъекты которых – две только что названные нематериальные субстанции. Из этой сложной семантической конструкции явствует, что Мандельштам свою героиню мыслит скорее мертвой, но появляющейся в мире в виде ветра. Вот и объяснение тому, почему она так странно взаимодействует с лирическим героем: *близка* ему, но *неудержима*; *стоит на страже*, но *не слышит*. Поддерживает такое прочтение написанная позже эпитафия «Возможна ли...»: там брови-ласточки Ольги Ваксель, упокоившейся в земле, являются с вестью лирическому герою от нее. Другие аргументы будут приведены ниже в § 3.2.

Переходя к секстету, отмечу тот логический и сюжетный отрыв от катрена 2, который происходит при упоминании водного источника (*ключ*а), открывающего эту часть. Параллелизм между источником и героиней, предусмотренный оригиналом, будет установлен лишь к концу терцета 1, и то не очень основательно.

Из других отклонений перевода от оригинала стоит указать на то, что у Мандельштама *ключ* – аллегорическая проекция не руки героини, а ее речей (ср. вода *разноречива*) и поведения (ср. *двулична*). В свою очередь, от петрарковской антитезы, описывающей руку Лауры, в терцете 1 ничего не остается. (Зато этот мотив в объеме одного, но ключевого слова переходит в мандельштамовской перевод сонета 319: *Пленять и ранишь может, как бывало* [ОМ, 1: 191].)

КУЗ отходит от “*Or che 'l ciel...*” и в трактовке противоречий. Если Петрарка в терцете 1 (а также в катрене 2 и терцете 2) держится принципа ‘X и одновременно antiX’, то Мандельштам в терцете 1 следует своему инварианту ‘полуX, полуY’. В духе ‘полу-полу’ выдержаны как *двулична*, эпитет героини, так и *полужестка-полусладка*, эпитеты источника¹⁵. К вопросу о том, до какой степени мандельштамовская пара эпитетов водного источника *жесткий–сладкий* эквивалентна петрарковской паре *горькая–сладкая*, мы вернемся в § 3.2, а сейчас обратим внимание на другое. Мандельштам явно проявляет знание того, что жесткость – химическое свойство воды, не противоречащее ее подслащенному вкусу.

Не исключено, что характеристики, которыми в терцете 1 награждены *ключ* и аллегорически связанная с ним героиня, возникли по принципу отталкивания от тех описаний воды, первойклассной армянской и низкосортной (отравленной кровью) московской, которые появились в отрывках из уничтоженных стихов 1931 г., ср. в особенности пассаж, где вода Армении не только *правдива* (а не *разноречива* / *двулична*), но и передана приемом антитезы – как *сухая*:

*Захочешь пить – там есть вода такая / Из курдского источника
Арзни, / Хорошая, колючая, сухая / И самая правдивая вода* [ОМ, 1: 164].

¹⁵ Об этом инварианте см. [Жолковский 2005д: 67].

С другой стороны, в русском петраркизме существовал особый топос – воклюзский источник (точнее, река Сорга), который Петрарка посещал, чтобы испытать сладость и горечь от своей любви к Лауре или просто горечь от ее смерти. Таковы сонеты Никиты Бутырского 1830-х годов («Петрарк, оплакивающий потерю Лауры у Воклюзского источника» и «Воспоминание соловья о Воклюзском источнике»¹⁶) и «Воклюзский источник. Сонет» (1834, п. 1834) Михаила Деларю, ср. последний:

И сладость дум, и звуков сочетанье
Воклюзский ток далеко разносил
И навсегда с своим звучаньем слил.

Пришелец, вняв Воклюзы лепетанье
Досель еще, задумчив и уныл,
В нем слышит грусть, любовь и упованье.
[Поэты 1820–1830, 1: 512; ФПС: 521]

Секстет позволяет нам осмыслить еще одно расхождение между сонетом 164 и КУЗ. Петрарка, желая дожать тему психологической раздвоенности любящей души до риторического максимума, насыщает повествование неправдоподобными (во всяком случае, для человека XX в.) деталями, которые Мандельштам подправляет в сторону реалистической обрисовки мира. Так, море не бывает неподвижным, и вот в КУЗ на него насылается легкий ветерок. Вода из источника не может быть одновременно сладкой и горькой, и вот горьковатость заменяется жесткостью. Наиболее сильная поправка такого рода наблюдается в терцете 2, к которому мы и переходим.

Напомню, что у Петрарки антитеза смертей–рождений занимает среднюю строку терцета 2, а в двух крайних, пусть и по-разному, проводится мысль о невозможности спасения для лирического героя с его судьбоносной любовью. В рамках такой конструкции разбираемая антитеза прочитывается не буквально, а как еще одна риторическая фигура. Мандельштам, в свою очередь, старается сделать эту антитезу максимально реалистической, для чего вводит два синонима, *себе на диво* и *сверхобычно*, оговаривающих чудесность происходящего.

Чтобы завершить сонет 164 на этой высокой ноте, Мандельштам растягивает антитезу умираний–воскресений на целых 3 строки. Для еще одного мотива оригинала – ‘неспасенности лирического «я»’ – места в терцете 2 уже не остается. Соответственно о том, что лирический герой доведен до экзистенциального кризиса своей сладостно-горькой милой, читатель должен догадываться по контексту – или сверяясь с оригиналом.

Рецептура передачи самого поразительного пассажа сонета 164 – о многократных умираниях и возрождениях к жизни – активно

¹⁶ См. [ФПС: 518, 520]. О зарождении этого – в основе сентименталистского – топоса и его функционировании в XVIII в., см. [Фурман 2000: 102 сл.; Якушкина 2005: 27–28].

разрабатывалась в переводах мандельштамовских предшественников. Кайсаров, Мин и Блох постарались уложить парадоксалистскую антитезу в среднюю строку терцета 2. При этом трехсложное числительное *mille* ‘тысяча’, которое, будучи повторено в составе оборота *тысячу раз*, заняло бы большую половину строки, заменялось более скромной гиперболой – односложным *сто*. Слова, выражавшие петрарковскую мысль, расставлялись согласно предусмотренной оригиналом симметрии, и всякий раз это приводило к тому, что строка звучала не идиоматично, как бы на ломаном русском:

Кайсаров: *Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю;*

Мин: *Сто раз во дню я мру и столько ж возрождаюсь;*

Блох: *Стократ я гибну в день, живу стократ.*

Более удачно мысль Петрарки была сформулирована Ходасевичем в стихотворении «Мы все изнываем...», где парадокс растянут на две строки:

*Я тысячи раз умирал против воли – / И тысячи раз воскресал
подневолью. [Ходасевич 2009–..., 1: 252]*

Другие достоинства ходасевичевского решения – сохранение числительного *тысячи* и симметрии, которой, правда, охвачены не две половины одной строки, а 2 строки. Каждая из этих строк устроена по принципу ‘счетная конструкция – экзистенциальный предикат – наречие (наречный оборот) с корнем *воля* и под отрицанием’.

Речь о стихотворении Ходасевича зашла потому, что, по всей видимости, Мандельштам вдохновлялся им, переводя сонет 164. Подобно Ходасевичу, он позволил себе расширить афоризм Петрарки, причем до рекордных 3-х строк; он также ввел пару обстоятельств образа действия, *себе на диво* и *сверхобычно*, одно из которых, *сверхобычно*, сохраняет ритмические и морфологические контуры ходасевичевского *подневолью*. Наконец, он придал умираниям–воскресениям реалистический характер, но только с мотивировкой не ‘против воли’, а ‘чудесным образом’.

От Ходасевича (а также провансальцев) в терцете 2 – и анти-тетическая пара *умирать–воскресать* как аналог петрарковскому *умирать–рождаться*. Правда, у Ходасевича *умирать* и *воскресать* формально сходны своей трехсложностью, грамматикой (несов. вид, прош. вр., 1-е лицо, ед. ч.) и фоникой (ударное А, наличие Р, общее окончание). Не то у Мандельштама, отказавшегося от соблюдения симметрии. *Должен умереть* и *воскресаю* парой никак не назовешь, а *тысячу раз на дню* появляется лишь единожды.

Попутно отмечу, что в ноябре 1933 г., за месяц до написания КУЗ, Мандельштам создал по мотивам разбираемой строчки Петрарки собственный словесный шедевр. Это – неологизмы *жизняночка* и *умиранка* [ОМ, 1: 185] из восьмистишия «О, бабочка, о мусульманка...» о бабочке, чья жизнь по определению недолговечна.

В интертекстуальном плане Мандельштам совершает нетривиальный ход: переходит с латинско-дантовской «клавиатуры» оригинала на русско-петрарковскую. Образцы последней отмечала еще Семенко. Я, в свою очередь, постараюсь дополнить и расширить ее наблюдения. В целом же речь пойдет о почти десятке словесных формул КУЗ, не имеющих соответствий в сонете 164.

Жар недвусмысленно отсылает к *жару любви* – формуле, в пушкинском «Сонете» использованной для характеристики сонета Петрарки. Такое цитирование классического прецедента было принято в русских петраркистских стихотворениях эпохи модернизма¹⁷.

Зефир понадобился Мандельштаму как второй после *ночи* маркер условно-аллегорического стиля итальянского поэта. Дело в том, что у Петрарки *Зефир* встречается, пусть и единожды, в максимально выигрышной – начальной – позиции. Речь идет о сонете 310 “*Zephhiro torna, e 'l bel tempo rimena...*” [1203] [Зефир возвращается и приводит обратно хорошую погоду]. Есть *Зефир* и в петраркистском стихотворении Константина Батюшкова «Пробуждение»: *Зефир последний свезл сон / С ресниц окованных мечтами: / Но я – не к счастью пробуждён / Зефира тихими крылами* [Батюшков 1977: 230]¹⁸.

Мотив ‘героиня не слышит, тогда как лирический герой рвется ей навстречу’, пришел в катрен 2 из сонета 223 “*Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro...*” [Когда солнце купает в море свою золотую колесницу], начало которого также соединяет ночь, колесницу (но только не ночи, а солнца) и море. В оригинале интересующее нас место звучит <...> *a tal che non m'ascolta narro / tutte le mie fatiche* <...> [942] [той, которая меня не слышит, рассказываю / все мои трудности], а в переводе Иванова: <...> *Невнемлющей все горе / Перескажу* [ФПС: 435].

Мысль, что милая близка и стоит на страже, как пронизательно подметила Семенко, – реминисценция из сонета 346 в переводе Аполлона Майкова, озаглавленном «Из Петрарки» (1863), ср.: *Я знаю, милая! Я день и ночь на страже!* (см. Приложение, № 6–7)¹⁹.

Из сопоставления с КУЗ сонета 346, в оригинале и переводе Майкова, позволительно сделать следующие выводы. В катрене 2 Мандельштам, в сущности, переключается в загробный модус сонета 346. Там речь идет о том, что умершая Лаура моментально попадает на небо, где изумляет «граждан неба» своей красотой и чистотой. Несмотря на состояние счастья, ее воля устремляется вниз на землю, где остался лирический герой, а его воля соответственно к ней. Она время от времени оборачивается посмотреть, не следует ли он за ней, он же, направляя свои мысли к ней, вслушивается в ее молитву о том, чтобы он поторопился. Майков в своем переводе усилил диалогический мо-

¹⁷ См. приводившиеся на страницах этой книги примеры из поэзии Блока, Брюсова, Пастернака, поздней Ахматовой и т. д.

¹⁸ Подсказано И.А. Пильщиковым в эл. письме от 20.05.2016.

¹⁹ См. [Семенко 1997а: 116].

тив: у него лирический герой в какой-то момент обращается к Лауре. Кроме того, у Майкова часть действий петрарковской Лауры – нахождение на страже и молитвы о скорой смерти – становятся действиями лирического «я». Петрарковско-майковская матрица в катрене 2 передана так, что, вопреки «физической» принадлежности двух любящих к разным мирам, эмоционально они устремляются навстречу друг другу, ср.: *чують, рвутся* – о лирическом герое; *слышать, на страже, далекое счастье* – о героине.

Целую ночь... на страже в то же время перефразирует 5-ю строку сонета 311, переведенного Мандельштамом. Там о соловье – двойнике лирического героя – говорится *et tutta notte par chi m'accompagne...* [1206] [и, кажется, всю ночь меня сопровождает].

Если прочитать слово *целую* с ударением на втором слоге, а также соотнести с ним прилагательное *далекий*, то окажется, что Мандельштам вовлекает в свой перевод стихотворение Пушкина на смерть Амалии Ризнич (наполовину итальянки!) «Для берегов отчизны *дальной*...» (1830, п. 1841), кстати, переработанное и в таких его произведениях на дантовско-петрарковской подкладке, как «Возможна ли...» и «Стихи к Н. Штемпель». У Пушкина лирический герой ожидает *горькое лобзание* (оно же – *любви лобзание*), недоданное ему героиней при последнем свидании, теперь, когда она *исчезла в урне гробовой*, ср.: <...> *поцалуй свиданья... / Но жду его; он за тобой...* [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 257].

Выражение *вся как есть*, о героине, согласно Семенко, восходит к стихотворению Федора Тютчева «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» (1870): *Передового нет, и я, как есть, / На роковой стою очереди* [Семенко 1997б: 81]. Судя по «Национальному корпусу русского языка», оно имело хождение в поэзии XIX–XX вв., в том числе любовной, ср. «Оттого и люблю» Игоря Северянина (1907, сб. «Ананасы в шампанском. Поэзы», 1915): *Я люблю сердечно, безрассудно, / Безотчетно всю, как есть, тебя* [Северянин 1999: 109]²⁰.

Счастьем дышит – пожалуй, самое интертекстуально насыщенное словосочетание в КУЗ.

В «Канцоньере», как ранее у провансальцев, для обозначения любимой применялся *senhal*, образ-заместитель. В случае Лауры это было созвучное ей слово *laura* (определенный артикль + «легкий ветерок / дуновение») ²¹. Подхватывая словесную игру Петрарки, Мандельштам создает изощренную рифменную цепочку со словами *отпышет*: *колышит* : *дышит*, так или иначе вводящими идею воздушных потоков. Самой этой рифменной цепочкой имитируется дуновение ветра по всей октаве. С тремя названными предикатами аукается и *душа*, содержащая тот же отмеченный звук *Ш*.

По предположению И.А. Пильщикова, Мандельштам мог вдохновляться пушкинским «Заклинанием», возможно, посвященным

²⁰ Ср. также мандельштамовский перевод поэмы Важа Пшавелы «Гоготур и Апшина»: *Знаешь сам, земля Грузинская, / Вся как есть, врага чурается* [Мандельштам О. 1993–1997: 94].

²¹ Это – одно из самых общих сведений о «Канцоньере». См., например, предисловие Скерилло в [Petrarca 1908: lix].

памяти упоминавшейся выше Амалии Ризнич. Там имеется строка *Приди как дальная звезда, / Как легкий звук иль дуновенье*, где как может значить не только 'подобно', но и 'в виде, в качестве'.

Разработка в КУЗ кластера 'душа-дыхание-дуновение', вероятно, было ответом на «Легкое дыхание» (п. 1916) Ивана Бунина – «поэтическую» прозу о гимназистке с «легким дыханием», заводящей беспечные романы с мужчинами, лишаящейся жизни от выстрела одного из них и после смерти присутствующей в мире в виде нематериальной субстанции – ветра. Эта параллель тем более актуальна, что Ваксель была тезкой бунинской гимназистки, что обе они потеряли невинность еще подростками, с мужчинами сходились легко, в романах проявляли своеволие и рано ушли из жизни. У Оли Мещерской имелось два атрибута, которые могли натолкнуть Мандельштама на необычное решение октавы сонета 164. Это, во-первых, счастливое расположение духа, которое с превращением из подростка в женщину только усилилось. (Ваксель, правда, счастье испытывала редко: ее мучили депрессии и ревматизм, из-за которых она рвалась к солнцу, теплу и *мощи морской воды*.) А во-вторых, это дыхание, приравненное к дуновению ветра как заголовком рассказа, так и отдельными его пассажами, включая финальный:

«[О]днажды... Оля Мещерская... говорила... подруге...:

– Я... прочла, какая красота должна быть у женщины... [Г]лавное, знаешь ли что? – Легкое **дыхание**! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я **вздыхаю**, – ведь, правда, есть?

Теперь это легкое **дыхание** снова рассеялось в мире... в этом холодном весеннем **ветре**» [Бунин 1993–2000, 4: 204–205].

Появление глагола *дышать* в контексте *счастья*, *дали*, а также *звезд* и *земли* могло прийти в КУЗ из раннего стихотворения Блока, опубликованного в его позднем сборнике «За гранью прежних дней» (1921):

*Там, за далью бесконечной, / Дышит счастье прошлых дней...
/ <...> // Это – звезды светят вечно / Над землею без теней. / В их
сияньи бесконечном / Вижу счастье прошлых дней.* [Блок 1997–..., 4: 17]

Другой символистский претекст – «На южном берегу Крыма» (1889, п. 1890) Дмитрия Мережковского: *Меж тем как всё кругом глубоким счастьем дышит* [Мережковский 2000: 349]²².

Предикативное прилагательное *полужестка*, идущее в связке с *полусладка*, – не только свойство воды, текущей из источника. Вслед за «Канцоньере», в котором постоянно подчеркивается жестокость Лауры по отношению к лирическому герою, а также жестокость любовных обстоятельств, в которые он был поставлен, когда встретил и полюбил Лауру, Мандельштам имеет в виду жестко-сладкую воду как аллегорию героини.

Вроде бы Мандельштам говорит то же самое, что и Петрарка. Проблема состоит лишь в том, что в «Канцоньере» *жесткий-duro* в от-

²² Подсказано И.А. Пильщиковым.

личие от другой характеристики Лауры, *горький-amaro*, пары к *сладкому / сладостному-dolce* не образует. Таким образом, в КУЗ собственно петрарковская антитеза была заменена квазипетрарковской.

4. Бессонница, она же вигилия

Применение структурного, интертекстуального и биографического методов для анализа КУЗ позволило прояснить ряд его темнот, но далеко не все. Недообъясненными остались такие откровенно непетрарковские детали, как *лебяжий* и *горящий*, мотивы ночного свидания двух любящих и их разлученности, лейтмотив смерти, да и тактика перевода в целом. В поисках ответа на эти вопросы я попробую реконструировать концептуальный повод мандельштамовского обращения к сонету 164.

Богатая интертекстуальность “*Or che ’l ciel...*” и, конкретнее, постановка античных и средневековых прецедентов на службу «современной» любовной ситуации привлекли Мандельштама по созвучию с его собственной элегией “*Tristia*” (1918; Приложение, № 8), ставшей на долгие годы его «визитной карточкой»²³. С сонетом Петрарки они схожи:

- латинскими мотивами ночного бодрствования любящего (у Мандельштама – поверх «Скорбных элегий» Овидия и, конкретнее, элегии I, 3²⁴, а также «Элегии из Тибулла» Константина Батюшкова – вольного перевода элегии Тибулла I, 3)²⁵;
- картиной битвы, привлеченной для разговора о любви (у Мандельштама выписанной поверх «Лаодамии» Иннокентия Анненского);
- формулировками, почерпнутыми из Овидия (типа *tristia*, *наука* (будь то любви или *расставанья*));
- сигнатурными дантовскими словечками (*disface* у Петрарки, *новая жизнь* у Мандельштама);
- эпитетом *dolce / сладкий*;
- поведением животных и птиц как аккомпанементом к человеческим горестям и радостям;
- переходом от ночного бодрствования в первой половине текста к смерти в финале.

Как тут не вспомнить самые прогремевшие строки “*Tristia*”: *Все было встарь. Все повторится снова. / И сладок нам лишь узнаванья миг!* Этот *сладкий миг узнаванья* и вызвал к жизни особую – соавторскую – тактику и логику перевода, которую мы обнаружили в КУЗ, но до сих пор как следует не эксплицировали. Мандельштам перевел сонет 164 согласно духу и букве “*Tristia*”.

²³ См. о ней [Панова 2017а; Панова 2018а]; там же – мандельштамоведческая литература, посвященная “*Tristia*”.

²⁴ См. [Terras 1966: 259]. Согласно [Myers 1980: 155], в героине строфы 1 правомерно видеть не только жену ссыльного Овидия, расстающуюся с мужем навсегда, но также Дидону, покидаемую Энеем.

²⁵ См. [Харджиев 1974: 275].

Но в чем конкретно мандельштамовский перевод из Петрарки наследует “Tristia”?

Прежде всего, петрарковская бессонница превращается в вигилию. Само слово *vigilia* в КУЗ не появляется, зато его смыслы – ‘ночное бдение’, ‘бессонница’, ‘караул’, ‘стража / состав стражи’ и ‘время караула’ – повлияли на топику октавы. Говоря конкретнее, *последний час вигилий городских*, выражение из “Tristia”, в КУЗ вызвал к жизни оборот *на страже*. Далее, *огонь*, фигурирующий в “Tristia”, дал *горящие* звезды; мотив ‘двое любящих перед долгим расставанием вместе проводят ночь’ – мотив соединения его и ее, а также их разобщенности смертью; наконец, предикат *длиться*, об *ожидание*, – дважды повторенное *целую ночь*. Через “Tristia” явственно, а через КУЗ менее отчетливо проходит мысль о том, что мужчина и женщина умирают каждый своей смертью. Но важнее, пожалуй, другое. Из “Tristia” в КУЗ перешла *пряжа*, с коннотациями Парки и смерти, а вместе с ней – и ее рифменный партнер *лебяжий*.

В сонете 164 (в оригинале и в переводе) и в “Tristia” где-то на дальнем плане фигурируют животные и птицы. Правда, в “Tristia” это не самые общие классы, как у Петрарки, но конкретные существа, предающиеся своим типовым действиям (*вол жует*, а *петух* кричит, возвещая наступление утра). Применена там и зоологическая метафорика (ср.: *петушиная ночь*, *пух лебяжий*, *беличья распластанная шкурка*), которую наследует КУЗ.

Элегия “Tristia” написана 5-стопным ямбом с чередованием женских и мужских окончаний, что было характерно для этого жанра, а КУЗ – тоже 5-стопным ямбом, но с исключительно женскими окончаниями, т. е. в формате итальянского сонета.

Наконец, элегия “Tristia” отпечаталась в КУЗ фонетически – своими Ж, З и Ш, т. е. шипяще-свистящей фонетикой. Из них прокомментирую Ж. В “Tristia” таких звуков/букв – 19, из которых 10 стоят в выделенной – начальной – позиции:

Жалобах – **Ж**уют – **оЖ**иданье – **д**оро**Ж**ной – **Ж**енский; **моЖ**ет – **Ж**изни – **Ж**ует – **Ж**изни; **п**ря**Ж**и – **ЖуЖЖ**ит – **л**ебя**ж**ий – **уЖ**е – **Ж**изни; **л**е**Ж**ит – **Ж**енщин – **м**у**ж**чины – **Ж**изни.

А в КУЗ Ж достигает 10 вхождений, тогда как в оригинале его аналог [дж] встречается 6 раз:

auGelli – **G**iro – **G**iace – **punG**e – **Giunga** – **lunG**e;
Жар – **л**ебя**Ж**ий – **п**ря**Ж**ей – **н**еудер**Ж**имой – **Ж**е – **с**тра**Ж**е –
полу**Ж**естка – **Ж**е – **уЖ**ели – **д**ол**Ж**ен²⁶.

²⁶ Эта статистика позволяет вернуться к поставленному И.А. Пильниковым вопросу: какую традицию переводов – изящно италиянизированную батюшковскую или «грубую» державинскую – представляет фоника мандельштамовских переводов из Петрарки? По приведенным подсчетам

5. Выводы

Что для адекватного понимания мандельштамовских переводов из «Канцоньере» важно установить концептуальную привязку к оригиналу, следует из предыдущей главы. Там как раз говорилось, что образ петрарковского соловья из сонета 311, автобиографический по своей сути, в мандельштамовской версии был переиначен в духе его собственных представлений о поэте-соловье. В случае КУЗ таким поводом оказались филологизм и повышенная интертекстуальность Петрарки. Свое родство с итальянским классиком по этой, филологическо-интертекстуальной, линии Мандельштам подчеркнул тем, что переписал его сонет под свою элегию “*Tristia*”.

Оба монографических разбора позволяют пересмотреть доминирующую в мандельштамоведении концепцию, выдвинутую М.Л. Гаспаровым: мандельштамовские переводы из «Канцоньере» были «[п]ереработкой ренессансной поэтик[и] Петрарки в барочную поэтику Мандельштама» [Гаспаров М. 2002: 336], потому что Мандельштам «не удовлетворял исторический Петрарка, он хотел нового Петрарку и создавал его сам» [Гаспаров М. 2002: 337]. К такому выводу ученый пришел, сопоставив сонет 319 с его мандельштамовским переводом. Сравнение было выполнено не по принципу монографического – всестороннего – описания, а лишь на основании коэффициента лексической точности. Гаспаров подсчитал, сколько знаменательных слов оригинала передано соответствующими знаменательными словами переводного текста. «За бортом», таким образом, оказались риторика, лирический сюжет, формальные структуры и интертексты сонета 319. Что касается гаспаровской формулировки, то она повторила знаменитое место из эссе «Слово и культура»:

«Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл». [ОМ, 2: 51]

Представляется, что анализ одного сонета, к тому же по одному параметру – недостаточное основание для теоретического вывода. К тому же, на мой взгляд, эссе «Слово и культура» было истолковано не совсем адекватно. Оставляя в стороне «барочность» Мандельштама, что бы она ни значила, замечу, что под скальпелем Гаспарова он превратился в футуриста, родства не помнящего. Это, конечно, натяжка. В мандельштамовских переводах из «Канцоньере» слово как раз окультурено, филологично, подтекстуально. Просто смыслы,

мандельштамовских *Л/Л', Ш, Ч, Ж* и *Щ* делается вывод, что державинскую [Пильщиков 2015: 143–149]. Думается, что в дискуссии по столь сложной и неоднозначной проблеме необходимо учитывать также поэтический мир Мандельштама, а именно его общие фонетические предпочтения, не говоря уже о фонетических рисунках в конкретных произведениях Петрарки, переведенных Мандельштамом.

рождающиеся в результате такого подхода, – иные, нежели предусмотренные оригиналом.

В теоретическом разговоре о мандельштамовских переводах из Петрарки стоит вспомнить не только «Слово и культуру», но и «Разговор о Данте». Там речь идет о «правильной» читательской рецепции «Божественной комедии». Классический итальянский текст, будь то «Комедия» или, в нашем случае, «Канцоньере», – это только ноты (*партитура*), говорит Мандельштам. Они оживут, т. е. из «вчерашнего дня» перейдут в «сегодняшний», если читатель, а в случае КУЗ и «Как соловей...» переводчик, заставит текст звучать так, чтобы открылось его формирующее влияние на современность. Современностью для Мандельштама был модернизм, а потому КУЗ и «Как соловей...» были исполнены им (в смысле английского “performed”) по-модернистски, как джазовая импровизация на тему узнаваемого авторитетного образца.

Приложение: Вокруг сонета 164

1. Франческо Петрарка, сонет 164

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
et le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

vegghio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,
e sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana et punge;

et perché 'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il dì moro et mille nasco,
tanto da la salute mia son lunge. [755]

Сейчас, когда небо и земля и ветер молчат, / а зверей и птиц сдерживает
[= обуздывает] сон, / Ночь ведет по кругу свою звездную колесницу, /
и в своей постели море лежит без волны,

я бодрствую, думаю, горю, плачу; и тот, кто меня уничтожает
[= Лаура], / всегда передо мной на мою сладостную муку; / война, пол-
ная гнева и боли, – мое состояние, / и какой-то покой [*pace* – *двусмыс-*
ленность, означающая 'мир' и 'покой'] я испытываю, только думая о ней.

Так из одного и того же чистого живого источника / исходит сла-
дость и горечь, которыми я питаюсь; / одна рука меня исцеляет и ранит;

и чтобы мое мученичество не достигло предела [*досл.: берега*], /
тысячу раз в день я умираю и тысячу рождаюсь; / настолько я далек от
своего спасения.

2. Михаил Кайсаров, «Сонет.
Вольный перевод с Итальянского из Петрарка»
(1801, н. 1801)

И небо, и земля, и ветры уж уснули,
И звери дикие, и птички, все молчит,
И море в берегах крутых уж не шумит,
Угрюмы над землей ночь крылья размахнула.

Один лишь я не сплю и слезы проливаю;
Любовь и горести терзают грудь мою.
Повсюду милой я Лизетты образ зрю;
И думая о ней, спокойнее бываю.

И так из одного источника текут
Печаль и радости, которые вкушаю;
Одна рука меня и лечит, и разит.

Любовь, отчаянье, надежда сердце рвут;
Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю: –
Что может страсть мою жестоку истребить?
[ПРЛ, 1: 71; ФПС: 346]

3. Дмитрий Мин, цикл «Из Франческо Петрарки»
(1874–1878, н. 1898)

Теперь, как все молчит на всем земном просторе,
И сон, лиясь с небес, смыкает всем зеницы,
И ночь нисходит в мир со звездной колесницы,
И на одре своем, без волн, почиет море, –

Я бодрствую, горю и плачу в вечном споре
С тем милым существом, кто страж моей темницы;
Кипит война во мне, и лишь своей царицы
Припоминая лик, я утоляю горе.

Так вечно льет один и тот же ток прозрачный
И сладкий мед, и желчь, и ими я питаюсь:
Одна и та ж рука разит меня и лечит.

И чтоб бороться век с моей любовью мрачной,
Сто раз во дню я мру и столько ж возрождаюсь:
Так все одно с другим во мне противоречит.
[ФПС: 366–367]

4. Григорий Блох, цикл «Из Петрарки.
Rime in vita di Laura» (1926, n. 1927)

CXXXI

Земля и небо смолкли, ветер стих,
В лесу заснули крепко звери, птицы,
Струится ночь вокруг звездной колесницы,
Вдали не слышно плеска волн морских.

В душе – сомненья, пыль, тоска, зарницы
Мученья сладкого в тенях ночных!..
Война – удел смятенных чувств моих!
Лишь мысль о ней, как мирный луч ложится...

Один источник светлый и живой
Поит так горько, сладко разум мой,
Одна рука меня живит и ранит,

И бесконечной пыткой дух объят,
Стократ я гибну в день, живу стократ...
Томлюсь... и жду... Не скоро свет проглянет...
[ФПС: 449]

5. Осип Мандельштам, перевод сонета 164

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...
Petrarca

Когда уснет земля и жар отпышет,
А на душе зверей покой лебяжий,
Ходит по кругу ночь с горящей пряжей
И мощь воды морской зефир колышет, –

Чую, горю, рвусь, плачу – и не слышит,
В неудержимой близости всё та же,
Целую ночь, целую ночь на страже
И вся как есть далеким счастьем дышит.

Хоть ключ один, вода разноречива –
Полужестка, полусладка. Ужели
Одна и та же милая двулична?

Тысячу раз на дню, себе на диво,
Я должен умереть на самом деле
И воскресаю так же сверхобычно.
[ОМ, 1: 190]

Р.С. В декабре 1933 г. (вар.: январе 1934 г.) Мандельштам написал шестистишие, которое Семенко относил к вариантам КУЗ²⁷, но которому А.Г. Мец (а до него Г.П. Струве и Б.А. Филиппов) придали статус самостоятельного стихотворения. Там используются два петрарковских топоса – противоположные свойства воды и многократные смерти–воскресения в течение дня. Ср.:

Как из одной высокогорной щели
Течет вода – на вкус разноречива –
Полужестка, полусладка, двулична, –

Так, чтобы умереть на самом деле,
Тысячу раз на дню лишусь обычной
Свободы вдоха и сознания цели...
[ОМ, 1: 188]

6. Франческо Петрарка, сонет 346

Li angeli electi et l'anime beate
cittadine del cielo, il primo giorno
che madonna passò, le fur intorno
piene di meraviglia et di pietate.

“Che luce è questa, et qual nova beltate?
– dicean tra lor – perch'abito sì adorno
dal mondo errante a quest'alto soggiorno
non salì mai in tutta questa etate”.

Ella, **contenta** aver cangiato albergo,
si paragona pur coi più perfecti,
et parte ad or ad or si volge a tergo,

mirando s'io la seguio, et par ch'aspecti:
ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo
perch'i' l'**odo** pregar pur ch'i' m'affretti.
[1336]

Избранные ангелы и блаженные души, / обитатели неба, в первый день, / когда скончалась мадонна, окружили ее, / полные изумления и благоговения.

«Какой это свет и какая невиданная красота, / – говорили они между собой, – ведь столь украшенное одеяние [одеяние – от аристотелевского понимания души как одежды для органического тела²⁸] / из заблудшего мира в это высокое жилище/ никогда не поднималось за весь этот век».

²⁷ См. [Семенко 1997б: 81].

²⁸ [Petrarca 1908: 425].

Она, довольная сменой местопребывания, / сравнивает себя с самыми совершенными <обитателями неба>, / и все же время от времени <она> оборачивается назад

посмотреть, следуя ли я за нею, и кажется, что <она> ждет: / я же все желания и мысли возношу к небу, / так что я даже слышу, как <она> молится, чтобы я поторопился.

7. Аполлон Майков, «Из Петрарки»

Когда она вошла в небесные селенья,
Ее со всех сторон собор небесных сил,
В благоговении и тихом изумлении,
Из глубины небес слетевшись, окружил.
«Кто это? – шепотом друг друга вопрошали. –
Давно уж из страны порока и печали
Не восходило к нам, в сияньи чистоты,
Столь строго девственной и светлой красоты».

И, тихо **радуясь**, она в их сонм вступает,
Но, замедляя шаг, свой взор по временам
С заботой нежною на землю обращает
И **ждет**, иду ли я за нею по следам...
Я знаю, **милая!** Я день и ночь **на страже!**
Я Господа молю! Молю и жду – когда же?
[ФПС: 360]

8. Осип Мандельштам, “Tristia” (1918)

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах **ночных**.
Жуют волны, и **длится** ожиданье,
Последний час **вигилий** городских,
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели в **даль** заплаканные очи
И женский **плач** мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове – расставанье,
Какая нам разлука предстоит?
Что нам сулит петушьё восклицанье,
Когда **огонь** в акрополе **горит?**
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сениях лениво вол жуёт,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьет?

И я люблю обыкновенье **пряжи**:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри: навстречу, словно пух **лебяжий**,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа!
Куда как беден радости язык!
Все было встарь. Все повторится снова,
И **сладок** нам лишь узнаванья миг.

Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит.
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск – что для мужчины медь,
Нам только в **битвах** выпадает жребий,
А им дано гадая **умереть**.

[ОМ, 1: 104]

Глава 5
Итальянсь, германсь, русея:
о любовной эпитафии
«Возможна ли женщине мертвой хвала?...»¹

0. Текст

I	1	Возможна ли женщине мертвой хвала?
	2	Она в отчужденьи и в силе –
	3	Ее чужелюбая власть привела
	4	К насильственной жаркой могиле...
II	5	И твердые ласточки круглых бровей
	6	Из гроба ко мне прилетели
	7	Сказать, что они отлежались в своей
	8	Холодной стокгольмской постели.
III	9	И прадеда скрипкой гордился твой род,
	10	От шейки ее хорошея,
	11	И ты раскрывала свой аленький рот,
	12	Смеясь, итальянсь, русея...
IV	13	Я тяжкую память твою берегу,
	14	Дичок, медвежонок, Миньона,
	15	Но мельниц колеса зимуют в снегу,
	16	И стынет рожок почтальона.

3 июня 1935
[ОМ, 1: 204–205]

1. Проблемное повествование

«Возможна ли женщине мертвой хвала?...» (далее – *ВЖМХ*) открывается общим вопросом метатекстуального характера. Он остается без ответа, потому что повествование переключается на частный случай *мертвой женщины*. Попутно Мандельштам отказывается от метатекстуальной разработки темы *мертвой женщины* в пользу описательной. Описательный модус – аккомпанемент к биографическим и прочим сведениям о героине – вступает в силу со второй половины строфы I и держится две следующие строфы. Некоторые логические и риторические нестыковки заметны и на этом – центральном – отрезке сти-

¹ Исправленный и доработанный вариант статьи [Панова 2016б].

хотворения. Так, биографические сведения подаются с нарушением временной последовательности. Кроме того, строфы II и III сцеплены троекратной анафорой – союзом *и*, из числа поэтических вольностей, не переводимых на язык прозы. Введенные союзом *и* приметы героини если и складываются во что-то осмысленное, то в ее «оплечный» портрет. На смену этому портрету в строфе IV – кстати, на сей раз логически оправданно – заступает признание лирического героя: ВЖМХ посвящено памяти той, что в нем воспета. Заметим, что поворот в сторону метатекстуальности – прекрасная заявка на финал. Признание лирического героя, во-первых, подытоживает стихотворение, а во-вторых, перекликается с тоже метатекстуальным зачином. Мандельштам, однако, определяет ему место в начале строфы IV, а в ее конце дает, причем без какой-либо подготовки, *мельницу* и *рожок*. Эти образы вводятся семантически немотивированным – ибо противительным, но без настоящего противопоставления – союзом *но*. Получается финал, ни содержательно, ни риторически не пригнанный к тому, что говорилось в стихотворении до того.

Налицо хаотичное – даже по меркам Мандельштама, вслед за Верленом повторявшего, что риторике необходимо свернуть шею, – голосоведение, не позволяющее пленительным по своей словесной магии пассажам выстроиться в единый смысловой континуум. Одним почитателям Мандельштама это не мешает любить ВЖМХ целиком, другие же получают от него ограниченное удовольствие.

Проблемное повествование можно отнести к недостаткам ВЖМХ. А можно, воздержавшись от оценок, рассмотреть в биографическом и интертекстуальном ключе. При таком подходе проблемное повествование оказывается памятником еще более проблемной любви Мандельштама к Ольге Ваксель (далее – О.В.).

В развитие этой гипотезы предположу, что при создании ВЖМХ Мандельштам боролся со словесным зажимом, вызванным и неизжитой любовной травмой, и ощущением неправоты в истории с адресаткой стихотворения, и, пожалуй, нежеланием откровенничать о ее самоубийстве. В результате любовная эмоция, которую естественно ожидать от любовной эпитафии – жанра ВЖМХ, – звучит в нем сдержанно, почти что замороженно – подобно звукам в *рожке почтальона*.

Как только биографическое прочтение ВЖМХ дополняется интертекстуальным, так сразу обнажается его заемный «строительный материал» – топики, словесные обороты, дискурсивные ходы и т. д., – почерпнутый из классического домодернистского репертуара на три темы: воспевание женской красоты, рассказ о несчастной любви и оплакивание безвременно ушедших возлюбленных. Среди авторов, на которых ориентировался Мандельштам, были итальянцы и русские, немцы и французы. Присутствие их произведений в ВЖМХ создает неизбежный налет цитатности, а вместе с ним – и эффект полупереводного-полуоригинального текста.

Если нужные слова автору ВЖМХ удалось найти у предшественников, а найдя, наложить на них свой неповторимый отпечаток, то синтаксическое сцепление этих слов и – шире – риторическое проведение заемной топики вышли из-под его контроля. Отсюда –

возникающее при чтении ВЖМХ впечатление, что текст распадается на части. Интертекстуальный анализ, предлагаемый ниже, придаст стихотворению бóльшую связность – но одновременно обнажит другие факторы затемнения, например принцип не прямой номинации. Объяснить же неровный синтаксис ВЖМХ, по-видимому, не помогут никакие герменевтические операции.

Что́ интертекстуальная симфония в память о *мертвой женщине* – узнаваемый мандельштамовский прием, не подлежит никаким сомнениям. В то же время полупереводной-полуоригинальный характер ВЖМХ, учитывая его любовный и, значит, предельно личный характер, представляется некоторым перебором. Закономерен вопрос: а не была ли вызвана богатейшая интертекстуальность психологической невозможностью рассказать о бывшей возлюбленной своими, культурно не нагруженными, словами и *с последней прямо́той*? Если была, то это – самый сильный аргумент в пользу развиваемой гипотезы о словесном зажиме. Мандельштам, когда-то лишивший себя прав на О.В., в ВЖМХ взял классические произведения в посредники между собой и ею.

Любопытно отметить, что переживаемый Мандельштамом конфликт между «своим» и «чужим» проглядывает через одну из характеристик героини. Речь идет о *раскрывала... рот... итальянсья, русея* – формулировке, как будто созданной в продолжение более раннего метатекстуального стихотворения «Не искушай чужих наречий...» на ту тему, что русскому советскому поэту не пристало любить итальянскую литературу, конкретнее, Ариосто и Тасса:

*Не искушай **чужих наречий**, но постарайся их забыть: / Ведь всё равно ты не сумеешь стекла зубами укусить! / <...> // Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный **рот** // В последний раз перед разлукой **чужое имя** не спасёт [ОМ, 1: 181] и т. д.*

Если руководствоваться этой параллелью, то в *русея* скрывается намек на идентичность Мандельштама как русско(язычно)го поэта, а в *итальянсья* – намек на *чужие наречия* и литературы, привлеченные в качестве словаря любви и классических образцов любовного дискурса.

2. Принятые прочтения

История толкований ВЖМХ показывает, что его любовная тематика, хотя и признаваемая исследователями, учитывается минимально, как если бы чувство Мандельштама к О.В. послужило рупором для его эрудированности, особенно же в немецкой культуре, а не наоборот.

Н.Я. Мандельштам, чьи мемуары и непосредственно комментарии к ВЖМХ во многом определили такой курс толкований, сообщала, что это «изменническое» по отношению к ней стихотворение было сочинено 3 июня 1935 г. в Воронеже, пока она отсутствовала, а затем отправлено в помойное ведро, правда, не без расчета на то,

что она вернется из Москвы, найдет рукопись и подарит ей жизнь². Она (вместе с другими мемуаристами) раскрыла повод к написанию ВЖМХ: смерть О.В., ленинградской возлюбленной Мандельштама 1925 г., застрелившейся из револьвера в Осло 26 октября 1932 г., меньше чем через месяц после переезда туда с мужем, бывшим вице-консулом Норвегии в Ленинграде. Биографические разъяснения относительно топики ВЖМХ впоследствии привел Арсений Смольевский – сын О.В., не взятый ею в Осло и проживший всю жизнь в России:

«Ее цужелюбая власть привела / К насильственной жаркой могиле – О.В. была кремирована (“жаркая могила”). Уход из жизни был задуман, по-видимому, достаточно давно... Твердые ласточки круглых бровей – рисунок бровей Ольги Александровны был четким и напоминал... длинные крылья ласточек, хотя ее брови не были круглыми. В холодной стогольмской постели – место смерти О.В. было сообщено поэту... ошибочно. Медвежонок – в детстве О.В. никогда не играла в куклы, а только с мягкими и “ласковыми” плюшевыми мишками... Миньона – Мандельштам назвал так О.В. за ее постоянную тоску по солнцу и югу. И прадеда скрипкой гордился твой род / От шейки ее хорошея – прадед А.Ф. Львов был выдающимся скрипачом». [Смольевский 1991: 168–169]

Среди других заслуг Н.Я. Мандельштам – прояснение культурного фона ВЖМХ. Она назвала его основные подтексты: Гёте, Шуберта и – но тут не без колебаний – Петrarку. Из ее мемуаров следует, что с мая по июнь 1935 г. Мандельштам работал над радиопередачей «Молодость Гёте». Просматривая биографии Гёте, в приводимых там женских портретах он усмотрел тип красоты О.В.³ Отсюда – проекция на О.В. жертвенной и рано гибнущей в большом мире Миньоны, в «Ученических годах Вильгельма Мейстера» – итальянки, а в «Молодости Гёте», как и в ВЖМХ, – псевдоитальянки:

«Маленькая дикарка с арфой – Миньона. Южанка, потерявшая свою родину. Воплощение тоски по цветущему югу, но не итальянка». [ОМ, 3: 308]

Далее, Н.Я. Мандельштам привязала мандельштамовский образ Миньоны к «Бозио, как[ой]-то черненьк[ой] девочк[е], певш[ей] в его молодости... Шуберта» [Мандельштам Н. 1996б: 250]. Эта черненькая девочка, по ее представлениям, запечатлена в стихотворении «Жил Александр Герцевич...»: *Пускай там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / За Шубертом летит*⁴ [ОМ, 1: 156].

Наконец, как уже не раз отмечалось в этом разделе, Н.Я. Мандельштам предположила, что стихотворение о *мертвой женщине* находится

² См. [Мандельштам Н. 1999б: 250].

³ См. [Мандельштам Н. 1999б: 249; Мандельштам Н. 2006: 361].

⁴ См. [Мандельштам Н. 1999б: 250].

в какой-то зависимости от мандельштамовских переводов 4-х сонетов «Канцоньере», выполнявшихся с ноября 1933 по январь 1934 г. (к одному сонету поэт вернулся в июне 1935 г.):

«Над... сонетами он работал дольше, чем над другими стихами, – массы вариантов и при том на бумаге – в черновиках. Иначе говоря, он чему-то на них... учился, искал “мастерства”, они как бы ближе к “искусству”, чем другие стихи [...Э]ти сонеты как бы подготовка к стихам о мертвой женщине. Но если бы это было сознательной подготовкой, он бы мне их не диктовал [...О]н никогда не просил меня записывать стихи, не мне посвященные» [Мандельштам Н. 2006: 325].

Немецкий и – шире – германский субстрат ВЖМХ в мандельштамоведении получил дальнейшую разработку. Выяснилось, что его составляют еще два литературных мотива: ласточка в теплой постели (сюжетный поворот «Дюймовочки» Ганса Христиана Андерсена⁵) и замерзание рожка почтальона – из зимнего и притом русского эпизода «Приключений барона Мюнхгаузена» Готфрида Августа Бюргера и Рудольфа Эриха Распе.

Согласно Ф.Б. Успенскому, звуки рожка (в исполнении кучера почтовой кареты) должны в принципе служить предупреждением движущейся навстречу карете, однако они замерзают внутри инструмента, чтобы потом, в тепле, оттаять и прозвучать; так Мандельштам проводит тему сохранности поэтической речи⁶.

В ВЖМХ была также идентифицирована образность песен двух вокальных циклов Шуберта, «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути». *Мельница* и *рожек* объединяют это стихотворение с другим оплакиванием О.В. в стихах, «На мертвых ресницах Исакий замерз...», где *Шуберт* прямо называется, а также с «Молодостью Гёте», где музыка Шуберта использовалась в музыкальных заставках⁷.

Петрарковская гипотеза Н.Я. Мандельштам не получила развития. Зато в ВЖМХ были найдены отголоски двух эпизодов италиянизации русской музыкальной сцены. *Ласточка*, прилетевшая из *холодной стогольмской постели*, подхватывает и развивает мандельштамовскую метафору для Анджелины Боцио, итальянской оперной дивы, чья смерть в зимней Москве от воспаления легких, прежде воспетая Николаем Некрасовым, описана как замерзание живой ласточки в горячих северных снегах. В свою очередь, за фиксацией лирического героя на *шейке скрипки* скрывается событие из жизни знаменитого предка О.В., Алексея Федоровича Львова, скрипача и композитора.

⁵ См. [Бродский 1999: 102]; см. также [Успенский Ф. 2008: 74–75] с дополнительной ссылкой на Палласа.

⁶ См. [Успенский Ф. 2008: 73–87].

⁷ См. [Смолевский 1991: 168; Полякова 1997: 176; Успенский Ф. 2008: 79; Киршбаум 2010: 337–339].

Согласно Б.А. Кацу, став счастливым обладателем скрипки работы итальянского мастера Джованни Паоло Маджини, у которой было одно несовершенство – головка (аналог *шейки*) работы менее известного мастера, у владельца другой скрипки, с прямо противоположным соотношением частей, Львов выпросил головку работы Маджини, которую переставил на свой инструмент⁸.

Единственный подтекст из русской литературы, отмеченный для ВЖМХ, – описание тетки О.В. в «Евгении Онегине»: <...> **Ольга к ней, / Авроры северной алей. / И легче ласточки, влетает**⁹, давший мотив прилета ласточек-бровей героини ВЖМХ.

В задачи настоящего исследования входит по возможности полное описание интертекстуальной конструкции ВЖХМ. Начну я, однако, не с нее, а с биографических смыслов, которые она призвана высветить.

3. Любовная травма Мандельштама

В биографиях Мандельштама и О.В. житейская прамбула к ВЖМХ традиционно сводится к цитированию противоречащих друг другу признаний О.В. и Н.Я. Мандельштам, двух претенденток на Мандельштама в *ménage à trois* 1925 г.¹⁰ В настоящей работе они будут дополнены другими источниками: мемуарами младшего брата Мандельштама Евгения, в 1927 г. – возлюбленного О.В.; сюжетами из разговорного репертуара Ахматовой, confidentки Надежды и Осипа Мандельштамов; записями Ольги Гильдебрандт-Арбениной, предыдущего увлечения Мандельштама и доброй знакомой О.В.; мемуарами Эммы Герштейн, в 1925 г. еще не знакомой с Мандельштамами, но попытавшейся реконструировать любовный треугольник с чужих слов; очерком Смольевского «Ольга Ваксель – адресат четырех стихотворений Осипа Мандельштама», хранителя ее архива и интервьюера ее современников.

Порой мемуаристов хочется заподозрить в том, что свои воспоминания об О.В. они подменяют мандельштамовской поэтической оптикой, ср. признание Гильдебрандт-Арбениной:

«Если у меня появилась легкая ревность к “другой” любви М., то это именно к посмертным стихам о Лютике». [Гильдебрандт-Арбенина 2007: 164]

Ольга Александровна Ваксель, для близкого круга – Лютик, была потомком трех известных родов: Вакселей (из них самый известный – Свен, сподвижник Витуса Беринга), Львовых (из которых происходил уже упоминавшийся композитор и скрипач Алексей Федорович)

⁸ См. [Кац 1997].

⁹ См. [Ронен 2004: 233–234].

¹⁰ См. [Ласкин, Ваксель 2002: 70–82; Дутли 2005 [2003]: 184–188; Лекманов 2003: 73, 112–115].

и еще одних Львовых (с «политкаторжанином-петрашевцем»)¹¹. О.В. родилась 5 (18) марта 1903 г. в городе Поневеже, а в 1905 г., когда ее родители разошлись, переехала с матерью в Петербург. Ее мать Юлия Федоровна, пианистка и композитор, создала новую семью с А.Ф. Львовым, двоюродным братом отца О.В. и, как и он, внуком скрипача и композитора Алексея Федоровича.

В богемно-артистическую среду О.В. попала подростком. В частности, весну и лето 1916 г. она провела в волошинском Коктебеле, где познакомилась с Осипом и Евгением Мандельштамами. В мемуарах Евгения 12-летняя О.В. – кстати, девочка возраста Миньоны – описана примерно так же, как гётевская героиня, попавшая в мир взрослых:

«Это была длинноногая, не по возрасту развитая девочка. Детского общества в Коктебеле почти не было, и мы с ней... весело проводили вместе время у моря. Любили по вечерам незаметно взбираться на башню дома, усаживаться в уголке на пол... и слушать все, о чем говорили взрослые». [Мандельштам Е. 1995: 171–172]¹²

Позднее, в Петрограде, братья Мандельштамы навещали О.В. в известном своими строгостями Институте Св. Екатерины [Мандельштам Е. 1995: 171–172; Полякова 1997: 171].

К январю 1925 г., когда знакомство Мандельштама и О.В. возобновилось, она успела побывать на ораторском отделении вечерних курсов Института Живого слова и поучиться у Гумилева, своего дальнего родственника, сочинению стихов¹³; скоропалительно, по детской любви, выйти замуж и родить сына; переболеть менингитом, результатом которого стала осенняя депрессия; развестись с мужем и – после долгих мучительных переговоров – забрать у него сына; наконец, пережить ряд любовных авантур.

Зимой 1924–1925 гг. красота 22-летней О.В. была в самом расцвете. Она занималась в производственной студии «Фабрики эксцентрического актера» (правда, ее тип, согласно картотеке фабрики «Совкино» – «светская красавица», режиссерам почти не пригождался¹⁴), снималась в массовках и публиковала критические заметки о кино. Стихи она временно оставила. Что касается музыки – а будучи из музыкальной семьи в детстве О.В. занималась на рояле и скрипке – то, по воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, в этом месте, скорее всего, недостоверным¹⁵, «Ольга играла и пела как десятилетняя школьница.

¹¹ [Ваксель 2012: 55; Смольевский 1991: 163].

¹² Согласно архиву Волошина, опубликованному в [Купченко 2002: 397, 399, 404–405], О.В. пробыла в Коктебеле с 8.05 по 13.08.1916 (по ст. ст.), а Мандельштам – с 7.06 по 25.07.

¹³ См. об этом [Гильдебрандт-Арбенина 2007: 164].

¹⁴ См. записи О.В. в [Багров 2003: 227].

¹⁵ Критику Н.Я. Мандельштам, допустившей ряд искажений в отношении О.В. и ее матери как из ревности, так и из боязни, что ее бисексуальность выйдет наружу, см. в [Смольевский 1991: 167; Полякова 1997: 173].

Музыка была в ней самой» [Мандельштам Н. 1999б: 250]. Думается, что музыку в О.В. прежде расслышал Осип и потому в ВЖМХ дал ее образ под аккомпанемент шубертовских песен.

Разобраться в том, как протекал роман Мандельштама и О.В. и, главное, по чьей инициативе произошло расставание, затруднительно, если вообще возможно. Из сопоставления разных версий получается, что увлечение О.В. пережил не только Мандельштам, но и Н.Я.¹⁶ Но лесбийские ласки О.В. к тому времени еще не распробовала, так что ее отношения с Н.Я. Мандельштам не вышли за рамки дружеских бесед и невинных ночевки на одной кровати. С Осипом О.В. встречалась в «Англетере», где он специально снимал номер для свиданий с ней. В своей автобиографии О.В. упоминает, что Мандельштаму не удалось переломить ее холодность к мужчинам, как это долго не удавалось и другим ее партнерам вплоть до Христиана Вистендаля, третьего и последнего мужа.

Тройственный союз подпитывался планами поездок – в Париж втроем или в Крым вдвоем (Мандельштам с О.В.). Возможно, на Крыме настаивала Юлия Федоровна, заботившаяся о профилактике ревматизма, полученного О.В. в детстве (О.В. в тот период жила с матерью). Герштейн суммировала эти и другие события так:

«Осип Эмильевич... снимал номер в гостинице, где и встречался с О.А. Ваксель... Роман был в таком разгаре, что мать Лютика чувствовала себя вправе требовать от О.Э., чтобы он вез ее дочь куда-то на юг, в санаторий. Но когда в эту связь вклинилась Надежда Яковлевна со своим бисексуализмом, она и превратилась из “дочки” и “ласточки” в “куму”». [Герштейн 1998: 444]

Связь Мандельштама с О.В. продлилась «два приблизительно месяца» [Мандельштам Н. 1999б: 237], пока, по версии О.В., Мандельштам с его постоянной ложью и навязчивостью ей не надоел. Разрыв то ли совпал, то ли был вызван решением Н.Я. Мандельштам, уязвленной изменой мужа, уйти к Владимиру Татлину. Она была остановлена Мандельштамом, который в ее присутствии позвонил О.В. и, по ее версии, грубо положил конец своему адюльтеру [Мандельштам Н. 1999б: 218–219]. В исповедальных письмах Александру Gladкову от 8 и 17 февраля 1967 г. Н.Я. Мандельштам отозвалась весьма критически о поведении Осипа в отношении и себя, и О.В.:

«Ося расстался с ней безобразно. После встречи в гостинице (это и его, и ее версия) он вернулся домой и застал меня со сложенным чемоданом... Ося при мне позвонил этой женщине по телефону и сказал ей, что уезжает и больше ее видеть не хочет (“потому что вы плохо относитесь к людям” – всё). Хамство... полное. Да еще я ее позвала к телефону» [Нерлер 2012: 22];

«[У] нее есть основание для большой обиды на О.М. – он поступил с ней по-свински (со мной тоже)». [Нерлер 2012: 27]

¹⁶ Н.Я. Мандельштам намекает на это в письмах Александру Gladкову [Нерлер 2012: 22–27], чтобы через него раздобыть мемуары О.В.

Мандельштамовское осмысление романа с О.В. находим в двух его стихотворениях того времени. В «Жизнь упала, как зарница...» (датируемом то 1924-м, то 1925 годом) чувство, связавшее его с О.В., дано как взаимное, а роман – как наполненный эротическими играми и движущийся в сторону брака или, во всяком случае, общего домашнего быта:

*Хочешь, валенки сниму, / Как пушинку подниму;
Выбрав валенки сухие / И тулупы золотые, / Взявшись за руки,
вдвоем / Той же улицей пойдем* [ОМ, 1: 304] и т. д.

В то же время отношения Мандельштама и О.В. показаны как основанные на лжи – исходящей и от него, ср.: *Изогвавшись на корню, / Никого я не виню...* [ОМ, 1: 304], и от нее, ср.: *Изоглась, улыбнулась* [ОМ, 1: 304]. Ни до, ни после этого стихотворения любовная лирика Мандельштама не достигала такого страстного накала и не имела такого откровенного и в то же время простого, не «окультуренного» повествования. Откатом в привычное – сдержанное и полностью окультуренное повествование – стала драма разрыва «Я буду метаться по табору улицы темной...». Там, например, поцелуй в волосы представлен синекдохически, в отрыве от любимой и как перепев бодлеровских «Волос» [La Chevelure]:

*Я только запомнил каштановых прядей осечки, / Придымленных
горечью – нет, с муравьиной кислинкой, / От них на губах остается
янтарная сухость.* [ОМ, 1: 142]

Но вернемся к биографической подоплеке ВЖМХ. За расставанием Мандельштама и О.В. последовали первый сердечный приступ у него и вспышка туберкулеза у Н.Я. Лечились Мандельштамы в Детском (Царском) Селе вдвоем. Их примирению способствовала Ахматова, находившаяся там же и знавшая о происшедшем не только от Мандельштамов, но и от Татлина.

1927 год вновь свел О.В. с мандельштамовским кланом. Овдовевший Евгений, о ее романе с Осипом не догадывавшийся, взял ее и маленького Арсения в путешествие на пароходе по Кавказу, Крыму и Украине. В его планы входила скорая женитьба на О.В., однако, увидев, как она флиртует с его приятелем, он прекратил знакомство с ней сразу по возвращении домой. Осенью того же года Осип и Н.Я. приняли О.В. у себя в Детском (Царском) Селе. Версия Н.Я. Мандельштам в письмах к Гладкову такова: она и О.В. вели светскую беседу – обсуждали Юлию Федоровну. (Там же Н.Я. с большой долей скепсиса пересказывает версию О.В. о новых свиданиях с Мандельштамом и о том, что в конце концов «она прогнала его» [Нерлер 2012: 24].) А версия в мемуарах Н.Я., предназначенных для широкого читателя, изображает визит О.В. как имевший своей целью вернуть Мандельштама: скандал, устроенный гостьей, хозяин дома быстро пресек¹⁷.

Между 1927 и 1932 гг. Мандельштам написал «Я скажу тебе с последней прямой...» (1931), двух героинь которого Н.Я. ассоцииро-

¹⁷ [Мандельштам Н. 1999б: 221–222].

вала с О.В. и с собой: похищенная Елена Троянская [ОМ, 1: 155] – О.В., а прозаический *ангел Мэри*, остающийся при поэте *дуть коктейли*, – она [Мандельштам Н. 1999б: 255]¹⁸:

Ma voix aigre et fausse...
P. Verlain¹⁹

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни – шерри-бренди, –
Ангел мой. <...>

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне – соленой пеной
По губам. <...>

Ангел Мэри, пей коктейли,
Дуй вино.

[ОМ, 1: 155–156]

Неразрешимую загадку представляют собой время и место, когда Мандельштам получил известие о смерти О.В. По Ленинграду оно стало распространяться уже в 1932 г.²⁰, однако Мандельштамы, осевшие в Москве, в Ленинграде бывали лишь наездами.

Большинство мемуаристов датируют известие воронежским периодом:

«Осип очень долго не знал о судьбе Лютика. Только в 1934 году через кого-то дошла до него в Воронеж весть о ее смерти. Стихотворение Осипа, посвященное памяти Лютика, одно из лучших лирических произведений брата». [Мандельштам Е. 1995: 174]

Из мемуаров Герштейн вообще следует, что сначала о смерти О.В. узнала Н.Я. Мандельштам – видимо, в один из своих приездов в Москву из Воронежа²¹, – а только затем ссыльный Осип:

«Надя узнала об этом в Москве. Она горевала, вздыхала, но вспоминала ее эротически, приговаривая: “Лютик, Лютик!.. Она никому не умела отказать”». [Герштейн 1998: 432]

¹⁸ См. также [Полякова 1997: 187).

¹⁹ Эпиграф из Верлена о ‘моем пронзительном и фальшивом голосе’ входит в один из списков стихотворения (подробнее см. комментарии А.Г. Меца в [ОМ, 1: 597]).

²⁰ «[М]есяца через два [после отъезда О.В. в Осло. – Л. П.] я узнала от матери Лютика – Юлии Федоровны, что Лютик застрелилась. Что послужило причиной... – мне неизвестно» (Е.В. Тимофеева, цит. по [Готхарт 1991: 169]).

²¹ Одна поездка – с конца марта по 22 апреля, вторая – с 8 июня по 14 июня 1935 г.; подробнее см. [Лекманов 2003: 185, 188–190].

Со слов Смольевского о «двух годах спустя после самоубийства» говорила и Н.Я. Мандельштам в беседе с ним:

«Весть о смерти Лютика, по словам Н.Я. Мандельштам, поэт услышал от какого-то случайного собеседника, спустя года два, и воспринял ее будто бы равнодушно. Действительно ли равнодушно? Случайны ли его слова: *“Я тяжкую память твою берегу...”*?» [Смольевский 1991: 166–167]

Возможна аберрация памяти мемуариста, потому что рядом со словами Н.Я. Мандельштам он приводит воспоминания Евгения Мандельштама.

Биографы Мандельштама, дойдя до этого события, отделяются расширительной формулировкой «не сразу узнал». Н.Я. Мандельштам, все-таки находившаяся ближе к Мандельштаму, чем другие, во «Второй книге» и особенно в комментариях к ВЖМХ сообщает, что случилось это еще до Воронежа, в Ленинграде:

«[Н]ас остановил на улице Петр Сторицын – был там такой чудак – и, отведя О.М. в сторону, рассказал о смерти Ольги Ваксель. [...В] рассказе Сторицына были... неточности. Ольга, по его словам, умерла в Стокгольме – сразу на вокзале, только выйдя на платформу. Кажется, О.М. даже не подозревал, что это было самоубийство. Он думал, что она умерла от ревмокардита, не вынеса дороги и перемены. Именно ревмокардитом его запугивала мать Ольги... и требовала, чтобы О.М. поехал с Ольгой летом в Крым, иначе она погибнет... Узнав о смерти Ольги, О.М. почти сразу сказал мне, что он вспомнил пушкинское “из равнодушных уст” и подумал “Возможна ли женщине мертвой хвала?” [...М]ое постоянное присутствие мешало написать ему стихи, которые смутно шевелились в нем. Осуществить свое желание ему удалось только в Воронеже, когда я находилась в Москве». [Мандельштам Н. 2006: 358–359]

Между самоубийством О.В. и арестом Мандельштама в 1934 г. поездок в Ленинград было несколько. Известно, что 22 февраля и 2 марта 1933 г. поэт выступал в Капелле и Доме печати, а в сентябре того же года, у Ахматовой, читал «Разговор о Данте»; последняя поездка состоялась в середине апреля 1934 г.²²

В пользу того, что Мандельштам узнал о смерти О.В. в одну из поездок 1933 г., косвенно свидетельствует тот факт, что с ноября 1933 г. он взялся за переводы из Петрарки, в которых образ Лауры, холодной к Петрарке при жизни и нежной после смерти, подменен страстной чувственной женщиной типа О.В. В перевод сонета 311 «Как соловей, сиротствующий, славит...», кроме того, прокралась та версия смерти О.В., – естественной, в результате ревмокардита, – которую сообщил Петр Сторицын (Коган)²³.

²² Подробнее о поездках см. [Лекманов 2003: 159, 165, 173].

²³ См. Разд. III, Гл. 3, § 1.1.

Вышедшие из-под пера Мандельштама переводы 4-х сонетов «Канцоньере» отмечены и другой особенностью. Передавая фоннику, синтаксис, метрику и образность оригинала, он игнорирует его содержательные повороты, риторический рисунок и богатую интертекстуальность – собственно то, что и составило славу «Канцоньере». Получается как бы джазовая импровизация петрарковского сонета – или полупереводной-полуоригинальный текст (подробнее см. Разд. III, Гл. 3, 4). В дальнейшем этой технике Мандельштам найдет применение в ВЖМХ.

Принимая за основу версию Сторицына как первый источник, можно допустить, что были и другие, уточнившие обстоятельства смерти О.В. Так, в ВЖМХ иносказательно интерпретирован тот факт, что О.В. умерла не своей смертью – отсюда наречие *насильственно*. Вводится, по-видимому, и выстрел из огнестрельного оружия, эпитетом *жаркий*²⁴. В то же время *Стокгольм* как место самоубийства запомнился Мандельштаму, очевидно, из разговора со Сторицыным. Обыгрывает Мандельштам и то, что весть о смерти О.В. настигла его с опозданием. Отсюда – ласточки-брови, *отлежавшиеся* в могиле до того как принести ее.

В перечень биографических стимулов ВЖМХ стоит добавить и мандельштамовскую галлюцинацию: как-то в комнате ему померещилась ласточка. Случилось это на раннем этапе воронежской ссылки во время одной из отлучек Н.Я. Мандельштам в Москву, когда при Осипе дежурила ее мать, ср. рассказ матери Н.Я. Мандельштам в изложении Герштейн:

«“Ласточка... ласточка” – “Осип Эмильевич, что с вами?” – “А вы разве не видите? вот ласточка летит”... Он – сумасшедший, я вам говорю, это – галлюцинация». [Герштейн 1998: 59–60]

Герштейн истолковала ласточку как Музу Мандельштама и как стержневой образ его поэзии [Герштейн 1998: 60]. Но что если для Мандельштама видение ласточки было тем самым загробным приветом от О.В., который отразился в строфе II ВЖМХ?

4. Ольга Ваксель в лирическом сюжете стихотворения

Биографическая преамбула к ВЖМХ позволяет различать в ее героине 4 ипостаси:

- (1) девочки-Миньоны, встреченной в Крыму;
- (2) красавицы-возлюбленной 1925 года;
- (3) мертвой экс-возлюбленной;
- (4) существа высшего порядка, говорить о котором пристало на языке музыки.

²⁴ Ср. в связи с этим введение огнестрельных ассоциаций в стихотворение «Я буду метаться по табору улицы черной...», написанном на расставание с О.В.: *Я только запомнил каштановых прядей осечки, / Придымленных горечью <...>* [ОМ, 1: 142].

Заметим, что в обсуждаемом наборе отсутствует творческая ипостась О.В., будь то актриса или поэтесса. Объясняется это, возможно, тем, что Осипу, в отличие от Евгения и Н.Я. Мандельштамов, так и не приелось узнать, что его возлюбленная писала стихи²⁵.

В ВЖМХ ипостаси О.В. следуют друг за другом в порядке, обратном по отношению к прожитой ею жизни: сначала мертвое тело, потом возлюбленная и только потом – девочка. В музыкальном финале образ О.В. как таковой отсутствует, однако картины из шубертовских песен служат, пусть и косвенно, напоминанием о нем.

Ритмом появления этих ипостасей пунктирно прочерчен лирический сюжет. На него и на них возложена дополнительная нагрузка – выразить тему памяти: мысль лирического героя Мандельштама движется от известия о самоубийстве О.В. к ее образам в разные периоды жизни.

Для каждой из 4-х ипостасей О.В. Мандельштам нашел свой формат преподнесения.

Начну с ипостаси девочки. Она создается во многом лексически-ми средствами: уменьшительно-ласкательными словами *медвежонок*, *шейка*, *аленький*, в том числе со звериной и игрушечной, т. е. в основе детской, семантикой. Есть в ВЖМХ и подобия таких слов. Это, с одной стороны, *ласточка* и *дичок* с их мимикрирующей под уменьшительность морфологией, с другой же – *рожок*, термин для музыкального инструмента, своей морфологической структурой передающий уменьшительность. (Псевдо)уменьшительность и мужской род *медвежонок*, *рожка* и *дичка* косвенно напоминают о «детском» имени О.В. *Люттик*²⁶, а также о мальчишеских одеждах и мальчишеском поведении гётевской Миньоны (подробнее см. § 5.3).

²⁵ См. об этом [Мандельштам Н. 1999б: 441]. Судя по поэтическому наследию О.В., опубликованному в [Ласкин, Ваксель 2002: 155–217; Ваксель 2012: 317–369], она может претендовать на место в антологии женской поэзии [Сто одна поэтесса Серебряного века 2000]. Еще одна кандидатура для антологии – предыдущая любовь Мандельштама Гильдебрандт-Арбенина, стихи которой он тоже проигнорировал. Попутно отмечу, что иначе с обеими Ольгами поставил себя Гумилев: прежде всего, как мэтр, обучающий их поэтическому ремеслу, и только потом – как возлюбленный (с Гильдебрандт-Арбениной) и родственник / друг (с О.В.).

²⁶ В принципе, для О.В. подошла бы цветочная аллегория – *люттик*, что позволило бы обыграть гётевское сравнение Миньоны с (чужеземным) цветком (см. § 5.3). Но ВЖМХ устроено иначе. Отзвук детского имени О.В., разумеется, можно расслышать в слове чуже**ЛЮ**бый, но по большому счету никаких цветочных мотивов в нем нет.

Возможно, мандельштамовский отказ от *лютика* был связан с «захватанностью» этого слова символистами, ставившими его как в *ЛЮ*тые, так и в *ЛЮ*бовные контексты. В «Мелком бесе» Сологуб приписал лютнику зловещие ассоциации, основанные и на этимологии его названия, и на его ядовитости:

«– Какие это цветы...? ...
– Это – лютики...

Серию детских свойств О.В. эффектно завершает имя *Миньона*. Оно привносит в стихотворение семантику детскости не только через созданный Гёте образ юной спутницы Вильгельма Мейстера, но также и своим непосредственным смыслом: фр. *mignon* – ‘милый, крошечный’. Сюда можно добавить и существующее мандельштамоведческое наблюдение, согласно которому в подтексте ВЖМХ содержатся детские сказки.

Благодаря лексическому способу оформления смысла ‘детское’ в ВЖМХ проникло особое мандельштамовское отношение к младшей О.В.: как к женщине-девочке, которую приятно ласкать «детскими» словами. Аналогичным образом, кстати, устроены мандельштамовские письма, обращенные к жене, которые, видимо, за избыток ласкательных и детских слов (типа «Надик мой родненький» [ОМ, 3: 524] или «Надинька, дитя мое» [ОМ, 3: 525]) Герштейн назвала «бьющим через край сюсюком» [Герштейн 1998: 426]. Тот же «сюсюк» в ВЖМХ не привлек к себе ее внимания, для чего можно предложить два объяснения. Одно – интертекстуальное: в ВЖМХ Мандельштам перенял манеру Иннокентия Анненского вставлять детские словечки и ситуации в любовный дискурс, чем и легитимизировал свои словесные ласки. Второе – композиционное: словесные ласки рассредоточены по тексту.

Ипостась возлюбленной структурирована иначе – грамматикой и стоп-кадром на говорящих устах героини.

Сначала о грамматике. Поскольку Мандельштам хочет сохранить память об О.В. того периода, когда ей было 20 с небольшим лет, то вся строфа, посвященная этому возрасту, идет в прошедшем времени. В случае *раскрывала* употреблено прошедшее продолженное, передающее остановленное мгновение.

Серия из одного главного и трех второстепенных предикатов – *раскрывала; смеясь, италянясь, русея*, – имеет своим субъектом *рот* О.В., который тем самым попадает в фокус описания. Любопытно отметить, что *раскрывающийся* для говорения *рот* подхватывает мотив ласточек, эманации О.В., прилетевших к лирическому герою, чтобы что-то ему *сказать*.

Мотивы, актуализирующие рот и говорение, – автореминисценция из «Жизнь упала...», где среди прочего воспеваются губы как орган говорения и объект эротических ласк:

Как дрожала губ малина, / <...> / Говорила наугад, / Ни к чему и невпопад. // Как нечаянно загнулась, / Изогнулась, улыbnулась / Так, что вспыхнули черты / Неуклюжей красоты. [ОМ, 1: 304]

Таких цветов, вспомнил Передонов, много в их саду. И какое у них страшное название! Может быть, они ядовиты. Вот, возьмет их Варвара, нацвет целый пук, заварит вместо чаю, да и отравит его» [Сологуб 1999: 220].

В свою очередь, Бальмонт в «Песне без слов» (сб. «Под северным небом», 1894) выстроил из *лютика* и других слов на начальный *Л*, включая *ласточку*, мелодию любви: *Ландыши, лютики. Ласки любовные. / Ласточки лепет. Лобзанье лучей* [Бальмонт 2010, 1: 49] и т. д.

В ВЖМХ глаголу *говорила* соответствует *сказать, губам – рот, съедобной и сладкой малине* – цветочное прилагательное *аленький*, а глаголу *улыбнулась* – *смеясь*.

Через мандельштамовскую фиксацию на губах О.В. проглядывает сублимированное желание: ее *раскрывающийся рот* прочитывается, прежде всего, как вагинальный символ, а его цвет, *алый*, – как эмблема-тизирующий любовь, если не страсть²⁷.

О.В. в ипостаси мертвой возлюбленной в строфах I–II метафоризирована, прежде всего, как живой и по-прежнему эротически возбуждающий труп, погребенный в еще более северной, чем Россия, стране. Самый дерзкий ход здесь – превращение могилы О.В. в ложе. С интертекстуальной точки зрения образ *отлежавшейся* в могиле-постели красавицы – развитие метафоры смерти как сна, примененной Гёте для почившей Миньоны (см. § 5.3).

В посвященной этой ипостаси строфе I угадываются очертания и еще одного топоса: ‘власть перешедшей в мир иной женщины над любящим ее поэтом’.

Подбираясь к 4-й ипостаси О.В., сразу отмечу, что в финале, резко перебивающем портретирование О.В. образами из песен Шуберта, можно увидеть высказывание о ее музыкальной природе – а наряду с ним и другие смыслы.

Начать с того, что в ВЖМХ образ О.В. оказывается как бы положенным на музыку. Дойдя до мельничных *колес* и почтового *рожка*, читатель должен мысленно «проиграть» песни Шуберта (о которых см. § 2 и 5.4). На интермедialное прочтение финала стихотворения нас настраивает биографическая часть с ее музыкальным мотивом: О.В. *хорошела* оттого, что принадлежала к семейству музыкантов и композиторов, аллегория которых – *шейка скрипки*.

Далее, в отказе от прежнего – сугубо словесного – дискурса об О.В. и переходе на образность песен Шуберта можно видеть некий дискурсивный жест. Лирический герой Мандельштама, только что на эмоциональном подъеме произнесший *Дичок, медвежонок, Миньона*, как будто лишился сил – и предоставил «трибуну» музыке. Музыка, как известно, звучит по определению безлично: по этой причине из финала ВЖМХ исчезают «я» и «ты», а вместо них фигурируют не связанные с предыдущим повествованием образы.

В музыкальном финале также ставится осязаемая точка в отношении героя и героини. На выражение этого смысла работает мотив остановленной работы мельничного колеса и почтового рожка. Подробности ждут нас впереди – в § 5.4.

²⁷ Возможное фрейдистское объяснение, через оральную – детскую – стадию психофизического развития, согласуется и с таким инвариантом Мандельштама, как ‘любовь ко всему маленькому и детскому’ (отмеченном в [Жолковский 2005а: 62, 67]), и с обрисовкой О.В. как девочки.

5. Слова-аллегии, или О русских и немецких проекциях героини

В настоящем параграфе я вернусь к загадке строки 1: здесь ставится вопрос о похвалах, которые должны быть возданы героине, однако по ходу дальнейшего повествования ничего комплиментарного о ней не будет сказано (*хорошая* – не в счет). Эта несообразность окажется устраненной, если начать рассматривать стихотворение под интертекстуальной лупой. Искомые похвалы заключены в существительных, придающих О.В. свойства девочки-*Миньоны*, птиц (*ласточек*) и растения (*дичка*). Та же цель достигается при проекции на нее объектов материального мира / мира культуры – *скрипки*, *мельничных колес* и *рожка почтальона*.

В самом деле, это только на первый взгляд кажется, что названные аллегории отвлекают внимание читателя от женской природы героини. В сущности, ими кодируются прославленные истории несчастной любви и случаи оплакивания умерших возлюбленных из литературы, германской и русской, не говоря уже о немецкой музыке. Так О.В. наделяется свойствами художественного объекта. Это ли не высшая похвала ей!

5.1. *Две ласточки, они же брови*

В образе ласточек к интерпретации вызывает, прежде всего, их нетрадиционное количество – больше, чем одна, но меньше, чем стая. Их две, по числу бровей героини, и в этом качестве они служат ее аватаром.

Функционируют ласточки и как птичья почта, связывающая Россию с более северным Стокгольмом и – одновременно – с потусторонним миром. Два последних локуса совмещены друг с другом благодаря *стокгольмской могиле* героини.

Мандельштамовские ласточки – в соответствии с русской поэтической традицией²⁸ – воплощают антиномию ‘живое vs. мертвое’. В ВЖМХ она разыгрывается по двум архетипическим сценариям. Первый, восходящий к христианским и языческим поверьям, а также к романтической поэзии, состоит в том, что в исключительных случаях душа оставляет мертвое тело ради свидания на земле; второй, из народных русских поверий, объясняет отсутствие ласточек зимой тем, что они замерзают до весны.

²⁸ Вспомним, например, «Ласточек» Афанасия Фета и Владислава Ходасевича с ласточками, выпархивающими за грань реальности в инобытие. У Ходасевича, кстати, представлена пара ласточек: *Две ласточки напрасно рвутся прочь, / Перед окном шныряя с тонким писком. // Вон ту прозрачную, но прочную плеву / Не прободать крылом остроугольным* [Ходасевич 2009–..., 1: 136–137].

Из символистов на Мандельштама мог повлиять Андрей Белый, автор цикла «Старинный друг» (1903, п. 1904), в котором каждый такт глубоко символического сценария смерти-дружбы-смерти связан с двумя (!) ласточками/касатками, очевидно, аллегориями душ двух героев. Вот – очень коротко – интересующие нас мотивы:

Предлагаемая реконструкция смыслового потенциала двух ласточек сложилась в результате структурного анализа «ласточкиной» строфы и «ласточкиных» интертекстов. К ним мы и переходим.

Конструкция «ласточкиной» строфы представляет собой разветвленный троп.

Ласточки бровей – генетивная метафора «птичьей почты», основанная также, судя по комментариям Смольевского, на геометрическом сходстве бровей О.В. с крыльями ласточки; через эти непрописанные, но подразумеваемые крылья в ВЖМХ проникает и образ Миньоны в гробу – в наряде с крыльями (подробнее см. § 5.3).

Эпитет *круглый*, грамматически относящийся к *ласточкам*, как и другой эпитет, *твердый*, выражающий, скорее всего, решительный характер О.В., но грамматически отнесенный к *бровям*, придают метафоре *ласточки бровей* еще и свойства синекдохи.

Прилетели – предикативная метафора, сообщающая о прибытии «птичьей почты», а синекдохически – и самой героини.

Сказать – предикативная метафора, грамматически второстепенная и, в контексте всех предыдущих построений, амбивалентная. Она вводит то ли вербальное содержание вести (и тогда ласточки бровей антропоморфизируются), то ли невербальное (ласточки своим видом передают, что экс-возлюбленная отлежалась в могиле-постели).

С интертекстуальной точки зрения «ласточкина» тропика пропитана не только свойствами Миньоны в гробу или обогретой в теплой постели ласточки из «Дюймовочки» (о которых см. § 2), но и мотивом птичьей медиации между севером и югом из другой андерсеновской сказки – «Дочери болотного царя».

Аисты приносят в Данию подарок из Египта, а затем из Дании в Египет сопровождают египетскую принцессу и ее дочь, чтобы те вернулись на родину. Мать и дочь, облекшись в лебединое оперение, летят домой в составе лебединой стаи.

два друга идут по жизни рядом, но могильный гном предрекает им скорую могилу; в этот момент в небе появляются ласточки: *Касатки тонут в небе бирюзовом*;

лирический герой стоит у гроба, а могильный гном предрекает ему и его другу воскресение; тут опять появляются ласточки: *И я молчал, так радостно задетый / крылами черных шелковых касаток*;

лирический герой попадает к Спасителю и видит, что *Две ласточки* с любовным трепетаньем / уселись к Спасителю на плечи. / И он сказал: *«Летите с щебетаньем / в страну гробов – весенние предтечи»*;

наконец, «я» лежит в гробу, и, уже в мире ином, его друг склоняется над ним; обоих ждут смерть и воскресение, или, в ласточкином коде, *Две ласточки* нам в уши завизжали / и унесли в эфир благоуханный [Белый 2006, 1: 137–140].

Кстати, в раннем стихотворении Мандельштама «От вторника и до субботы...» квазиандерсеновский полет в Египет осуществляли не аисты и не лебеди, а именно ласточки: *И ласточки когда летели / В Египет <...>* [ОМ, 1: 83].

На ВЖМХ в наименьшей степени повлияли 2 стихотворения Державина, в которых нашлось место и ласточкам, и оплакиванию первой жены поэта, Екатерины Яковлевны (Плениры). Она скончалась в 1784 г., и ее уход из жизни на 34-м году жизни мог быть поставлен Мандельштамом в параллель к еще более ранней смерти О.В., в 29-летнем возрасте.

Державинскую «Ласточку», в основном написанную в 1792 г., Мандельштам, как и любой образованный читатель рубежа XIX и XX вв., должен был знать по комментированному изданию Я.К. Грота, на которое я и буду ссылаться дальше.



LXXXI. ЛАСТОЧКА¹.

Рис. 10. «Ласточка».

Из кн.: Державин Г.Р. Сочинения: В 7 т. /

С объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. Т. 1.
СПб., 1868 (виньетка для одноименного стихотворения)

В ВЖМХ «Ласточка» отразилась прежде всего 2-мя своими строками, *И прячешься в бездны подземны, / Хладея зимою как лед*, прокомментированными Гротом через народное поверье: «...на зиму ласточка зарывается в землю на берегу моря, озера, реки или даже на дне их» [Державин 1868: 572]. В ВЖМХ этот мотивный комплекс, помноженный на андерсеновскую образность (а именно на ласточку, отогревающуюся в теплой постели), дал ласточки-брови, *отлежавшиеся... в холодной стокгольмской постели*.

В 1794 г., после смерти Екатерины Яковлевны, «Ласточка» была дополнена двумя финальными строками – чаением поэта о встрече с ней в мире ином. В связи с этим местом Грот процитировал «Объяснение» Державина: «Сочинено в память первой жены автора» [Державин 1868: 402]. Проекция свойств ласточки как дотошного обозревателя вселенной с высоты птичьего полета, к тому же живущего с ней в едином ритме, на душу Екатерины Яковлевны не проходит по чисто логической причине. Все-таки в 1792 г., когда писалось стихотворение, под ласточкой поэт имел в виду себя, свою душу и свой творческий потенциал. Со своей стороны, читатель гротовского издания «Сочинений» Державина был волен выбирать между одной и другой интерпретациями.

Гротовское издание позволяет осмыслить и необычное количество ласточек в ВЖМХ. Прежде всего, виньетка к «Ласточке» представляет собой круг, несомый двумя ласточками, с надписью внутри: «Ласточка» [Державин 1868: 400] (см. рис. 10). Кроме того, в комментариях пересказывается аллегорическое содержание рисунков, сделанных рукой Державина на рукописи «Ласточки» 1795 года: «[д]ве ласточки несут знак вечности» и «облик скончавшейся Пленеры, как домовитой ласточки» [Державин 1868: 402].

Этот рисунок вторит державинской эпитафии 1794 г. «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся», впервые опубликованной в его «Стихотворениях» под редакцией Г.А. Гуковского 1933 г. Там развернут близкий к ВЖМХ троп «ласточка – умершая *милая*». Решен он при помощи отрицательного параллелизма: ласточка весной вернется на землю, а Екатерина Яковлевна – никогда. Имеются в этой эпитафии и гробовые мотивы – примерно те же, что в ВЖМХ: мертвое тело жены лежит в могиле и спит непробудным сном. Ср.:

Уж не ласточка сладкогласная
Домовитая со застрехи;
Ах! моя милая, прекрасная
Прочь отлетела, – с ней утехи. <...>

Ах! лежит ее тело мертвое,
Как ангел светлый во крепком сне.

Роют псы землю, вкруг завывают,
Воеет и ветер, воеет и дом;
Мою милую не пробуждают;
Сердце мое сокрушает гром!

О ты ласточка сизокрылая!
Ты возвратишься в дом мой весной;
Но ты, моя супруга милая,
Не увидишься век уж со мной. <...>

Сердца, души половина, прости,
Скрыла тебя гробова доска.

[Державин 2002: 526; Державин 1933: 375]

Еще один возможный претекст мандельштамовских ласточек отыскивается у раннего Гумилева. Это «Корабль» (п. 1907) – стихотворение, построенное на том, что лирический герой смотрится в глаза любимой и видит, как в них разворачивается морской сюжет: он отплывает на корабле, а она – в позе ждущей князя Игоря Ярославны – простирает к нему свои руки-ласточки, благодаря которым к нему доносится ее послание в виде *песни разлуки*. Ср.:

И зачем эти тонкие руки / Жемчугами прорезали тьму, / Точно ласточки с песней разлуки, / Точно сны, улетаая к нему. [Гумилев 1988: 98]

В топику ВЖМХ, возможно, вплетаются художественные мифологемы ласточки, сложившиеся в поэзии Мандельштама 1920-х годов. Во-первых, тот факт, что в ВЖМХ с ласточкой сопряжены не глаза, но брови, напоминает о стихотворении «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» со *слепой ласточкой* [ОМ, 1: 110] – обитательницей мира иного. Во-вторых, мотив маршрута ласточки, особенно *жаркая* могила как один из его пунктов, отсылает к обстоятельствам смерти Анджолины Бозио из стихотворения «Чуть мерцает призрачная сцена...»: *И живая ласточка упала / На горячие снега* [ОМ, 1: 112]²⁹.

5.2. Медвежонок

Медвежонок, возможно, втягивает в ВЖМХ историю неудачного сватовства Левина к Китти, точнее, реплику бывшей гувернантки Китти mademoiselle Linon, обращенную к Левину:

«– Да, вот растем, – сказала она ему, указывая глазами на Кити... **Tiny bear** уже стал большой! – продолжала француженка, смеясь, и напомнила ему его шутку о трех барышнях, которых он называл тремя **медведями** из английской сказки». [Толстой 1951–1953, 8: 37]

О других его претекстах, романских, речь пойдет в § 7.1–7.2.

5.3. Миньона и дичок

В ВЖМХ история гётевской Миньоны отпечаталась примерно в следующем объеме.

Девочка, прозванная Миньонкой, родилась в Италии (в конце романа выясняется, что от брата, принявшего монашеский сан, и его незамужней сестры, полюбивших друг друга, не подозревая о своем родстве). Оттуда она была уведена трупной канатных плясунов. В Гер-

²⁹ Возможно, с образом О.В. как ласточки как-то коррелируют и мифологемы Ольги Гильдебрандт-Арбениной. Именно со второй Ольгой ассоциативно связана только что упомянутая *слепая ласточка* подземного мира. Кроме того, из рассказов Гильдебрандт-Арбениной Мандельштам мог узнать, что ее мать, актриса, в юности мечтала петь Миньону [Гильдебрандт-Арбенина 2007: 33, 40].

мании она прибилась к театральной труппе, а в ней – к Вильгельму Мейстеру. Свое настоящее имя и обстоятельства жизни она тщательно скрывала. На вид ей было лет двенадцать-тринадцать. Хорошего сложения, которое обещало высокий рост, с копной темных волос и смуглой кожей, она была сама загадочность. Впечатление странности Миньоны усиливало ее мальчишеское поведение: мужские одежды и лазанье по деревьям. Общалась она, по большей части, со старым арфистом (как потом выяснилось, своим отцом) и Вильгельмом. Вильгельма она боготворила как отца, но одновременно по-женски любила и ревновала. Как-то раз, пробравшись в комнату Вильгельма, чтобы провести с ним ночь, она была вынуждена присутствовать при его свидании с явившейся чуть раньше соперницей; за эти часы она сразу повзрослела.

Миньона отказалась от выступлений на сцене, но любила петь для себя, аккомпанируя себе на лютне. Вильгельму особенно пришлось по душе одна из ее песен, на итальянском языке, под лютню, «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...»³⁰, о тоске по Италии, и он перевел ее на немецкий. Слышал Вильгельм и другие песни Миньоны, в частности «Кто знал тоску, поймет...», в дуэте с арфистом, под его арфу.

Прожила Миньона недолго. Ее здоровье подточили сердечные спазмы, а кроме того, скрытые ото всех любовные переживания и тоска по родине, солнцу и югу. Незадолго до смерти ее удалось переодеть в женскую одежду. В белом платье, с золотыми крыльями, Миньона выступила в роли ангела на дне рождения двух маленьких девочек. Свои переживания по этому поводу она излила в песне «Я покрасуюсь в платье белом...», исполненной под лютню. Когда она умерла, ее тело было искусно забальзамировано. На отпевании хор мальчиков оплакал ее, особо выделив крылья – часть полюбившегося ей наряда ангела, в котором ее положили в гроб: «<Хор> Взгляните на эти могучие **крылья!** ... <М а л ь ч и к и> Увы, **крылья** уже не поднимут ее!». Аббат, проводивший церемонию, подыскал для Миньоны следующие сравнения: «молодой чужеземный цветок», чью «слабенькую жизненную нить... перерезают ножницы Парки»³¹. Когда с мертвой Миньоны сняли покров, то собравшимся предстала «девочка, [которая] в своих одеждах тихо почивала, приняв грациозную позу». Решено было похоронить ее не в Италии, а в «том краю, где она любила и страдала». На погребении случайно оказался Маркиз, опознавший в Миньоне племянницу, которую давно числил в мертвых. Он-то и раскрыл горестную историю ее рождения – но не ее имя, так и оставшееся неизвестным.

Как можно видеть, реальную О.В. с Миньонкой роднили и юный возраст в крымском эпизоде; и профессия актрисы; и ее поэтический дар (вне зависимости от того, знал ли о нем Мандельштам); и принадлежность к роду музыкантов; и тяга к югу; и ранняя смерть. Возможно, образ Миньоны с крыльями повлиял на отождествление О.В. с ласточкой, а происхождение Миньоны и ее итальянские песни – на итальянскую подсветку образа О.В.

³⁰ Название этого и нижеследующих стихотворений Миньоны – по ставшему каноническим переводу Пастернака (п. 1950).

³¹ Здесь и далее – цит. по [Гёре 1978: 476–477].

ВЖМХ опирается и на русские трактовки гётевской Миньоны, в частности, как желанного сексуального объекта, дразнящего мужское воображение своей дикостью. Начал, по-видимому, Лермонтов, в «Тамани» изобразивший, как Печорин расставляет любовные сети на девушку-контрабандистку. Делает он это из желания украсить свой дон-жуанский список дикаркой, в которой ему померещилась Миньона:

«Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то **дикое**... но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел **Гетеvu Миньону**, это причудливое создание его немецкого воображения, – и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни» [Лермонтов 1953–1959, 6: 256].

В эпоху раннего модернизма Брюсов написал стихотворение «Знаешь, Миньона, один только раз...» (1895, п. 1908, с посвящением – *Посв. моей Миньоне*), в котором рассказал – очевидно, в развитие нереализованной мечты Миньоны о ночи с Вильгельмом Мейстером – о близости с девушкой и переживании особого, неповторимого часа, проведенного вместе.

Имелись в модернизме и другие Миньоны. Я перечислю некоторые из них, чтобы стало понятно, насколько ходовым был этот образ. Так, Иван Бунин свою «Миньону» написал от лица замарашки, мечтающей, чтобы путешественник разглядел в ней Миньону и увековечил ее в стихах:

<...> Меня ль, / Босой и нищей, он достоин / И как ему меня не жаль! // Вот сплю в лачуге закопченной, / А он сравнит меня с Мадонной, / С лучом небесного огня, / Он назовет меня **Миньонной** / И влюбит целый мир в меня [Бунин 2014, 2: 138].

Отдал дань Миньоне и Кузмин. В мадригальном стихотворении «Петь начну я в нежном тоне...» (1909, п. 1909) изображаются отношения между *Мейстером* – вдовым Вяч. Ивановым, находящимся в поисках новой любви, и его Миньонной – Верой Шварсалон, падчерицей, на тот момент – любовницей, а с 1910 г. – законной супругой. В свою очередь, в повести «Шелковый дождь» (п. 1918) об Анне Павловне Шаликовой говорится, что она «делала себя, насколько могла, под Миньону, зная эту героиню больше по опере Тома, чем по бессмертному роману», и что мужчины считывали в ней Миньону: один «довольно обычный господин заметил товарищу, глядя на Шаликову: “– Ты знаешь край, где померанец зреет?”» [Кузмин 1984–2000, 9: 149]³².

³² Ср. еще «Козлиную песнь» Вагинова, где неизвестному поэту, увлекающемуся наркотиками, все в Петрограде 1916 г. казалось западным: «[Д]аже бедная девушка Лида казалась ему... **французской Миньонной**. [...]на бродила между столиков в кафе... Люди во фраках с салфеткой под мышкой, проходя, обращались к ней на “ты” и... шептали на ухо непристойность» [Вагинов 1989: 26].

Кстати, о знаменитой песне Миньоны. В русских переводах она открывается словами *Ты знаешь край лимонных роц в цвету... / – Ты знаешь край, где померанец зреет?..* В оригинале же она звучит так:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im grünen Laub die Gold Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und froh der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?

Dahin! dahin
Mögt ich mit dir o mein Gebieter ziehn.

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmor Bilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind gethan?
Kennst du es wohl?

Dahin! dahin
Mögt ich mit dir o mein Gebieter ziehn.

[Goethe 1957: 191]

Будучи многократно положенной на музыку (в том числе Шарлем Тома³³), она стала еще более популярной. Развернутый в ней мотив обретения счастья вдвоем в далекой южной стране, где цветут лимоны, в «Жизнь упала...» дал *заресничную страну*, находящуюся *за куколем дворцовым* и *за кипенем садовым* и предназначенную для брака – если

³³ Большим поклонником «Миньоны» Тома был Игорь Северянин, автор «Грез Миньоны», «Поэзы о “Mignon”» (1914) и еще целого ряда произведений, из которых наибольший интерес для нас представляют «Ласточки. Дуэт из “Mignon”» (1909, сб. «Поэзоантранкт», 1915):

<Миньона>

Вы, ласточки-касатки,
Туда летите вдаль,
Где взоры женщин сладки,
А зубки – как миндаль;
Где щеки – абрикосы,
А губки – как коралл,
Где круты гор откосы,
Где все поет хорал.

<Лотарио>

О, ласточки-летуны,
Туда летите вы,
Где встретят вас певуны
В просторе синевы.
Мгновенья счастья кратки,
Всем горе даст медаль...
О, ласточки-касатки,
Летите ввысь и вдаль!

[Северянин 1999: 159]

не всамделишного, то сказочного³⁴. Гётевский слой этого стихотворения к одной структурной параллели не сводится. Мандельштам также использует мотив прелести простой, земной любви, причем, возможно, в продолжение пореволюционных «Хлебов» Ходасевича, на ту тему, что возлюбленная, занятая домашним хозяйством, привлекательнее Миньон и Золушек:

В переднике, осыпана мукой, / Всех Сандрильон и всех Миньон ты краше / Бесхитростной красой. // Вокруг тебя, заботливы и зримы, / С вязанкой дров, с кувшином молока, / Роняя перья крыл, хлопочут херувимы... [Ходасевич 2009–..., 1: 114] и т. д.

В «Жизнь упала...» интересующий нас бытовой мотив венчается *ва-ленками* на ногах милой и эротическими играми с их снятием и надеванием³⁵. Отмечу еще, что из строфы IV «Хлебов» мог перейти *ангел*. С другой стороны, ангела можно понимать и иначе, как позаимствованного из гётевской сцены дня рождения с Миньонкой в роли ангела (см. выше); тогда ангел – О.В. В общем, начав с легкой «гётезации» своего романа с О.В. еще в «Жизнь упала...», Мандельштам усилил его в ВЖМХ введением имени *Миньона*.

Слово *дичок* и – шире – мотив героини-дикарки встречается в «Асе» Тургенева, еще одной повести о мелодраматической любви к странной, как бы недовыросшей, девушке, почти что Миньоне:

«Она довольно хорошо **говорила по-французски и по-немецки**; но по всему было заметно, что она... получила воспитание странное, необычное [...В]о всех ее движениях было что-то беспокойное: этот **дичок** недавно был привит, это вино еще бродило. По природе стыдливая и робкая, она досадовала на свою застенчивость и с досады насильственно старалась быть развязной и смелой» [Тургенев 1962: 176].

Любопытно отметить, что хотя в «Асе» двое влюбленных – глубоко русские натуры, страдающие от тех или иных пороков российской действительности, – их знакомство и почти что роман происходят в Германии³⁶.

³⁴ Переработками этой песни Миньоны русские поэты занимались и до Мандельштама. Такова сатира Некрасова «Дружеская переписка Москвы с Петербургом – Петербургское послание» (п. 1860): там искомым местом, куда хочет скрыться герой, оказывается регрессивная Москва.

³⁵ Ранее в ответ на «Хлебы» Мандельштам создал кулинарный пассаж в «Мне жалко, что теперь зима...» – любовном стихотворении, адресованном Гильдебрандт: *И ты пытаешься желток / Взбивать рассерженною ложкой* [ОМ, 1: 114] и т. д. Сексуальные обертоны этого пассажа не комментирую как очевидные.

³⁶ В другом произведении Тургенева, «Дневнике лишнего человека», имеется негативное сравнение женской шеи с ручкой контрабаса, которое могло подсказать Мандельштаму его *шейку скрипки*.

5.4. Скрипка, колеса мельниц, рожок почтальона

В «Годах учения Вильгельма Мейстера» и радиопередаче «Молодость Гёте» атрибутами Миньоны были лютня и арфа. Так, созданная гётевским воображением Миньона играла на лютне и была дочерью арфиста. В подражание «Годам учения...» Мандельштам делает атрибутом О.В. еще один струнный инструмент, скрипку, чем подчеркивает принадлежность О.В. к семейству известного скрипача и композитора.

К «Годам учения...» восходит и *рожок почтальона*.

Любовная жизнь Вильгельма, на обочине которой находилась Миньона, была сопряжена именно с этим инструментом. Когда он ждал вестей от завладевшей его воображением незнакомки, то «[е]го волновал звук каждого **почтового рожка**» [Гёте 1978: 195].

Возможно, роман Гёте подсказал Мандельштаму музыкальное оформление «Молодости Гёте». Во всяком случае, ее 4-й эпизод заканчивается «Прекрасной мельничихой» и звуками рожка:

«Краткая пауза.

Рожок почтальона.

Мы сидим в мчащейся почтовой карете...

Шуберт “Мельник”.

Рожок почтальона» [ОМ, 3: 292]

9-й же, начавшись словесной имитацией почтового рожка, «Тра-та-та-те! Тра-та-та-те! Труби, почтальон на высоких козлах» [ОМ, 3: 307], движется к тому, что в почтовую карету, в которой путешествует молодой Гёте, подсаживается «маленькая дикарка с арфой – Миньона», «пугливый зверек» [ОМ, 3: 308], и между ними завязывается беседа.

Перейдем теперь к шубертовским историям несчастной любви, закодированным в *колесе* и *рожке*.

“Das Wandern” [В путь], 1-я песня вокального цикла «Прекрасная мельничиха» (на стихи Вильгельма Мюллера), передает веселую и безостановочную работу мельничных колес как символ движения – основы жизни:

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde gehn
Die Räder. [Schubert 2008: 28]

Движение как таковое и движение колеса импонируют герою-рассказчику, молодому мельнику. Он бодро шагает вдоль ручья, замечает мельницу, нанимается туда на работу, а дальше знакомится с красивой дочкой мельника. Отныне все его помыслы – только о ней. В песне 5 того же цикла “Am Feierabend” [Праздничный вечер] он сравнивает силу своей любви к ней с мощностью работы мельничного колеса:

Hätt ich tausend
 Arme zu rühren!
 Könnt ich brausend
 Die Räder führen!
 Könnt ich wehen
 Durch alle Haine!
 Könnt ich drehen
 Alle Steine!
 Daß die schöne Müllerin
 Merkte meinen treuen Sinn!
 [Schubert 2008: 34]

В последующих песнях мельник наслаждается кратким романом с красавицей, а затем, не в силах пережить ее измену, кончает жизнь самоубийством – бросается в ручей. В контексте «Прекрасной мельничихи» мандельштамовское мельничное *колесо, зимующее в снегу*, вместо того чтобы находиться в движении, проводит тему конца: конца стихотворения, конца мандельштамовских отношений с О.В. и, разумеется, конца ее жизни. В том случае, если остановленное мельничное колесо содержит намек на самоубийство героини, возникает переключка между его зимовкой в снегу и ее зимовкой *в холодной стокгольмской постели*.

В свою очередь, *рожек почтальона* пришел в ВЖМХ из “Die **Post**” [Почты], песни 13 «Зимнего пути» (еще одного вокального цикла Шуберта на слова Мюллера):

Von der Straße her ein **Posthorn** klingt.
 Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
 Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
 Was drängst du denn so wunderlich,
 Mein Herz?

Nun ja, die Post kömmt aus der Stadt,
 Wo ich ein liebes Liebchen hatt’,
 Mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh’n
 Und fragen, wie es dort mag geh’n,
 Mein Herz? [Schubert 2011]

В «Зимнем пути» повествование ведется от лица другого странника и тоже мученика неразделенной любви. Он покидает родной город из-за равнодушия к нему девушки и перебирается в другой, где о ней ничто не напоминает, кроме почтового рожка. Непосредственно в песне 13 при звуках рожка герой предается фантазиям о почте, соединяющей оставленный город с тем, в котором он поселился, и прислушивается к биению своего сердца.

В ВЖМХ с почтовым рожком, хранящим память о любовных контекстах Гёте и Шуберта, происходит то же, что с мельничным ко-

лесом: остановка. Вместо того чтобы звучать, он *стынет*. На поверхностном уровне этот мотив коррелирует с летальным зимним холодом, упокоившим ласточки-брови героини, на глубинном же манифестирует конец почтовой связи, в осуществление которой ранее включились ласточки-брови, ибо, как было сказано по аналогичному поводу в «Египетской марке», «к Прозерпине или к Персефоне... телефон еще не проведен» [ОМ, 2: 284].

Осмысление музыкального финала ВЖМХ будет неполным, если не упомянуть, что Мандельштам растворил в нем свою любовную травму. Почтовый *рожок* и мельничное *колесо* влекут за собой образы Вильгельма Мейстера, странника «Зимнего пути» и мельника в ситуации неудачной любви – образ, с которыми он себя вполне мог ассоциировать.

6. Петраркистская основа: метатекстуальность и диалогизм

Мотивы, пришедшие в ВЖМХ из «Канцоньере», а также из последующей европейской традиции, ничуть не менее значимы, чем германская и русская топка. Эта любовная эпитафия, в сущности, написана по всем правилам петраркистского канона.

Начать с того, что ее первая строка, ставящая под сомнение саму возможность хвалы мертвой женщине, суммирует (с присущей Мандельштаму неоднозначностью) метатекстуальные пассажи «Канцоньере», на разные лады варьирующие ту тему, что Лаура – выше всяких похвал:

красота Лауры невыразима в слове (сонет 20);
очаровательные глаза, в которых Амог свил гнездо, к Вам направляю свой слабый стиль (канцона 71);
и как, говоря о лице, волосах и красивых глазах, я не лишился языка (сонет 74);
справиться с задачей описания Лауры (= солнца) могли бы лишь Гомер и Вергилий, правда, при условии объединения их стилей (сонет 186);
некоторые могут осудить то, что я возношу хвалы неправильным стилем, и он, возможно, не понравится донне, но человеческий язык не может описать божество, каковым она является (сонет 247);
если бы только я мог вновь сказать, как она говорила и как сияла! (сонет 283);
мой стиль не может оживить ее лица (сонет 308);
у меня сейчас такой жалостный стиль, что он поможет мне забрать Лауру из загробного мира, как Орфей забрал свою Эвридику (двойная секстина 332).

Строка 1 звучит по-петрарковски и благодаря слову *хвала* – переводу *lodar* (сонет 186 и др.), *lode* (сонет 187 и др.) и латинизированного *LAUdando* (сонет 5), первый слог которого, кстати, кодирует 3 первые буквы провансальского варианта имени Лаура, *LAUreta*.

Метатекстуальная строка 13 *Я тяжкую память твою берегу* также выдержана в петрарковском коде³⁷. В сонете 297 «Канцоньере» лирический герой хочет освятить, хотя бы и усталым пером, прекрасное благородное имя. А в сонете 333, который оставил отчетливый отпечаток на ВЖМХ переходом от могилы любимой к памяти о ней, лирический герой направляет опечаленные стихи к суровому камню, скрывающему в земле дорогое сокровище, дабы те сказали ей, что она стала бессмертной:

Ite, rime dolenti, al duro sasso
che 'l mio caro thesoro in terra asconde,
ivi chiamate chi dal ciel risponde,
benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso.

Ditele ch'i son già di viver lasso,
del navigar per queste horribili onde;
ma ricogliendo le sue sparte fronde,
dietro le vo pur così passo passo,

sol di lei ragionando viva et morta,
anzi pur viva, et or fatta immortale,
a ciò che 'l mondo la conosca et ame.

Piacciale al mio passar esser accorta,
ch'è presso omai; siami a l'incontro, et quale
ella è nel cielo a sé mi tiri et chame. [1306]

Ступайте, скорбящие стихи, к тому жест(о)кому камню, / который мое дорогое сокровище скрывает в земле, / там позовите ту, что отвечает с неба, / хотя <ее> смертная <часть> [= *тело*] находится в месте темном и глубококом.

Скажите ей, что я уже устал жить, / править по этим ужасным волнам; / но собирая ее разбросанные листья, / я иду за ней все еще <вот> так, шаг за шагом,

только о ней рассуждая, живой и мертвой / (и все-таки живой и теперь ставшей бессмертной), / затем, чтобы мир смог узнать ее и полюбить.

Пусть ей будет угодно заметить мою кончину, / которая уже близко; пусть она пойдет мне навстречу, и пусть такой, / какая она на небе, к себе меня привлечет и позовет.

Вместе строки 1 и 13 образуют метатекстуальную рамку, внутри которой развертывается любовная драма, соединяющая землю

³⁷ Впрочем, в ней можно расслышать и окончание пушкинского любовного мадригала «Что в имени тебе моем...» (из альбома Каролины Собаньской) (1830, п. 1830): *Скажи: есть память обо мне, / Есть в мире сердце, где живу я....* [Пушкин 1937–1959, 3(1): 210]. Здесь – то же распределение действий, что и в ВЖМХ: говорить – ее занятие, а хранить памяти о ней – его.

с загробным миром. Она получает парадоксальное коммуникативное оформление благодаря тому, что в ВЖМХ присущий жанру любовной эпитафии монолог оставшегося в живых поэта размыкается в диалог между поэтом и его покойной возлюбленной. Без Петрарки не обошлось и здесь. Такой диалог – сигнатурный сюжетный ход «Канцоньере». Соответственно, если в своей предыдущей жизни Мандельштам отказался от О.В., то теперь он налаживает с ней словесный, но при этом загробный контакт.

И действительно, Мандельштам, для которого О.В. после 1925 г. стала дважды чужой, как сменившая его на других партнеров, а затем покинувшая пределы Советского Союза (так в это стихотворение прокралось осуждение эмигрантов), в ВЖМХ тем не менее привязывает ее к себе металитературной риторикой. Намеченный было мотив чужести (ср.: *от ЧУЖДенья* и *ЧУЖелюбий*) к строфе III оказывается преодоленным.

Конкретное решение для оформления мотива преодоления также было позаимствовано у Петрарки. Дело в том, что в «Канцоньере» умершая Лаура время от времени является лирическому герою в видениях (типа мандельштамовской галлюцинации ласточки), причем ведет себя как настоящая возлюбленная: проявляет внимание к его страданиям, рассказывает о своем «загробном» (но только не под землей, а на небе) бытии и строит планы совместного существования в мире ином.

Лаура является лирическому герою перед своей смертью с предупреждением: «не надейся меня увидеть на земле» (сонет 250);

после смерти Лаура является Петрарке со словами утешения (сонет 279) и даже любви (в сонете 285 они охарактеризованы как те, что произносятся между мужем и женой или же возлюбленными);

Лаура берет лирического героя за руку и обещает ему воссоединение на небе (сонет 302); утешает его, говоря: «Мой дорогой постоянный, я грущу по тебе; я была жестока для нашего общего блага» (сонет 341) и рукой утирает его слезы (сонет 342).

Самое близкое к ВЖМХ загробное явление Лауры – синекдохическое – в сонете 330.

Этот блуждающий, сладкий, дорогой, честный взгляд, казалось, говорил: «ты меня здесь больше не увидишь»; ее глаза говорили: «небо нас ждет».

Отсюда – один шаг до мандельштамовских бровей-ласточек, тем более что брови – та черта лица Лауры, которая в «Канцоньере» пусть и редко, но описывается, ср. сонет 157: *ebeno i cigli* ‘брови эбеновые’. В целом, и у Петрарки, и у Мандельштама чувство, связывающее мертвую возлюбленную и живого поэта, подается как взаимное.

По примеру Петрарки, сделавшего Лауру инициатором трансцендентного контакта, Мандельштам в ВЖМХ нашел для себя диалогически приемлемую позицию: подателя ответной реплики. Обозначив О.В. в начале «далеким» и «чужим» местоимением *она*, в III и IV строфах он

обращается к ней на *ты*, манифестирующим речевой контакт, близость, интимность. При этом себе Мандельштам отводит наиболее выгодную роль – поэта, или культурной инстанции, способной обессмертить, *сберечь память*, возвести словесный памятник над могилой адресатки. Он, в сущности, пошел по пути знаменитой, в том числе своей петраркизированной, «Падали» [Une charogne] Бодлера.

Воспевая разлагающуюся тушу (неназванного животного), замершую в позе женского тела во время соития, поэт ставит ей в параллель тело своей прекрасной спутницы (Жанны Дюваль?), которое после смерти будет страстно пожираться паразитами.

У Бодлера на сюжет «поэт и красавица», решенный в духе memento mori, дискурсивно наложен договор, который он заключает с нею: когда она будет лежать в могиле, а это стихотворение сохранит «форму» и «божественное содержание» их любви, пусть она скажет об этом тому паразиту, который будет пожирать ее своими поцелуями:

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

[Baudelaire 1964: 58]³⁸

в пер. Вадима Шершеневича: – *Но всё ж и вам, и вам заразой стать ужасной / И грязной падалью такой, / Звезда моих очей и жизни свет прекрасный, / О страсть моя и ангел мой! // Такой же станете, о королева граций, / Вы после таинств гробовых, / И будет плесенью костяк ваш покрываться / Между цветов и трав густых. // Тогда, о красота, скажи толпе, в лобзании / Тебя съедающих червей, / Что форму я навек сберег и содержание / Распавшейся любви моей!* [Бодлер 2007: 54–55].

В контексте «Падали» мандельштамовское *я... берегу* может прочитываться как дословный перевод *j'ai gardé*. Попутно отмечу, что к стихо-

³⁸ О том, что Мандельштам держал «Пададь» в активной памяти, свидетельствует его эссе «Слово и культура»: «[Д]екаденты были... христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. “Charogne” Бодлера – высокий пример христианского отчаяния» [ОМ, 2: 52].

творению Бодлера восходит и мандельштамовский концепт мертвого женского тела как не потерявшего своей привлекательности.

Мандельштам опирается на «Падаль» еще и как на представителя мощного метатекстуального топоса: «поэзия дает пишущему власть над объектом любви и его репутацией; соответственно, объект любви, избранный поэтом, достанется векам таким, как о нем выскажется поэт». Этому топосу отдали дань Петрарка, Шекспир (в сонете 55), Корнель (в «Стансах к Маркизе»)³⁹ и другие, включая Мандельштама как автора ВЖМХ.

Впрочем, деликатный Мандельштам приглушает мотив своей власти над вызванным им беспокойным духом О.В. Характерно, что слова *сила* и *власть* появляются как атрибуты ее превосходительного положения. Они, а также третье слово, *женщина* – скромный аналог итальянского (*bella*) *donna*, выдают присутствие другого топоса, тоже романского происхождения: Прекрасной дамы, при которой поэт – всего лишь воздыхатель, служитель ее культа и сочинитель верно-подданнических подношений в стихах.

Вообще, робость лирического героя Мандельштама доходит до того, что он не может выговорить слово «люблю» (*чужеЛЮБый* не в счет!) и передоверяет объяснения интертекстам. Даже и комплименты, расточаемые О.В., он прячет – то ли от нее, то ли от читателя, то ли от супруги. Таковы *шейка*, переданная скрипка, или *хорошая* (кстати, слово, включающее в себя *ШЕЮ*⁴⁰), переводимое из постоянного качества О.В. в план аккумуляции ее рода.

Впрочем, разрозненный перечень черт О.В., ср.: *брови*, *шейка*, *рот*, и ее особенностей, ср.: *дичок*, *медвежонок*, *Миньона*, может иметь и другое, иконическое, объяснение. Это – способ композиционного проведения мотива разлагающегося тела, фактически бодлеровское *mes amours decomposes*. Преодолеть процесс разложения и должно вот это самое стихотворение, запечатлевающее О.В. такой, какой поэт ее помнил с крымско-ленинградских времен.

7. Ольга Ваксель на фоне (квази)итальянских красавиц

Перенятый из «Канцоньере» и последующей петраркистской традиции дискурсивный репертуар, как и присутствующая в ВЖМХ Миньона, навели на О.В. некоторую итальянскость. Можно сказать и больше: героиня ВЖМХ не только *итальянится*, но и оказывается современным воплощением – «вечным возвращением» – (квази)итальянских красавиц, воспетых поэтами разных времен и народов. При помощи соответствующих подтекстов Мандельштам расточает

³⁹ Корнель был радикальнее других. В «Стансах к Маркизе» он потребовал от адресатки (Мадмуазель Дю Парк) сексуальных услуг, шантажируя ее тем, что в его власти разделаться с ее репутацией. Разбор и этого топоса, и «Стансов к Маркизе» см. в [Жолковский 2016 [2011]].

⁴⁰ Отмечено в [Киршбаум 2010: 339].

комплименты ее внешности, о которой сохранились восторженные отзывы современников, включая вердикт Ахматовой: «ослепительная красавица»⁴¹.

Мотив 'О.В. как новое воплощение красавиц-итальянок' введен благодаря нарочито двусмысленной референции *мертвой женщины*. Читая 1-ю, а потом и 2-ю строку, мы колеблемся между конкретным и абстрактным прочтением этой формулировки, и только 3-я строка заставляет нас выбрать конкретную. Это – не столько недоговоренность, сколько прием, благодаря которому О.В. попадает в сонм Прекрасных дам, прославленных поэтами.

Что же это за дамы?

7.1. Лаура и Беатриче

Выше отмечалось, что в мандельштамовских переводах из «Канцоньере» образ О.В. просвечивает через образ Лауры. Для ВЖМХ верно обратное: в облике О.В. проступают черты Прекрасной дамы Петрарки.

В классическом письме «Канцоньере», разумеется, немислима смелая модернистская метафора 'твердые брови любимой прилетели как круглые ласточки', развернутая в ВЖМХ, однако по отдельности там обнаруживаются и брови Лауры (см. § 6), и ласточка (в сонете 310 – в виде плачущей Прокны, сестры поющей Филомелы-соловья), и подразумеваемые у Мандельштама крылья, атрибут аллегорического Амор'а и Лауры как его воплощения. Имеется там и прилагательное для бровей О.В., *твердый / duro*, постоянный эпитет Лауры.

Кстати, о твердости / жестокости Лауры. Для нее в «Канцоньере» существует специальная аллегория – медвежья. Описывая жестокое сердце Лауры и противопоставляя ему ее ангельскую внешность, Петрарка дважды использует фигуру речи 'сердце тигра или медведя'. Вот, например, сонет 152: *Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa, / che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène* [723] [Это смиренный зверь, [с] сердцем тигра или медведя, / который в человеческом виде или ангельской форме идет]; выражение *un cor di tigre o d'orsa* повторено в финале сонета 283 об умершей Лауре. Отсюда – рукой подать до мандельштамовского *медвежонка*.

Еще один осязаемый лексический петраркизм ВЖМХ – *горький* (*amaro*) применительно к памяти об О.В. В «Канцоньере» он и его антоним, обозначающий сладкое / сладостное, составили антитезу *dolce et amaro*, сигнатурную характеристику как самой Лауры, так и переживаний, вызываемых ею в душе Петрарки.

Воспоминание о том, как умершая возлюбленная говорила и какой у нее был голос, восходит к сонетам 283 (*come ella parla* [1137]) и 282 (*la voce* [1134]), оба – из 2-го раздела «Канцоньере» «На смерть мадонны Лауры».

Образ возлюбленной, погребенной в земле, – тоже дань Петрарке, писавшему:

⁴¹ Отзыв приведен в [Смолевский 1991: 165].

мое любимое сокровище в земле (канцона 270; сонет 333);
как я завидую тебе, жадная земля, что ты обнимаешь ту, которую
у меня отобрали (сонет 300).

У Петрарки отсутствует метафорическое приравнивание могилы к *постели*, однако Мандельштам, переводя сонет 301, его привносит, трансформируя *lasciando in terra la sua bella spoglia* [1180] ‘оставив в земле свою прекрасную оболочку’ в *Оставив тело в земляной постели* [ОМ, 1: 189].

Создавая ипостась О.В. как покойной экс-возлюбленной, Мандельштам опирается на топос, общий Петрарке и Данте: ‘умершая возлюбленная возносится на небо; будучи причислена к лику святых, она получает властные полномочия над любящим ее поэтом’. Так, в «Божественной комедии» Беатриче руководит загробным путешествием Данте и его приобщением к высшей мудрости, а Лаура (не только в «Канцоньере», но и в «Триумфах») не отпускает от себя Петрарку, вместе с ним строя планы соединения в мире ином. Мандельштам пробует распространить этот топос на О.В. при помощи слов *в силе* и *власть*, но у него это не до конца получается. С одной стороны, формулировка *в силе*, употребленная по назначению, вступает в кощунственную перекличку с названием иконы «Спас *в силах*». Это только укрепляет топос всемогущей святой возлюбленной. С другой стороны, *власть*, модулирующая в топос ‘смерть возлюбленной в чужой земле’ (о котором см. § 7.3), входит в состав алогичного высказывания.

7.2. “Une grande dame” («Львица») Верлена

Верлену Мандельштам обязан самым, на мой взгляд, поразительным пассажем ВЖМХ: *смеясь, итальянясь, русея*. Это – вольное переложение строк из сонета «Важная дама» [Une grande dame]⁴², в известном переводе Брюсова переименованном в «Львицу»⁴³, ср. оригинал и брюсовскую версию:

Elle parle – et ses dents font un miroitement – / Italien, avec un léger accent russe [Verlaine 1992: 25]⁴⁴.

Вот говорит (зубов сверкает белый ряд) – / И русский выговор есть в итальянской речи! [Верлен 1996: 180]

В ВЖМХ поблескиванию зубов соответствует, пусть и неточно, предикат *смеяться*, а аналогом легкого русского акцента, подчеркивающего невзаправдошность итальянского выговора героини, – неологизм *итальяниться*.

⁴² Пер. Георгия Шенгели, см. [Верлен 1996: 40].

⁴³ “Une grande dame”, чей прототип не был идентифицирован, соответствует и актерскому типу О.В., «светская красавица». Если же Мандельштам помнил это стихотворение и в переводе Брюсова, то *львица* перекликается с *Львовыми* – предками О.В.

⁴⁴ Аналогичная формула, но уже как характеристика дьявола, открывает “Amoureuse du Diable” Верлена.

Русеть, еще один мандельштамовский неологизм для речевой манеры О.В., закрепляет такие микромотивы, как смеющиеся губы и иностранный (итальянский) акцент. Русскость в обсуждаемых строках подчеркнута оркестровкой на 2 согласных: начальное – и тем самым отмеченное – *Р* (такова серия *Раскрывала... Рот... Русея*) и *С / С'* (таковы *раСкрывала Свой... СмеяСь итальяняСь руСея*).

В *русея*, как и в *дичке*, можно усмотреть дополнительный смысл: '(не)обрусение', а тем самым – намек на шведских предков О.В., чью фамилию она носила. Среди них был швед Свен (Ксаверий Лаврентьевич) Ваксель – офицер Балтийского флота, участвовавший в экспедиции Беринга, и его сыновья, за военные заслуги перед Россией получившие дворянство⁴⁵.

Внимание Мандельштама «Важная дама» могла привлечь и зоологическими аналогиями для двух образцовых красавиц прошлого, Клеопатры и Нинон де Ланкло, ср. оригинал и перевод Брюсова:

*Cléopâtre la lynce ou la chatte Ninon, / N'égale sa beauté praticienne, non!*⁴⁶ [Verlaine 1992: 25]

И Клеопатра-рысь, и кошечка Нинон / Пред красотой ее торжественной – лишь тени [Верлен 1996: 180].

Возможно, к этой звериной (кошачьей) образности структурно восходит медвежья аллегория О.В. При этом с *медвежонком* в ВЖМХ проникает автореминисценция – формула *неуклюжая красота* из «Жизнь упала...»⁴⁷.

«Важная дама», присутствующая в ВЖМХ на правах подтекста, – самый сильный из всех скрытых комплиментов О.В. Есть небольшая вероятность того, что она привлекла Мандельштама не одной только цветущей «иностранной» красотой главной героини, но и Клеопатрой, запомнившейся человечеству добровольным уходом из жизни. С другой стороны, у Верлена Клеопатра не фигурирует в ипостаси самоубийцы.

7.3. Амалия Ризнич и другие пушкинские аллюзии

Пушкинский слой в ВЖМХ приоткрывают, прежде всего, мемуары Н.Я. Мандельштам, согласно которым Мандельштам, выслушав известие о смерти О.В., подумал о своей ситуации словами классика: *из равнодушных уст*⁴⁸. Они входят в любовную эпиграфию «Под небом голубым страны своей...» (1826, п. 1827):

⁴⁵ Сведения – из комментариев Е. Чурилова к мемуарам О.В., см. [Ваксель 2012: 204–207].

⁴⁶ Как сообщают комментаторы, *lynce* (аналог фр. *lynx*) – слово из латинской поэзии.

⁴⁷ Это соображение впервые было высказано в [Полякова 1997: 76].

⁴⁸ Пушкинский слой в стихах, обращенных к О.В., не был чем-то новым. Он имеется в «Жизнь упала...». Из «Сказки о царе Салтане» для этого стихотворения были позаимствованы: 4-стопный хорей с чередованием двух женских и двух мужских клаузул (правда, в измененной последовательности), фольк-

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
 И равнодушно ей внимал я.
 Так вот кого любил я пламенной душой
 С таким тяжелым напряженьем,
 С такою нежною, томительной тоской,
 С таким безумством и мученьем!
 [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 20]

Что касается прототипа этой эпитафии, то на рубеже XIX и XX вв. была закреплена ее адресация итальянке Амалии Ризнич. Об этом позаботился П.Е. Щеголев в статье 1904 г. «Амалия Ризнич в поэзии А.С. Пушкина» (перепечатывалась в 1912 и 1931 гг.). Там среди прочего приводились сведения об итальянском происхождении Ризнич (актуальном для итальянизации героини ВЖМХ), ее красивой внешности, включая «**шею** удивительной формы» [Щеголев 1987: 264] (параллели к *шейке* скрипки, которая указывает на героиню ВЖМХ), о толпе ее поклонников, ее одесском романе с Пушкиным, его страданиях от разлуки с ней в Михайловском и печальных обстоятельств ее смерти в Италии, дошедших до Пушкина окольным путем – через случайного знакомого. Настаивать на том, что Амалия Ризнич или «Под небом...» определенно повлияли на ВЖМХ, я не возьмусь.

Из других любовных эпитафий Пушкина (адресацию которых Ризнич Щеголев в своей статье опровергает) Мандельштам почерпнул важный для ВЖМХ топос: 'отъезда возлюбленной в дальние, более того – недоступные поэту края, ее смерти там и желания поэта свидеться с ней несмотря ни на что'. Строки «Для берегов отчизны дальней...» (1830, п. 1841) *Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край **чужой***, где *край чужой* – Россия, могли подсказать Мандельштаму соответствующие слова: *отчуждение* и *чужелюбий*. Разумеется, чужое в них означает 'за пределами России'. Заканчивается «Для берегов...» пушкинским требованием обещанного когда-то *поцелуя свиданья* [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 257], обращенным к покойной экс-возлюбленной. Еще одно явление лирическому герою героини из-за гроба, причем тоже в потенциальном, а не реальном модусе, составило сюжет «Заклинания» (1830, п. 1841). Там на землю призывается *возлюбленная тень*, холодная и зимняя – как и О.В., отлежавшаяся в *холодной стогольмской постели*:

Явись, возлюбленная тень,
 Как ты была перед разлукой,
 Бледна, **хладна**, как **зимний** день,
 Искажена последней мукой.
 Приди, как дальная звезда,
 Как легкой звук иль дуновенье,
 Иль как ужасное виденье,
 Мне все равно, сюда! сюда!..

лорность и топики – брак в далекой стране, сын и магические превращения. Последний мотив (ср.: *Разве кошка, встрепенувшись, / Черным зайцем обернувшись* [ОМ, 1: 304]) перекликается и со сном Татьяны.

Зову тебя <...>
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

[Пушкин 1937–1959, 3 (1): 246]

(*Сюда, сюда!* – перифраз гётевского *Dahin! dahin*).

Заметим, что пушкинский топос шире итальянского топоса явления умершей возлюбленной поэту и включает его в себя. Переиначивая любовные эпитафии Пушкина под свои любовные обстоятельства, Мандельштам заодно меняет некоторые их элементы на петрарковские. Сказанное относится прежде всего к тому, кто из двух любящих является инициатором трансцендентной встречи. Поскольку у Пушкина инициатор – он, то встреча откладывается до тех пор, пока его мольбы или заклинания не подействуют. У Петрарки и Мандельштама инициатор, напротив, она, и оттого модус встречи – реальный, более того, в пространстве стихотворения случающийся здесь и сейчас.

Слияние русского и итальянского канонов любовной эпитафии в ВЖМХ закреплено эпитетом *жаркий* – отсылке к знаменитой строке пушкинского «Сонета» (1830, п. 1830) *В нем [сонете. – Л. П.] жар любви Петрарка изливал* [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 214]. Подмигивание Пушкину в петраркистском стихотворении словом *жар(кий)* не относится к новациям Мандельштама: такая традиция существовала в модернизме задолго до ВЖМХ, в чем мы имели много возможностей убедиться⁴⁹.

8. «Возможна ли женщине мертвой хвала...» на фоне любовной лирики Мандельштама

На всем протяжении поэтической карьеры любовный дискурс давался Мандельштаму с трудом. Характерна его проговорка в неокончателном варианте стихотворения 1920 г. «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...»: *Легче камень поднять, чем вымолвить слово: любить* [ОМ, 1: 456]. Это – диагноз словесного зажима, препятствующего признаниям, который поэт ставит самому себе. Строка со словом *любить*, как известно, подверглась переделке⁵⁰. *Легче камень поднять, чем имя твое повторить!* [ОМ, 1: 106] – вот какой она стала.

⁴⁹ Дополню список потенциальных интертекстов ВЖМХ еще одним. При желании в *шейке скрипки* можно видеть дантовский прецедент, а именно песнь XX «Рая», в которой голос орла сравнивается со звуками цитры: *E come suono al collo de la cetra / prende sua forma* <...> (22–23) [3: 329–330; И как звук цитры у ее грифа / оформляется]. Здесь *collo*, использованное терминологически, как ‘гриф’, могло быть прочитано Мандельштамом в своем основном значении – как ‘шея’.

⁵⁰ Замена произошла при участии Гумилева, о чем вспоминали Павел Лукницкий и Ирина Одоевцева. Подробнее см. комментарии Меца к «Сестры – тяжесть и нежность...» в [ОМ, 1: 568].

Ее любовное содержание тем не менее никуда не делось – разве что подверглось ретушированию. В самом деле, *имя твое* может значить только имя возлюбленной, и никого другого.

Поведать о своей любви без зажима, раскрепощенно, во весь голос Мандельштаму удалось по меньшей мере трижды. В диптихе 1916 г. «Соломинка», адресованном Саломее Андрониковой, обретение дара к любовной поэзии подается под видом радостного восклицания *Я научился вам, блаженные слова* [ОМ, 1: 95]. Имя возлюбленной, причем домашнее – *Саломка / Соломка / Соломинка*, – произносится и на все лады обыгрывается, в том числе за счет соседства с литературными именами⁵¹. «Жизнь упала...», первое в серии адресованных О.В. стихотворений, разбиралось на страницах настоящего исследования достаточно, поэтому здесь отмечу лишь, что сам Мандельштам аттестовал его как «новое»⁵² – в смысле наиболее откровенное из всего, что им было сделано в любовной лирике. Наконец, в стихотворении 1934 г. «Мастерица виноватых взоров...», обращенном к Марии Петровых, имя адресатки зазвучало в полную силу, как и эротические желания поэта:

*Что же мне, как янычару, люб / Этот крошечный, летуче-крас-
ный, / Этот жалкий полумесяц губ...* [ОМ, 1: 194] и т. д.

Из стихотворения «Сестры – тяжесть и нежность...» запомним два его ключевых слова: *любить* и *имя*. В принципе, и одному, и другому было бы самое место в ВЖМХ, выдержанном в жанре любовной эпитафии. Мандельштам же избрал другую тактику: ухода от называния вещей своими именами. Он воздерживается от объяснений в любви (обратный случай – в «Соломинке» и «Жизнь упала...»), ослабляет комплиментарную часть до деепричастия *хорошое*, а эротическое видение возлюбленной на постели (аналогичное «Соломинке») растворяет в описании могилы О.В. (вслед за бодлеровской «Падалью»). Продолжая перебор случаев *qui pro quo*, отмечу еще, что Мандельштам отнимает эпитеты у привычных партнеров и передает их другим. Так, *круглый* – это свойство бровей, а не *ласточек*, *твердый* же – не прописанного в эпитафии характера героини. *Жаркой* должна быть *постель*, а *холодной*, напротив, *могила*. Наконец, *тяжкой* не может быть *твоя память*, но содержание «моей» памяти о «тебе»: «твое» самоубийство. Даже рецептуру своего глубоко интертекстуального письма – *итальян-ьясь, русья* – Мандельштам превращает в характеристику О.В., в реальности ничего итальянского в себе не имевшей.

Когда любовная эмоция лирического героя ВЖМХ все-таки прорывается наружу, его речь формируется из одних только ласкательных обращений: *Дичок, медвежонок, Миньона*. Прочитированное место, кстати, вторит строке «Соломинки» *Ленор, Соломинка, Лигея, Серафита* [ОМ, 1: 95] почти всем – но только не наличием имени адресатки. Если в «Соломинке» имя *Соломинка* и его окружение в виде

⁵¹ О «Соломинке» как образце любовного дискурса Мандельштама см. [Панова 2009a].

⁵² В беседах с Лукницким, см. [Лукницкий 1991: 123].

ожерелья из литературных имен – те самые *блаженные слова*, которым поэт *научился*, то в ВЖМХ героиня так и остается безымянной.

Безымянность героини специально подчеркнута тем обстоятельством, что единственное имя из литературы, *Миньона*, фигурирующее здесь, является не именем, но кличкой. Напомню, что настоящее имя гётевской героини сохраняется в тайне.

Изогвавшись на корню / Ma voix aigre et fausse – вот какое впечатление складывается от мандельштамовской тактики не прямых номинаций. Поэт как будто разучился *блаженным словам любви*. В то же время он нашел достойный выход из положения, обратившись к недавно открытой им итальянской поэзии, давно почитаемым Пушкину, Гёте и Шуберту, французской поэзии XIX в., сформировавшей его как поэта-постсимволиста, наконец, детским сказкам.

Но было ли у такого письма будущее? Оказывается, было.

Попробовав в ВЖМХ соединить дантовско-петрарковский канон Прекрасной дамы с любовной лирикой Пушкина, Мандельштам тем самым подготовил появление диптиха 1937 г. во славу платонической любви. Речь идет об общепризнанном шедевре <Стихи к Н. Штемпель>. Там тоже действует *женщина, сырой земле родная* [ОМ, 1: 244]. Его не менее головокружительная и не менее головоломная, чем в ВЖМХ, интертекстуальная конструкция оказывается идеально приспособленной для передачи особых отношений Мандельштама с Натальей Штемпель – страстных, но в то же время платонических. Любовная эмоция в диптихе отступает на задний план, но ему это нисколько не мешает.

Глава 6
<Стихи к Наталье Штемпель>:
архитектоника платонической любви

Предварительные замечания

Это исследование было завершено летом 2012 г., а дальше из него выкраивались фрагменты для докладов и 3-х статей: «<Стихи к Н. Штемпель> Осипа Мандельштама: к прояснению герметичного сюжета» (2013), “On Osip Mandel’shtam’s Intertextuality: Russian and Italian Crosspollination” (2014 [Panova 2014]) и «Стихи Осипа Мандельштама к Наталье Штемпель, или ода неравномерной походке» (2016). Поскольку в середине 2010-х годов о диптихе стали писать очень активно, в том числе вводя новый интертекстуальный материал и новые точки зрения, то решение, в каком виде предложить вниманию читателя свое исследование, напрашивалось: в виде 2-х опубликованных русскоязычных статей, стимулировавших возрождение интереса к диптиху и широкую дискуссию. В каждой из статей отражен тот уровень понимания <Стихов к Н. Штемпель>, который сложился к 2013 и 2016 гг. соответственно¹.

0. Текст

I

1. К пустой земле невольно припадая,	A
2. Неравномерной сладкою походкой	B
3. Она идет – чуть-чуть опережая	A
4. Подругу быструю и юношу-погодка.	B
5. Ее влечет стесненная свобода	C
6. Одушевляющего недостатка,	D (или B?)
7. И, может статься, ясная догадка	D (или B?)
8. В ее походке хочет задержаться –	E
9. О том, что эта внешняя погода	C
10. Для нас – праматерь гробового свода,	C
11. И это будет вечно начинаться.	E

¹ Перерабатывая две русскоязычные статьи [Панова 2013б; Панова 2016б] в главу книги, я постаралась устранить возникшие повторы, переименовала 2-ю статью, чтобы ее название звучало более технически, в соответствии с предпринятым в ней разбором структур, и сделала небольшие добавления.

II

1. Есть женщины сырой земле родные,	A
2. И каждый шаг их – гулкое рыданье.	B
3. Сопровождать воскресших и впервые	A
4. Приветствовать умерших – их призванье.	B
5. И ласки требовать от них преступно,	C
6. И расставаться с ними непосильно.	D
7. Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,	D
8. А послезавтра – только очертанье...	B
9. Что было – поступь – станет недоступно...	C
10. Цветы бессмертны. Небо целокупно.	C
11. И всё, что будет, – только обещанье.	B

4 мая 1937

[ОМ, 1: 243–244]

1. К прояснению герметичного сюжета (эссе 2013 г.)

1.1. Как понимать стихи к Наталье Штемпель

Диптих, носящий условное название <Стихи к Н. Штемпель>, относится к признанным шедеврам позднего Мандельштама. Правда, он считается шедевром не любовной лирики, что было бы вполне оправданно, раз он обращен к конкретной женщине со странной походкой, а лирики экзистенциально-профетической.

История искаженного прочтения диптиха берет начало от мемуаров двух муз его автора: Натальи Евгеньевны Штемпель (1908–1987), в 1936–1937 гг. – учительницы русского языка и литературы Воронежского авиатехникума, скрасившей своей дружбой финальный год воронежской ссылки поэта, и Надежды Яковлевны Мандельштам, активно пропагандировавшей и объяснявшей наследие своего мужа, включая стихи, запечатлевшие его внебрачные увлечения.

Даже самое минимальное комментирование диптиха ныне обязательно включает «Воспоминания» (1987) их адресата. Рассказы Натальи Штемпель о том, как Мандельштам посвящал ей стихи и гулял с ней по Воронежу, пока она готовилась к замужеству с Борисом Евгеньевичем Молчановым (1907–1988), действительно проливают свет на биографический слой <Стихов...>, ср.:

«[В] середине мая мы гуляли по проспекту Революции, Осип Эмильевич читал стихи, **небо было высоким и синим, все благоухало...** Мне казалось, что **мы в Италии...** [У] него [было] такое же впечатление...

[О встрече Мандельштама с женихом Натальи Штемпель Борисом Молчановым и прогулке втроем]: «Я шла **вперед, они сзади...** Я вспоминаю этот эпизод, чтобы рассказать, как возникло стихотворение “К пустой земле невольно припадая...”. Но этому предшествовал еще один разговор.

...[Я] зашла к Осипу Эмильевичу и сказала, что мне надо побывать у **Туси**, моей **приятельницы...** На обратном пути он меня спросил:

“Туся не видит одним глазом?” ... “Да, – сказал Осип Эмильевич, – люди, имеющие физический недостаток, не любят об этом говорить”. Я возразила, сказав... что... легко говорю о своей **хромоте**. “Что вы, **у вас прекрасная походка**, я не представляю вас иначе!”...

[Я] зашла... к Мандельштаму. Надежда Яковлевна была в Москве. Осип Эмильевич... был серьезен и сосредоточен. “Я написал вчера стихи”... И прочитал их. “Что это?” Я не поняла вопроса и продолжала молчать. “**Это любовная лирика**, – ответил он за меня. – **Это лучшее, что я написал**”. И протянул мне листок... И я сразу вспомнила нашу **прогулку вдвоем** холодной майской ночью, разговор с Осипом Эмильевичем о... моей хромоте...

Стихи были написаны тушью на суперобложке к Баратынскому. Осип Эмильевич продолжал: “Надюша знает, что я написал эти стихи, но ей я читать их не буду. Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский дом... Поцелуйте меня”. Я... прикоснулась губами к его лбу». [Штемпель 2008: 44, 62–63]

В то же время было бы чересчур наивно воссоздавать творческую историю диптиха только по ним. В мандельштамоведении такие интерпретации тем не менее практикуются. Наиболее яркий пример – утверждение П.М. Нерлера о том, что в диптихе Наталья Штемпель не имеет ничего общего с Прекрасными дамами Данте или Петрарки, причем в статье, озаглавленной «Воронежская Беатриче»!² Гипотеза о том, что «К пустой земле невольно припадая...» возникло как «стихотворение на случай», также не выдерживает критики³. Если Наталья Штемпель в роли мемуаристки имеет право освещать обращенные к ней <Стихи...> как угодно, в том числе наивно-биографически⁴, то лучшие традиции мандельштамоведения учат нас тому, что Мандельштам, даже когда пишет о действительности, все равно остается утонченнейшим поэтом культуры. Сказанное означает, что при написании диптиха он мог руководствоваться не только жизненными впечатлениями, но и культурными переживаниями, которые, например, в памяти Натальи Штемпель не отложились. Впрочем, почему не отложились? В «Воспоминаниях» как раз говорится о мандельштамовской любви к Данте и Петрарке, просто она не поставлена в связь с диптихом.

У наивного толкования <Стихов...> имеются и другие издержки. Они связаны с тем, что в своих мемуарах Наталья Штемпель су-

² «Однажды Аверинцев рассказал мне, как поразил его звонок Н.Я., как-то буднично обронившей: “А завтра ко мне приезжает воронежская Наташа”. Для Сергея Сергеевича это прозвучало так, как если бы было сообщено о приезде Лауры или Беатриче.

Интересно, но почти таким же [судя по контексту, будничным. – Л. П.] было отношение к ней и... самого Мандельштама! Она не была Прекрасной Дамой, не была Музой и уж тем более не была “европейкой нежной” – она была в точности такой, какой он ее обессмертил:

Есть женщины, сырой земле родные» [Нерлер 2008: 18–19] и т. д.

³ См. [Павлов 1994: 175–176].

⁴ Некоторая наивность подмечалась за ней другими мемуаристами.

щественно приуменьшила силу мандельштамовского влечения к ней, в частности умолчав о том, что в его письмах к ней, ныне утраченных, она представляла «новой Лаурой»⁵. Поскольку «Воспоминания» принимаются исследователями за документальное свидетельство, то любовная направленность <Стихов...> почти не берется ими в расчет.

Что обсуждается в полную силу, это экзистенциально-профетические глубины поэтической мысли Мандельштама. Он даже предстает поэтом, который, предвидя свою скорую кончину, вложил в диптих прозрения относительно жизни и смерти. Так мы подошли ко второму, философическому, прочтению <Стихов...>, кстати, органично дополняющему первое, наивное. Оно оформилось и благодаря мандельштамовскому пожеланию, чтобы Наталья Штемпель передала диптих в Пушкинский Дом в качестве «завещания»⁶, и, в еще большей степени, благодаря «Второй книге» Н.Я. Мандельштам. В концепции вдовы поэта «любовь всегда связана с мыслью о смерти»; в качестве смысловой доминанты <Стихов...> она постулировала «высокое и просветленное чувство будущей жизни», а в качестве их прагматической пружины – просьбу к «Наташ[е] оплакать его мертвым и приветствовать – воскресшего» [Мандельштам Н. 1999б: 257]. У Надежды Яковлевны, разумеется, были основания для того, чтобы в этих «изменнических» по отношению к ней стихах не заметить их любовного посыла. Тем удивительнее, что за ней последовали даже и независимые эксперты по Мандельштаму. Так, в кратких комментариях М.Л. Гаспарова, по замыслу – суммирующих, темой <Стихов...> назван «вечный круговорот умирания и воскресения земли и человека»; точкой зрения повествователя и героини – «подземное царство»; а завещательностью – устное авторское признание «Это лучшее, что я написал» [Гаспаров М. 2001]; о любовном содержании не сказано ни слова.

Думается, что и наивно-биографическое, и изощренно-философское толкования пропускают в <Стихах...> главное, то, ради чего они писались: завуалированное любовное послание женщине, не разделявшей чувства поэта. Примененная Мандельштамом эзопова тактика была, разумеется, данью жизненным обстоятельствам – брачным узам и его самого, и его избранницы. Эти жизненные обстоятельства, в свою очередь, определили прагматику диптиха. Не имея возможности соединить свою судьбу с судьбой Натальи Штемпель, Мандельштам обратился к литературному канону, существующему как раз для того, чтобы связывать узами, но только не брачными, а платоническими,

⁵ Известно со слов А.И. Немировского, процитированных в [Нерлер 2008: 19]. Тот же Немировский, узнав, что в военное время Наталья Штемпель вместо писем к ней Мандельштама предпочла сохранить его переписку с Надеждой Яковлевной, воскликнул: «Что же Вы сделали, Наталья Евгеньевна! Вы же были бы **Лаурой**, Вы были бы **Беатриче**...» [Осип и Надежда Мандельштамы 2002: 232].

⁶ Не является ли этот речевой жест подражанием Александру Блоку, перед смертью написавшему стихотворение «Пушкинскому Дому» (1921): *Имя Пушкинского Дома / В Академии Наук! / Звук понятный и знакомый, / Не пустой для сердца звук!* [Блок 1997–..., 5: 96]?

и не в реальности, а в вечности, поэта и его далекую возлюбленную. Как можно легко догадаться, речь идет о «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере», постоянном чтении Мандельштама в 1930-е годы. Заданный ими канон просуществовал вплоть до русских символистов, воспевавших своих жен, возлюбленных и Вечную Женственность так, как если бы те были Беатриче и Лаурами. Из него мандельштамовский диптих усвоил язык и топику, применявшиеся для поэтического (но в то же время и жизнетворческого) служения Прекрасной даме. Впрочем, в <Стихах...> совершается интертекстуальный пробег не только по итальянской упоминательной клавиатуре, но и по русской. Поскольку и у Данте, и у Петрарки условием того, что поэт и его избранница составят платоническую пару, оказывается их переселение в мир иной, а топика перехода из жизни в смерть и загробного свидания в русской традиции была разработана Пушкиным, то <Стихи...> нередко переключаются из регистра итальянских поэтов номер один и номер два в регистр русского поэта номер один. Такова в моей реконструкции творческая история диптиха, позволяющая эксплицировать его содержание. Перед нами – слегка декадентская, немного в духе бодлеровских перепевов «Божественной комедии»⁷ вариация на тему ‘Данте и его Беатриче’ и ‘Петрарка и его Лаура’.

К началу 2010-х годов в мандельштамоведении были названы отдельные русские и итальянские подтексты <Стихов...>. Русские составили 5 наименований. Это:

- (1–3) пушкинские стихотворения на смерть Амалии Ризнич «Под небом голубым страны своей родной...» и «Для берегов отчизны дальней...», и еще одно, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»; из них в диптих перешли «пушкинское понимание смерти», обещание, не исполненное Амалией Ризнич, и оборот *гробовой свод* [Рейнольдс 1991: 456];
- (4) «Мороз, Красный нос» Николая Некрасова, определивший зачин стихотворения II *Есть женщины* и т. д. [Немировский 1991: 222];
- (5) «Бесы» Достоевского, предвосхитившие <Стихи...> изображением хромой героини⁸ (Марьи Тимофеевны Лебядкиной) и мотивом ходьбы по *сырой земле* с последующим рыданием (из признаний Лебядкиной Шатову в главе «Хромоножка») [Мец 2009: 667].

В свою очередь, в список итальянских подтекстов вошли «Божественная комедия» и те сонеты «Канцоньере», которые были переведены Мандельштамом в 1933–1935 гг., но не «Новая жизнь». Вообще, анализ дантовско-петрарковского воздействия на <Стихи...> до сих пор находился в зачаточной стадии. Так, согласно беглым наблюдениям Марины Глазовой, диптих перекликается с «Божественной комедией» мотивами целокупного неба и загробной встречи, устраиваемой героиней герою [Глазова 2011: 576–577], а согласно М.С. Павлову, занимавшемуся <Стихами...> достаточно подробно,

⁷ См., например, «Беатриче» в сб. «Цветы зла».

⁸ А.Г. Мец лишь намекнул на эту параллель.

«[м]отив обожествления возлюбленной, опирающийся на дантовско-петрарковские ассоциации, пронизывает все окончание стихотворения II, 5–11. Первый намек на “итальянскую” тематику дан еще в I, 2, где очень по-итальянски звучит эпитет сладкая, ср. *dolce*. И Беатриче, и Лауру... можно назвать “женщинами, родными земле”... Помимо текстов Данте и Петрарки наше стихотворение перекликается с циклом вольных переводов сонетов Петрарки, где содержится ключевая для нас антиномия: смерть, “нашедшая прибежище в **богине**”... И в сонетах, и в нашем стихотворении в женщине оказываются парадоксально слиты божественное, бессмертное и телесное, подверженное смерти... Именно к антитезе “земное–божественное” восходят строки: “И ласки требовать от них преступно, И расставаться с ними непосильно...”» [Павлов 1994: 179]

Назову последнее отличие предлагаемого мной подхода от общепринятого. В качестве разгадки образа героини <Стихов...> неоднократно высказывалась идея о ее обожествлении – через ассоциации с Мательдой и Беатриче, встречающими и сопровождающими Данте на пороге Рая (в конце второй кантики «Божественной комедии»), с фольклорной «матерью-сырой землей», Деметрой, и особенно ее дочь Персефоной, с «двумя Мариями евангельских повествований» [Мец 2009: 666] и Марией Магдалиной [Глазова 2011: 578]. Выявленные ассоциации – ценный вклад в понимание <Стихов...>, тогда как основанное на них общее соображение представляет собой проблему. Если Наталья Штемпель и обожествляется, то в порядке преобразования из «хромоножки» вроде Марьи Тимофеевны Лебядкиной в Прекрасную даму вроде Беатриче и Лауры. Этой метаморфозе, происходящей с мандельштамовской героиней, когда из мира сего она переходит в мир иной, аккомпанируют два рода аллюзий, по большей части интертекстуальных, но иногда и архетипических. Одни, в том числе хтонические, подчеркивают ее хромоту, другие же – ее принадлежность к избранным женщинам, платонически любимым поэтами.

Но как случилось, что Мандельштам, традиционно воздерживавшийся от символистских игр в обожествление жен и возлюбленных, в <Стихах...> прибегает к беатификации (в обоих значениях этого слова) Натальи Штемпель? Такой сюжетный ход диптиху был предписан дантовско-петрарковским канонem. При этом было бы ошибкой полагать, что Мандельштам шел на поводу у Данте, Петрарки и их последователей: Александра Блока, Вячеслава Иванова, доакмеистического Николая Гумилева и т. д. Совсем напротив – в рамках жесткого канона он сумел сказать новое слово, ибо пропустил «чужое» не только через свои жизненные обстоятельства, но, что гораздо важнее, через свое чувство формы, свои семантические построения, наконец, свои инварианты. И действительно, форма в <Стихах...> максимально семантизирована, ибо она воплощает ту же тему, что и сюжет: гармонизацию дефекта. Из мандельштамовских инвариантов в диптихе задействованы по крайней мере два. Описание объекта в манере “*de rebus natura*”, с высвечиванием его характерологических свойств⁹, проявилось в концентрации на хромо-

⁹ Об этом инварианте см. [Панова 2014].

те героини (ср. мандельштамовское признание Наталье Штемпель: «Что вы, **у вас прекрасная походка**, я не представляю вас иначе!»). Устранением хромоты реализуется другой инвариант – неправильная, кривая и под. вещь (ситуация...) неустойчива, а потому вызывает к нормализации¹⁰. В <Стихах...> нормализация происходит по сюжетной схеме «гадкого утенка». Хромающая походка обращается в свою противоположность: *поступь*, достойную Прекрасной дамы. Разбираемая метаморфоза имеет и ярко выраженное интертекстуальное измерение. Возгонка *одушевляющего недостатка* до *поступи* сориентирована на ту топику «Новой жизни», «Божественной комедии» и «Канцоньере», которая показывает Прекрасных дам в движении. Таким образом, в беатификации Натальи Штемпель, счастливо соединившей условности дантовско-петрарковского канона с константами поэтического мира Мандельштама, претворился один из его творческих принципов: *чужую песню сложит и как свою ее произнесет* [ОМ, 1: 77].

Обратимся теперь к тому, как из «чужих» сюжетов Мандельштам сложил свой собственный.

1.2. Герои и роли

Прочтение <Стихов...> как любовного послания наталкивается на ту проблему, что присутствие героини в них четко заявлено, тогда как лирический герой, который должен стать ей парой, зияет своим отсутствием. Но что если он не отсутствует, а прячется? Тогда позволительно думать, что в отношении себя Мандельштам применил риторическую фигуру самоустранения, а историю любви, составившую сюжет диптиха, замаскировал под портрет Натальи Штемпель в стихотворении I и под картину смерти-похорон-воскресения в стихотворении II.

Фигуру самоустранения как нельзя лучше иллюстрируют строки о *догадке*. Хотя она, очевидно, пришла в голову лирическому герою, ни он, ни какой-либо другой мыслящий субъект при ней не обозначен. Вот и получается, что догадка *хочет задержаться* в походке героини как бы по своей собственной воле. Налицо аграмматизм, заставляющий задуматься о том, почему догадка абстрагирована от лирического героя. Есть в диптихе и другая фигура абстрагирования: *поступь* отделена от хромой героини. На такого рода опущенных звеньях – или, если угодно, сюжетном кружеве – и держится излагаемая в <Стихах...> история любви.

Чтобы выявить искомую историю любви, обратим внимание на то, что в <Стихах...> прочерчивается путь из жизни в смерть героини, в части I обозначенной местоимением Ед. ч. *она*, а в части II – оборотом *женщины, сырой земле родные*, а затем и местоимением Мн.ч. *они*. Удивительно, но тот же путь, что и героиня, проходит и лирический герой. Параллелизм, образующийся между женским и мужским сценариями, сменяется их слиянием в общей – романной – фазе.

До <Стихов...> сюжетная конструкция с параллелизмом мужского и женского пути была применена в “Tristia”, не в последнюю очередь – благодаря местоименному противопоставлению *нас*, ‘мужчин’, *им*, ‘женщинам’:

¹⁰ Об этом инварианте см. [Жолковский 2005а: 60–70].

*Не нам гадать о греческом Эребе, / Для **женщин** воск – что для **мужчины** медь, / Нам только в битвах выпадает жребий, / А **им** дано гадая умереть.* ([ОМ, 1: 104] полностью см. на с. 539–540)¹¹

Попутно отмечу, что “Tristia” сближается с диптихом также мотивом расставания и интертекстуальными отсылками к дантовской «Новой жизни».

Сходную грамматическую дифференциацию двух гендерных сценариев жизни-смерти-любви легко обнаружить и в пореволюционном стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...»:

*У костра **мы** греемся от скуки / <...> / И блаженных жен родные руки / Легкий пепел соберут.* [ОМ, 1: 111]

Приведенные строки, как известно, перифразируют пушкинское послание «Кривцову» (1817, п. 1826)¹²:

*Каждый у своей гробницы / **Мы** присядем на порог / <...> / И толпою **наши** тени / К тихой Лете уйдут. / Смертный **миг наш** будет светел / И **подруги шалунов** / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров* [Пушкин 1937–1959, 2 (1): 50],

в котором ситуация смерти *нас*, ‘мужчин’, подана так, что *они*, ‘женщины’, погребут то, что было *нашей* плотью. Так вот, пушкинский микросюжет, проигранный в мандельштамовском петербургском стихотворении, получает продолжение в <Стихах...>, в пассаже, изображающем *гулкое рыданье* женских шагов во время похоронной процессии и женское приветствие *умершим*, т. е. ‘мужчинам’.

Благодаря приведенным контекстам становится понятно, что местоимение *нас*, представленное в строке 10 стихотворения I указывает именно на ‘мужчин’ в противовес женщинам. Такая референция выводится из еще одного пушкинского подтекста диптиха, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»:

*Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм, / <...> // Мы все сойдем под вечны **своды** – / И чей-нибудь уж близок час. <...> // И пусть у **гробового** входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять.* [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 194–195]

Здесь не так важны местоимения, сколько протомандельштамовские полнозначные слова, обставляющие и мужской переход из жизни в смерть, и предвкушение этого перехода во время прогулки. Начну с прилагательного *гробовой* и существительного *свод* (оба, кстати, мужского рода!), в <Стихах...> составивших единый оборот. Он вошел в высказывание *Для нас – праматерь **гробового свода***, в сущности, описывающее подражание Пушкину. Иными словами, местоимение

¹¹ Подробный разбор см. в [Панова 2018а: 405 сл.].

¹² О чем см. [Baines 1976: 234].

нас кодирует «меня», Пушкина, других мужчин». «Брожу ли...» вдобавок повлияло на стихотворение I своими рифмами *годы : своды* и *входа : природа*, с которыми в <Стихах...> перекликается рифменная цепочка *свобода : погода : свода*, а также ее (квази)разговорная вариация, с суффиксом -к- – *походкой : погодка : недостатка : догадка*. Наконец, в <Стихах...>, возможно, отразился, но преломленным образом, и пушкинский мотив ходьбы, подстегивающий к размышлениям о смерти. При этом Мандельштам предоставляет ходить своей героине, а медитировать о смерти – лирическому «я», разглядывающему ее припадающую к земле, т. е. хтоническую, походку.

Если принять мужскую референцию *нас*, то перескок к этому местоимению от «я», не появившемуся, ибо «спрятавшемуся за спиной» наблюдателя и толкователя походки героини, оказывается симметричным переключению от *она* к *они* – местоимениям героини.

Присутствие лирического «я» в <Стихах...> выдает не только параллелизм двух гендерных сценариев, но и то, что на него сориентированы все ипостаси героини. Ее «весенняя» походка нужна затем, чтобы герой любовался своей возлюбленной, но в то же время задумался о близящейся смерти; ее «рыдательная» походка – для участия в его похоронной процессии; а ее появление в мире ином – для его сопровождения после того, как он воскреснет. В то же время действия, или, точнее, не-действия лирического «я», а также его переживания регулируются куртуазным кодексом поведения à la Данте–Петрарка. Так, ему запрещено требовать от своей избранницы *ласки*, зато прописано при расставании, будь то временном или постоянном, испытать всю катастрофичность – *непосильность* – своего положения.

Сюжет жизни-смерти-любви героя и героини изобилует взаимоисключающими ситуациями. В его похоронах она сможет принять участие, если он умрет первым, но чтобы ей стать его сопровождающей на том свете, когда он воскреснет, первой должна умереть она. Расстановка смертей, при которой она опередит его, заодно обеспечила бы ему возможность переживать ее постепенное исчезновение с лица земли: ***Сегодня ангел, завтра червь могильный*** и т. д. В этом случае, правда, его смерть и воскресение откладываются на неопределенный срок. Таким образом, перед нами сюжет, извлеченный из линейного течения времени, каковые в поэзии Мандельштама нередки. За этим стоит один из инвариантов его поэтического мира: линейное время только и делает, что меняет свойства объектов, препятствуя мышлению в духе “*de rerum naturae*”, опирающемуся на постоянные свойства вещей¹³. Предположу, что линейное развертывание женского и мужского сценария неминуемо привело бы к сокращению их звеньев. Чтобы героиня смогла осуществить все, что ей предначертано ее женской природой, а герой – его мужской, Мандельштам предпочел времени атемпоральность.

Нарочито вневременная подача сюжета в свете интертекстуального анализа получает еще одну интерпретацию: Мандельштам оперирует набором условностей дантовско-петрарковского канона как вот именно условностями.

¹³ См. [Панова 2003: 333–603; Панова 2014].

Дантовско-петрарковские условности, к которым мы и переходим, складываются в архисюжет. Его можно было бы довести до полного схематизма, однако для удобства анализа <Стихов...> я представлю его отдельно в дантовской и отдельно в петрарковской перспективе.

Беатриче «Новой жизни» – тип прекрасной, далекой, недоступной возлюбленной. Данте порой встречает ее на улицах Флоренции проходящей мимо и то одаривающей его приветом, то за какие-то его провинности лишаящей его этой чести. Умирает она совсем молодой, он долго и мучительно оплакивает ее, а она является ему в виде призрака. В «Божественной комедии» эта история земной любви получает «загробное» продолжение. Во время своего визита на тот свет Данте постоянно ощущает заботу Беатриче о себе и жаждет встречи с ней, каковая происходит при его переходе из Чистилища в Рай. Дальше Беатриче становится провожатой Данте по небесным сферам. От нее он получает откровение об истинной – духовной – любви, которая есть Бог и которая правит всем. Сложившаяся впоследствии биографическая легенда соотнесла героиню «Новой жизни» и «Божественной комедии» с флорентийкой Б(еатр)иче Фолько Портинари, в замужестве де Барди, умершей рано, возможно, от родов. Была семья и у Данте – обстоятельство, не отразившееся в его творчестве.

Лаура, героиня «Канцоньере», перестает быть аллегорией красоты, мудрости и религиозной философии. Это реальная, но все равно ангелически прекрасная, женщина, вызывающая у своего поклонника горько-сладкие переживания. Они возникают в те редчайшие моменты, когда Петрарка видит свою даму проходящей по Авиньону, но чаще – в разлуке с ней. После смерти Лауры Петрарка посещает ее могилу, воображает себе ее тело разлагающимся на кости и нервы, а ее душу – вернувшейся на соприродное ей небо. Призрак Лауры время от времени навещает его, и они ведут разговоры, какие случаются между возлюбленными или же супругами. Петрарка лелеет надежду, что в мире ином он соединится с Лаурой. Биографическая легенда соотнесла возлюбленную поэта с Лаурой де Нов(ес), в замужестве де Сад, матерью 11 детей, скончавшейся в разгар эпидемии чумы.

Мандельштаму удастся пересказать дантовско-петрарковский архисюжет конспективно, нарочито запутанно и, разумеется, с проекцией на себя и Наталью Штемпель. Стоит оговориться, что герметизм – не только эзопова тактика, но и эстетическая стратегия, сформулированная в «Разговоре о Данте» применительно к «Божественной комедии»:

«[Т]ам, где обнаружена соизмеримость с пересказом, там про-
стыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала». [ОМ, 2: 156]

Из всех звеньев рассматриваемого сюжета, который теперь уже в память об участии в нем Данте и Петрарки с полным правом можно назвать «Мандельштам и его Наталья», самым герметичным оказывается финальный. По аналогии с концовкой стихотворения «Жизнь упала, как зарница...»: *Заресничная страна – / Там ты будешь мне жена* [ОМ,

1: 304] будем рассматривать его как соединение двух душ в мире ином, перед лицом вечности. Обставлен этот обряд словами-символами, воссоздающими настоящую церемонию бракосочетания: *цветы* – атрибут невесты, а *обещанье* – то, чем обмениваются новоявленные супруги. Другим словесным рядом – *небо, целокупный, бессмертный* – место (брако)сочетания наделяется приметами Рая.

Благодаря двум последним словам тройной рифменной цепочки на *-анье, расставанье и обещанье*, небесное (брако)сочетание приобретает еще и характер загробного свидания, описанного в пушкинском «Для берегов отчизны дальней...», как и <Стихи...>, с серией рифм на *-анье*: *лобзанья : изгнанья : свиданья : лобзанья : страданья : свиданья*. У мандельштамовского предшественника речь идет о компенсации не(до)полученных ласк от героини, прототип которой – Амалия¹⁴ Ризнич, как считали в Одессе пушкинского времени, итальянка, а вся история любви представляет собой следующую цепочку событий: непосильное для лирического «я» расставание с героиней, обещанное ею свидание в по-земному райском пейзаже – под *вечно голубым небом, в тени олив*, и поскольку это свидание не может состояться из-за ее смерти, финальный речевой акт лирического «я» – он берет с нее обещание загробного поцелуя. Ср.:

*Мои хладеющие руки / Тебя старались удержать; / Томленье
страшное разлуки / Мой стон молил не прерывать. // <...> / Ты говорила: «В день свиданья / Под небом вечно голубым, / В тени олив, любви лобзанья / Мы вновь, мой друг, соединим». // Но там, увы, где неба своды / Сияют в блеске голубом, / Где [тень олив легла] на воды, / Заснула ты последним сном. / Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой – / А с [ними] поцалуй свиданья... / Но жду его; он за тобой... [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 257]*

Перечисленные звенья, за исключением самого последнего, в <Стихах...> имеются. Впрочем, поцелуй Мандельштам попросил у Натальи Штемпель при вручении ей диптиха, так что и это пушкинское условие было соблюдено, правда во внетекстовой реальности. Пушкинское «Для берегов...» в <Стихах...> передано предельно схематично, обобщенно. Деревья – *оливы* – превратились в *цветы*, а *небо*, хотя и осталось *небом*, лишилось эпитета *вечно голубое*. Впрочем, пушкинское наречие **вечно** могло вдохновить Мандельштама на введение прилагательного **бессмертен**.

О том, слышала ли Наталья Штемпель обращенное к ней любовное послание, остается только гадать. С одной стороны, в Воронежском университете она специализировалась на русской литературе и русском языке, а итальянскую классику ей часто декламировал Мандельштам¹⁵. С другой же – свою дружбу с четой Мандельштамов она ставила выше ухаживаний Осипа Эмильевича. Вообще, судя по тому портрету, который вырисовывается из посвященного ей сборни-

¹⁴ Кстати, имя *Амалия* фонетически перекликается с именем *Наталья*.

¹⁵ О чем см. [Штемпель 2008: 36].

ка воспоминаний «Ясная Наташа» [ЯН 2008], она едва ли проявила *intelletto d'amore* – непереводимое на русский язык качество, которое Данте ожидал от своих читателей¹⁶.

1.3. Потаенный любовный сюжет: между Данте, Петраркой и Пушкиным

Потаенный любовный сюжет, смысл которого – в том, чтобы ввести Наталью Штемпель в сонм Прекрасных дам, т. е. тот разряд избранных женщин, которых небо «венчает» с поэтами, органично дополняет скрыто любовное портретирование Натальи Штемпель. И тут опорой Мандельштаму служат Данте, Петрарка и Пушкин. В результате такие эпизоды <Стихов...>, как уже упоминавшаяся прогулка героини в сопровождении юноши и подруги из стихотворения I, неожиданно оказываются с двойным дном.

К настоящему времени интересующая нас сцена получила наивно-биографическое толкование: *юноша-погодок* – жених Натальи Штемпель, Борис Молчанов, участвовавший третьим в ее прогулке с Мандельштамом по майскому Воронежу, а *быстрая подруга* – ее приятельница Туся, не видевшая одним глазом. Естественно предположить, что жених занимал воображение автора <Стихов...>, но зачем было привлекать в них еще и Тусю? В мандельштамоведении раздавались сетования на то, что Наталья Штемпель описала не все свои прогулки с Мандельштамом [Павлов 1994: 176], но, думается, ключ к ситуации дает все же не жизнь, а глава 24 «Новой жизни». Это предположение строится не только на сходстве мандельштамовского эпизода с дантовским, но и на интертекстуальном осмыслении заключительной строки стихотворения I *Это будет вечно начинаться*. Перифразируя заглавие и латинское начало «Новой жизни», ср.: *“Incipit vita nova”* [Alighieri 2010: 33, **Начинается** новая жизнь], Мандельштам встраивает свою историю любви в ритм вечного возвращения: в Наталье Штемпель повторилась Беатриче (Лаура), а в нем – Данте (Петрарка). Попутно отмечу, что дантовское *mot* вошло в плоть и кровь модернистской литературы, ср. многократно цитированный в этой книге сонет “Il Gigante” Вяч. Иванова (ц. «Итальянские сонеты», сб. «Кормчие звезды», 1903):

Средь стоги прославленных, где Беатриче Дант, / Увидев: “Incipit”», воскликнул, “Vita Nova” [Иванов Вяч. 1971–1987, 1: 615].

В главе 24 «Новой жизни» рассказывается о мистическом видении влюбленному герою. Его внутреннему зору Амог явил Беатриче, сопровождаемую другой, тоже прекрасной, донной. В шестивии двух дам участвует и Амог в виде прекрасного юноши. Ср.:

“[M]i giunse una immaginazione d’Amore; che mi parve vederlo venire da quella parte ove la mia donna stava, e pareami che lietamente mi dicesse

¹⁶ Из зачина дантовской канцоны “Donne ch’avete intelletto d’amore...” («Новая жизнь», гл. 19 [Alighieri 2010: 98]), в пер. Ильи Голенищева-Кутузова: *Лишь с дамами, что разумом любви / Владеют <...>* [Алигьери 1968: 23].

nel cor mio: “Pensa di benedicere lo dî che io ti presi...”. E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d’Amore, io vidi **venire verso me** una gentile **donna**, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l’era nome **Primavera**; e così era chiamata. E **appresso** lei, guardando, vidi **venire** la mirabile **Beatrice**. **Queste donne andaro** presso di me così l’una appresso l’altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: “Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d’oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire **prima verrà**, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale **precedette** la verace luce... Ed anche mi parve che mi dicesse...: “E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco”. Onde io poi ripensando, propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico (tacendomi certe parole)”. [Alighieri 2010: 125–127]

«[Я]вилась мне в воображении **Любовь**, и показалось мне, будто я вижу ее [букв.: его. – Л. П.] **идушей оттуда, где находилась моя Госпожа**, и будто бы она [он. – Л. П.] радостно сказала в сердце моем: “Помысли благословить тот день, когда я овладела тобою...” И немного спустя после этих слов, которые сказало мне сердце языком Любви, я увидел, что **приближается ко мне** одна благородная **донна**, которая была знаменита красотой и некогда была донной того первого моего друга. Имя же этой донны было Джованна, но по причине ее красоты, – как думают иные, – ей дано было имя *Примаверы* [букв.: Весна. – Л. П.]; так и звали ее. А **следом** за ней, увидел я, **шла** дивная **Беатриче**. Так **прошли** близ меня **эти донны**, одна за другой, и, казалось, **Любовь** заговорила со мной в сердце моем и молвила: “Та первая именуется Примаверой только по причине этого сегодняшнего появления; ибо я побудила давшего имя так назвать ее – Примавера, что означает «prima verrà» (“первая пройдет”)” в тот день, когда Беатриче появится после бреда служителя своего [имеется в виду видение из предыдущей главы. – Л. П.]. А ежели хочешь также разобрать и первое имя, то оно говорит то же, что и Примавера, ибо имя ее, Джованна, происходит от того Иоанна, который **предшествует** истинному свету...” И еще показалось мне, будто она [он. – Л. П.] сказала... “А если бы кто захотел рассудить тонко, то эту Беатриче назвал бы Любовью, по причине большого сходства, которое у нее есть со мной”. И вот, поразмыслив об этом, я решил написать стихи первому моему другу, умолчав о некоторых словах». [Алигьери 1934: 136–138]

Дальше тот же эпизод повторен в сонете “Io mi senti’ svegliar dentro a lo core...”:

e poi vidi venir da lungi Amore / <...> / io vidi monna Vanna e monna Bice / venir inver lo loco là ov’io era, / l’una appresso de l’altra maraviglia; / e sì come la mente mi ridice, / Amor mi disse: “Quell’è Primavera, / e quell’ha nome Amor, sì mi somiglia”. [Alighieri 2010: 127–128]

Потом вдали **Любовь** я **увидал** / <...> / И **монну** Ванну с **монной** Биче
я / **Узрел идущими** в сии края, – / За чудом дивным чудо без приме-
ра; // И, как хранится в памяти моей, / **Любовь** сказала: «**Эта** – **При-**
мавера, / **А та** – **Любовь**, так **сходственны** мы с **ней**». [Алигьери 1934:
138–139]

Таким образом, на главную героиню <Стихов...>, вырывающуюся вперед, спроецирована Беатриче, на *подругу быструю* – Джованна-Примавера¹⁷, а на *юношу* – Любовь-Амог. Следуя дантовской ономастике, основанной на новозаветной параллели ‘Иоанн как предтеча Иисуса Христа’, Мандельштам «придерживает» *подругу быструю*, давая главной героине с ее *одушевляющим недостатком* вырваться вперед. Возможно, слово *погодо́к*, означающий ‘родившийся на год раньше или позже’, чаще всего – о детях, появившихся в одной семье, но здесь – явно о том, что Борис Молчанов и Наталья Штемпель родились с разницей в один год (в 1907-м и 1908-м соответственно), заодно переводит дантовский мотив аллегорического сходства между Беатриче и Амог’ом в план сходства по родственно-временному принципу. Так или иначе, Мандельштам показывает свою исключительную героиню со свитой, лишней раз подчеркивающей, что та прекрасна собой и достойна любви.

Платоническим ореолом, и тоже по-эзоповски, наделена и женская походка как таковая. Недаром портретирование Натальи Штемпель сосредотачивается исключительно на ней. Суть фиксации мужского взгляда на женском «проходе» по городу или по Раю – компенсаторная. Поэт зрительно присваивает физически недоступный объект желания.

Обсуждаемые принципы портретирования – прежде всего дань Данте, часто изображавшему, как он видит свою даму шествующей мимо, отчего приходит в экзальтацию и вдохновенно пишет стихи. Предположу, что в начале строки 3 стихотворения I Мандельштам применил разработанную им в процессе перевода 4-х сонетов из «Канцоньере» технику «структурной» передачи особенностей оригинала. Выражение *Она идет* является калькой с *Ella si va* [Она идет [Alighieri 2010: 138]] – фразы из самого знаменитого сонета главы 26 «Новой жизни», “Tanto gentile e tanto onesta pare...”, калькой лексической, просодической (с небольшой погрешностью, ибо у *Она* и *ella* ударение падает на 1-й и 2-й слог соответственно), синтаксической и даже метрической (как и *Ella si va*, *Она идет* занимает первые четыре слога 11-сложной строки).

О походке Лауры писал и Петрарка. Особенно показателен сонет 165:

Come 'l candido **pie'** per l'erba fresca
i **dolci passi** honestamente **move**,
vertù che 'ntorno i fiori apra et rinove,
de le **tenere piante** sue par ch'esca. [758]

¹⁷ *Primavera* индуцирует появляющуюся далее по тексту мандельштамовского стихотворения *вешнюю погоду*.

Когда ее белая стопа по свежей траве / с достоинством движется сладостными шагами, / кажется <что> сила, которая раскрывает и обновляет цветы вокруг, / исходит от ее нежных ступней.

Мандельштам мог обратить на него внимание с подачи Микеле Скерилло, автора предисловия к «Канцоньере» 1908 г., который имелся в его распоряжении:

«Лаура не похожа ни на одну из тех мадонн Джотто или фраз Анжелико, которые, как кажется, испытывают ностальгию по небу; она – предтеча поэтики “Весны” Сандро Боттичелли» (пер. мой. – Л. П.; [Petrarca 1908: xxxiv]); в качестве иллюстрации этого тезиса как раз и цитируется только что приведенный катрен 1 сонета 165.

Далее, герметичный финал диптиха, смещающий повествовательный фокус на загробное свидание, оно же – небесное бракосочетание героев, украшен цветами из песни XXX «Чистилища». В этой песни «Божественной комедии» дана картина земного рая, в которой и происходит долгожданная встреча Данте и Беатриче. Впечатляющее появление Беатриче обставлено чрезвычайно торжественно. Свита осыпает ее, свою госпожу, цветами и одновременно поет гимн цветам на слова Вергилия:

Tutti dicean: “*Benedictus qui venis!*”,
Е **fi**or gittando di sopra e dintorno,
“*Manibus, oh, date lilia plenis!*”
(19–21 [2: 483])

Все говорили: “*Benedictus qui venis!*” [лат.: *Благословен ты, который грядет!*], / И, рассыпая / разбрасывая сверху и вокруг <себя> цветы / “*Manibus o date lilia plenis!*” [лат.: *О, дайте лилии полными горстями!*].

Итальянизацией отмечены не только эпизоды <Стихов...>, но и куртуазные правила, регулирующие поведение поэта и его избранницы. На нее возлагается сопровождение воскресшего поклонника в мире ином, как если бы она была Беатриче – героиней «Божественной комедии» или, скорее, «Жизни Данте» Джованни Боккаччо:

«[Н]аш поэт... отдал Господу утомленную душу, которую, несомненно, приняла в свои объятия его благороднейшая Беатриче, и теперь перед ликом того, кто есть нетленное благо... он вместе с ней вкушает счастье, коему нет конца и предела». (пер. Э. Линецкой [Боккаччо 1987: 621])

Что касается героя, то ему запрещено даже думать о плотских радостях со своей возлюбленной, в частности настаивать на *ласках* с ее стороны, ибо в сонете 190 «Канцоньере» белая лань, аллегория Лауры, носит на себе надпись “*Nessun mi tocchi*” – перевод на итальянский язык латинского библеизма “*Noli me tangere*” [Да не тронет меня никто], запечатлевшего слова Иисуса Христа.

Есть дантовская логика и в том, что хромающая походка Натальи Штемпель навеивает мысли о *вешней погоде* и *гробовом своде*. Так Мандельштам внушает читателю, что хромота его избранницы сродни той, которой были наделены хтонические боги вроде Гефеста. От Гефеста уже рукой подать до женских хтонических богинь без изъяна, Кору-Персефоны-Прозерпины и Деметры-Цереры, матери Персефоны, покровительницы земледелия и материнства. Параллель между Натальей Штемпель части I диптиха и Корой-Персефой-Прозерпиной образует в том числе благодаря мотиву весны.

Согласно античной мифологии, Аид похитил Персефону весной, «соблазнив» ее невероятной красоты цветком, а разгневанная этим незаконным деянием Деметра перестала управлять сменой времен года. Мир впал в ничтожество. Тогда Аид и Деметра договорились, что Персефона будет проводить полгода с матерью и полгода – с мужем; ежегодно с возвращением Персефоны на землю наступает весна.

Из этой мифологемы, кстати, возник следующий пассаж в песни XXVIII «Чистилища». Увидев Мательду, ходящую (!) у реки Леты и собирающую цветы (!), Данте просит ее подойти к нему. В обращенной к ней реплике он сравнивает ее с Прозерпиной:

*“Tu mi fai rimembrar dove e qual era / **Proserpina** nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella **primavera**”.* (49–51 [2: 455])

«Ты мне напоминаешь о том, где и какой была / Прозерпина в ту пору, когда / мать потеряла ее, а она – весну».

Так вот, будучи подтекстом части I <Стихов...> или даже их опущенным звеном, приведенные строки проясняют логику темного места про загробную догадку героя, вызываемую наблюдением за неравномерной походкой героини. Улавливая в возлюбленной черты хтонической Прозерпины, он может задуматься о близости смерти, об Аиде, наконец (но это уже в части II), о возможности загробного свидания с ней. Кстати, по поводу этого свидания в контексте Прозерпины приходит на память пушкинская «Прозерпина», о ночи любви царицы Аида и смертного юноши, правда не на правах подтекста, а как свободная ассоциация.

Имеются в <Стихах...> и отклонения от итальянской практики лицеизрения героем идущей героини.

Во-первых, если в главе 24 «Новой жизни» группа из трех фигур движется на героя, то лирический герой Мандельштама не подан как пространственный ориентир – этой группы или чего бы то ни было. Конечно, указанное отклонение от канона можно было бы списать на языковые различия: в семантику ит. *venire* заложено пространственное положение наблюдателя или говорящего, тогда как семантика рус. *идти* к наблюдателю безразлична. Но дело все-таки не столько в языках, сколько в прагматических стратегиях. Данте важно изобразить себя присутствующим при мистическом акте, подтверждающем, что его избранница – явленное миру чудо, а Мандельштаму, напротив, необходимо законспирировать свою причастность к героине.

Во-вторых, с описания проходящей мимо дамы Мандельштам соскальзывает в описание походки, тем самым отступая в пушкинский регистр славословий ножкам объекта ухаживаний, но, конечно, без пушкинской игривости. В пушкинском поэтическом мире холодный Петербург не так уж плох, ибо по нему *ходит маленькая ножка* («Город пышный, город бедный...» [Пушкин 1937–1959, 3 (1): 124]), а герой *изгнаньем и могилой* готов купить *легкий шум ее шагов* («К***» («Зачем безвременную скуку...»)) [Пушкин 1937–1959, 2 (1): 144]).

В-третьих, в конкуренцию с дантовской и петрарковской возвышенной трактовкой возлюбленной вступает сонет 130 Уильяма Шекспира, известного отрицанием петраркистской традиции, а именно настоянием на том, что возлюбленная несовершенна, ибо не богиня, однако ее волосы, голос, походка, даже если они эстетически сомнительны, все равно разжигают мужское желание.

Примеры того, что каждая, даже самая малая, клеточка <Стихов...> пропитана платонической любовью, можно множить. Возьмем кажущееся нейтральным местоимение *она* – минимальную смысловую единицу текста. Им выражена и дистанция между лирическим «я» и его Прекрасной дамой (ср. стирающее дистанцию *ты*), и тот модус необязательности, аккомпанирующий их соединению: в конце концов, *всё, что будет, – только обещанье*. Но еще показательнее скрытые италиянизмы. Эпитет *сладкий*, калька с ит. *dolce*, вводит не только характеристику героини как сладкой Лауры, но также дантовское *dolce stil nuovo* ('новый сладостный стиль') и петрарковскую сигнатуру *dolce et amaro* ('горький и сладкий'), которой в «Канцоньере» описывается эффект, производимый Лаурой на поэта. Другое прилагательное, *вешний*, как следует из рассмотренных выше переключек Мандельштама с Данте по линии любовных эпизодов, является указующим жестом в сторону Джованни-Примаверы, подруги Беатриче в «Новой жизни», и весны, с которой рассталась похищенная Аидом Прозерпина в «Божественной комедии». *Приветствовать* – от ит. *salutare*, действия, при помощи которого осуществляется вербальная коммуникация между Беатриче и Данте, а *ангел* – от традиции изображения возлюбленной как особого типажа *donna angelicata*.

1.4. Выводы

Проделанный анализ позволяет осмыслить оценку, которую Мандельштам дал своим «Стихам...»: «лучшее, что я написал». В каком отношении они «лучшее»?

В них выдержана та рецептура творчества, о которой шла речь в “Notre Dame”, в связи с устрашающим на вид готическим собором: *из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам* [ОМ, 1: 62]. И действительно, в части I диптиха и даже в начале части II хтоническая хромота героини (правда, не называемая *хромотой*) устрашает. Она тянет к земле и в землю, причем не только свою «держательницу», но и лирического героя. Дальше, однако, героиня освобождается от *недостатка*, и новой, без изъяна, походкой вступает в пантеон Прекрасных дам. Происходит это, однако, не в мире сем,

а в мире ином. Но все равно, движение от *недоброй тяжести* к *прекрасному* – или даже *лучшему* – налицо.

Под стать беатификации героини и интертекстуальный жест Мандельштама. К *ногам* Натальи Штемпель брошена европейская традиция на тему платонической любви. В результате <Стихи...> приобщаются к прекрасному – лучшему – отобранному культурой, перенимая все эти качества.

2. Гармонизация дефекта (эссе 2016 г.)

2.1. «Это любовная лирика»

<Стихи к Н. Штемпель> – любовная лирика не того рода, когда поэт объясняется своей избраннице от себя и своими словами. Мандельштам пропускает свое чувство через чужое слово, действуя по принципу «вечного возвращения». Например, так: *И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* («Я не слышал рассказов Оссиана...» [ОМ, 1: 77]). Или так: *Все было встарь. Все повторится снова. / И сладок нам лишь узнаванья миг* (“Tristia” [ОМ, 1: 104]). В нашем диптихе «вечное возвращение» спрятано в заключительную строку стихотворения I *И это будет вечно начинаться* – перифразу знаменитого латинского начала «Новой жизни» “*Incipit vita nova*”. Интерпретировать эту строку нужно следующим образом: то, что когда-то пережили Данте и Петрарка, сейчас переживаю «я», пишущий эти строки.

Таков – в самом общем виде – взгляд на <Стихи...>, предлагавшийся в эссе 2013 г. Судя по статьям, вышедшим к осени 2015 г., времени подачи этого эссе в печать¹⁸, а также по симпозиуму «Осип Мандельштам и XXI век» (Москва, 1–3 ноября 2016) и «Международным мандельштамовским чтениям» (Воронеж, 7–9 ноября 2016), где <Стихам...> было посвящено в совокупности 3 доклада, О.А. Седаковой¹⁹, И.З. Сурат и Э. Рейнольдса, он был и остается маргинальным. Попробую проговорить свои мысли еще раз, предложив другой тип аргументации: не от содержания, а от структур, и не от сюжета, а от того ассоциативного ряда, которым подсвечиваются свойства героини.

<Стихи...> организованы как палимпсест, верхний слой которого – мандельштамовская история любви и ее главное действующее лицо: Наталья Штемпель. Между дантовско-петрарковским и пуш-

¹⁸ [Сурат 2015 [2013]; Мазур 2015; Левинтон 2015].

¹⁹ Статья, на которой был основан этот доклад, опубликована в материалах московской конференции 2016 г. [Седакова 2016]. Как выяснилось на этой конференции, Седакова выступала с докладом о диптихе и раньше, см. сайт «Православие и мир» (<http://www.pravmir.ru/proshhalnyie-stihi-mandelshtam-klassika-v-neklassicheskoe-vremya/> (дата обращения: 28.12.2018)). Между нашими структурными разысканиями много перекличек, однако диптих мы понимаем по-разному. Для Седаковой он носит религиозно-философский характер, а предлагаемую мной любовную интерпретацию она находит порочным «чтением в душе у автора».

кинским канонами воспевания женщины, с одной стороны, и героиней диптиха, с другой, имеется противоречие, Мандельштамом осознанное и обыгранное. Данте, Петрарка и Пушкин воспевали красавиц, тогда как Наталья Штемпель красавицей не была и, что еще важнее, на мужское поклонение не претендовала. Переболев в ранние годы туберкулезом тазобедренного сустава, она навсегда осталась хромой. Кстати, сходным недугом, но только из-за перенесенного туберкулеза легких (чахотки), страдала всю жизнь и Елизавета Дмитриева, что не помешало ей, скрывшись под маской «Черубины де Габриак», разбивать мужские судьбы, а заодно и свою²⁰. Вообще, от практики, которую культивировали Прекрасные дамы Серебряного века начиная с Любови Блок и кончая Анной Ахматовой, женская идентичность Натальи Штемпель была бесконечно далека. Воспитанная в антииндивидуалистской советской среде, она так и не сумела почувствовать себя музой Мандельштама, получившей благодаря его стихотворениям пропуск в бессмертие. Примечательно, что в «Воспоминаниях» она существенно преуменьшила силу мандельштамовского влечения к ней (о чем см. § 1.1). Еще примечательнее реакция на Наталью Штемпель поздней Ахматовой (они были знакомы). Как-то в приступе гнева Ахматова «топала ногами и кричала “Посвятить такие стихи какой-то Наташе!”» [Немировский 1991: 225]. Та, которую Николай Гумилев когда-то назвал *бросившей рай Беатриче* и которая читала Мандельштаму наизусть песнь XXX «Чистилища», где Данте-пилигриму является Беатриче, вызывая у Мандельштама слезы, отказывалась признать равной себе провинциальную, без шлейфа амурных интриг героиню <Стихов...>. Но одно дело – Ахматова, и совсем другое – Мандельштам, в диптихе придумавший для своей платонической возлюбленной такой сценарий, при котором ее *неравномерная походка* сначала поражала тем, что называется *лица необщим выраженьем*, а затем выравнивалась в *поступь*; с устранением своего *недостатка* Наталья Штемпель причислялась «к лику» Прекрасных дам и в таком качестве, если не на земле, то на небе, составляла поэту пару.

Чувство Мандельштама к Наталье Штемпель, пусть платоническое, вступало в очевидный конфликт с тем, что он был счастливо женат. Поэтической рефлексией на тему этого любовного треугольника стало аллегорическое стихотворение «На меня нацелилась груша да черемуха...», кстати, написанное 4 мая 1937 г., т. е. в один день с диптихом. Судя по «Воспоминаниям» Натальи Штемпель, в тот промежуток времени Надежда Яковлевна находилась в отъезде. Не впервые раз ссыльный Мандельштам пользовался краткой отлучкой жены для создания «изменнических» стихов. Так, по утверждению Надежды Яковлевны, весной 1935 г., во время ее поездки в Москву появилось

²⁰ Другой любопытный пример – Нина Петровская, писательница третьего ряда и возлюбленная Андрея Белого, Валерия Брюсова и других представителей Серебряного века. В 1913 г. она осталась навсегда хромой в результате попытки самоубийства. Согласно дружившему с ней Владиславу Ходасевичу, живя в Париже, она выбросилась из дома на бульвар Сан-Мишель, а согласно Алексею Толстому, в Мюнхене бросилась под автомобиль.

стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала?..», о трагически ушедшей из жизни Ольге Ваксель. Вообще, как подчеркивала Надежда Яковлевна, Мандельштам старался избавить ее даже от записывания стихотворений, посвященных другим женщинам. Сказанное позволяет осмыслить эзоповский формат <Стихов...>. Они были созданы в расчете на себя и адресатку – и на исключение посторонних. Этот формат был опробован Мандельштамом еще в середине 1930-х годов, когда он переводил сонеты Петрарки – по-видимому, для того, чтобы под видом Лауры оплакать Ольгу Ваксель (подробнее см. Разд. III, Гл. 3, 4). Аналогично в петраркистской эпитафии «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» любовные ласки Ольге Ваксель запряты глубоко в подтекст (см. Гл. 5).

В <Стихах...> эзопов язык подпитывается противоречием между герметически поданным сюжетом и нарочито упрощенной стилистикой. Если стилистическая отделка вся налицо, то о герметизме следует сказать особо. Как было показано в предыдущем параграфе, он создан перемешиванием звеньев сюжета, маскировкой сюжета под портрет героини в стихотворении I, а портрета героини – под коллективный женский портрет в стихотворении II, и, главное, последовательным самоустранением лирического героя из рассказываемого им сюжета.

Разрозненные звенья сюжета представляют собой конспективный пересказ дантовско-петрарковского канона, трактующего о любви поэтов и их Прекрасных дам, которая не может осуществиться на земле (где поэту *ласки требовать от них преступно*), но осуществится на *целокупном небе* (ибо *расставаться с ними непосильно*). Описанный сценарий Мандельштам изымает из линейного времени, дабы он мог реализоваться во всей полноте. Так, умершее тело лирического героя будет сопровождаться его милой в этой, земной, жизни, и она же в мире ином встретит его душу. Кроме того, умрет не только лирический герой. Героине предстоит пройти через 4 метаморфозы: в *ангела, червя, чертанье* и *поступь*. Ее кончина будет тяжело переживаться лирическим героем, который останется тосковать по ней на земле в ожидании загробной встречи. Ахронностью и панхронностью изложения сценарию любви и смерти придаются сакральные обертоны. Так на иконах житийные эпизоды показываются как происходящие не в линейной последовательности, а одновременно.

«Итальянский» сюжет облечен в 5-стопный ямб с женскими окончаниями, тоже с ореолом итальянскости. Тем, что в нем 11 слогов, он вторит итальянскому 11-сложнику, которым написаны, например, «Божественная комедия» и сонеты «Канцоньере». Эта корреляция возникла у Мандельштама в переводах 4-х сонетов из «Канцоньере» благодаря установке, русским переводчикам Петрарки того времени не знакомой: максимально сблизить звучание перевода и оригинала.

Уникальным вкладом в мировую любовную лирику <Стихи...> делают даже не столько разнообразные модернистские эффекты, возникающие при работе с классическим сюжетом, сколько его перетекание в похвалы *неравномерной походке* героини. Разумеется, в русской поэзии до Мандельштама были такие ценители женских ножек, как

Пушкин, и такие любители пешего хода, как Марина Цветаева. Но в «Евгении Онегине»²¹ и ряде пушкинских стихотворений («Город пышный, город бедный...», «К***» («Зачем безвременную скуку...») и др.) ножки идеально стройны и их вид рождает сильнейшее эротическое переживание. А в цветаевской «Оде пешему ходу» ходьба – это нечто архаичное, гендерно безразличное, то, что делает человека человеком, но и то, что вытесняется современной технизированной цивилизацией²². Мандельштам же сосредотачивается на подчеркнуто неидеальной и далеко не эротичной походке, которая если и вызывает какие-то ассоциации, то с хтоническими богами типа хромого Гефеста и Персефоны, а через них и со смертью.

Искусство, с которым Мандельштам подошел к изображению походки Натальи Штемпель, я постараюсь эксплицировать в следующем параграфе.

2.2. Выпархивание походки

В «Разговоре о Данте» есть пассаж, проливающий свет на устройство <Стихов...> в целом:

«Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада... Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре...

[К]омпозиция складывается... вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение». [ОМ, 2: 160]

Композиция в смысле «Разговора о Данте» решена в них следующим образом. *Неравномерная походка*, «оторвавшись» от своей держательницы, не только определяет развязку сюжета, но и «выпархивает» в такие «измерения» <Стихов...>, как словоупотребление и рифмовка²³. Тем самым походка задает конструктивный принцип рассматриваемого текста, под который подстраивается все остальное. С предлагаемым прочтением хорошо согласуется признание Мандельштама Наталье Штемпель, известное из ее «Воспоминаний»:

«Я... сказа[ла]... что... легко говорю о своей **хромоте**. “Что вы, у вас прекрасная походка, я не представляю вас иначе!”».

²¹ Ср. *Ах, ножки, ножки! где вы ныне? / Где мнете вешние цветы?* и т. д. вплоть до *Исчезло счастье юных лет – / Как на лугах ваш легкий след* [Пушкин 1937–1959, 6: 18].

²² В этот ряд встраивается и Павел Васильев, автор «Стихов в честь Натальи» (1934) – согласно [Мазур 2015: 437–439], подтекста мандельштамовских <Стихов...>. И там, и там женская походка внушает лирическому герою любовное настроение и воспринимается им через ассоциации с героиней «Мороза, Красного носа».

²³ Про рифмовку существуют интересные наблюдения в [Павлов 1994: 180], которые я постараюсь дополнить.

Начать с того, что к изображению хромоты Мандельштам привлекает риторическое искусство утаивания, которое, как мы помним, несет ответственность и за сюжетный герметизм. В стихотворении I *походка* вводится сбивающей с толку гиперболой припадания к земле. На смену этой гиперболе приходит фигура речи, являющаяся сразу умолчанием и остранением. Напомню: героиня чуть-чуть *опережает* своих спутников, а в ее походке *задерживается* мысль лирического героя. (Вместе *опережать* и *задерживаться* составляют парадокс, каковых в <Стихах...> много: чего стоит одна только *ясная догадка!*) При незнании биографического контекста диптиха некоторые намеки на хромоту героини можно ошибочно принять за описание неравномерной походки, то с убыстрением, то с замедлением шага. Впрочем, Мандельштам позаботился о том, чтобы чуткий к метафорике читатель воспринял его описание хромоты адекватно, для чего разбросал по тексту «отрицательные» слова, передающие сбой в ритме ходьбы. Речь идет о литотах *невольна припадая* и *неравномерный*. Эту серию с приставкой *не-* венчает **недостаток** – почти медицинский диагноз подразумеваемого явления.

Другая особенность мандельштамовского словоупотребления – та, что *недостаток* обращен в свою противоположность: отличительное достоинство. В интертекстуальном плане этот эффект достигается переориентацией с дантовско-петрарковских идеализированных параметров красоты на приземленные шекспировские. Согласно первым только благородные дамы без какого бы то ни было физического изъяна имеют ангелическую душу, благодаря чему созерцающие их мужчины укрепляются в христианской вере²⁴. В свою очередь, в антипетраркистском сонете 130 Шекспира эти нормы оспариваются как заведомо ложные:

*I grant I never saw a goddess go – / My mistress when she walks treads
on the ground [Vendler 1997: 555]*

Я допускаю, что никогда не видел, как передвигается богиня, / моя любовница, когда она ходит пешком, наступает на землю.

(Русский аналог сонета 130 – «Муза» Баратынского; не потому ли диптих, преподносимый Наталье Штемпель, был начертан Мандельштамом на суперобложке к стихам Баратынского?)

В части I диптиха *походка* – существительное с разговорным оттенком – сначала получает возвышающий эпитет *сладкая*, затем

²⁴ Вообще, хромота мандельштамовской героини аукается с художественным миром Данте по принципу отталкивания. В «Божественной комедии» любое мало-мальское отклонение от идеальной красоты отвлекает мужчину от возвышенно платонических переживаний (т. е. правильного мироощущения) и разжигает в нем похоть (или, по-мандельштамовски, желание преступной *ласки*). Об этом трактует песнь XIX «Чистилища». Уповая на обещанную встречу с Беатриче, Данте едва не лишается ее из-за кошмарного сна, в котором его своим пением завлекает сирена с искривленными ногами и прочими телесными изъянами.

называется просто *походкой*, а в части II заменяется нейтральным *шагом* и возвышенной *поступью*. Последнее слово вводит идеальные параметры человеческого движения. Гармонизация хромоты поддержана не только лексикой, но и фоникой. Произнося *походка* или *шаг*, Мандельштам ставит рядом с ними такие паронимы *ПОСТУПИ*, как *ПуСТОй* и *ПреСТуПно*, чтобы ее появление не прошло незамеченным, а дальше эхом к ней делает наречие *недоСТуПно*, кстати, рифмующееся с *преступно*.

Выравнивание хромоты с помощью сюжета – эффект сродни улыбке Чеширского кота. *Поступь* отрывается от своей владелицы, приобретая самостоятельное существование: *Что было – поступь – станет недоступно*. Эта фраза мотивирована тем, что изображается физический распад героини в момент ее перехода в мир иной. Соответственно, ее телесную оболочку Мандельштам отдает на съедение червям, а походку отправляет прямиком на небо, придавая ей тем самым статус души. Этот последний ход загодя подготавливается стихотворением I, где хромота была названа *одушевляющим недостатком*²⁵.

На уровне словоупотребления синкопированный ритм ходьбы героини дополнительно подчеркнут лексикой, передающей неравномерность в том или ином отношении. Так, *опережая* и *задержаться* вводят представление о нарушении регулярного движения, а *погодок* – о близком по времени, но все-таки с разницей в год появлении на свет детей у одних и тех же родителей. Эффект неравномерности вносится и паронимами *погодка* – *погода*: корень у них общий, а морфологическая структура совпадает в начале благодаря приставке и расходится из-за наличия суффикса *-к-* у одного и его отсутствия у другой.

Драматургия хромоты захватывает и стиховой уровень. Здесь тема неравномерности как дефекта проводится нечетностью 11-строчной строфы каждого из двух стихотворений, а внутри нее – «хромающей» рифмовкой.

Рассмотрим каждое из 2-х стихотворений с точки зрения рифмы и некоторых других невербальных эффектов.

В стихотворении I строки 1–4 задают инерцию своей перекрестной рифмовкой АВАВ, где А – *ая*, В – *одкой* / *одка*. Дальше, однако, установленное было правило нарушается. При чтении строк 5–7 складывается впечатление, что перекрестная рифмовка вот-вот сменится опоясывающей. Этого, однако, не происходит: строки 5 и 8 до поры до времени остаются холостыми. Более того, задержка с образованием рифменной пары для строки 8 подчеркнута завершающим ее словом *задержаться*. Рифменную структуру строк 5–8 можно определить как CDDE с тем, впрочем, уточнением, что зарифмованную пару DD – *атка* / *адка* допустимо интерпретировать как неточное продолжение рифменной цепочки ВВ. Дойдя до строки 8 читатель начинает ждать, чем разрешится непростая ситуация с образовавшейся было незариф-

²⁵ До Мандельштама душу и хромоту свел вместе Владимир Маяковский, ср.: А я, *прихрамывая* душонкой («Владимир Маяковский. Трагедия», п. 1914 [Маяковский 1955–1961, 1: 154]).

мованностью. Интрига сохраняется до самого последнего слова стихотворения *начинаться*, которое образует рифменную пару к *задержаться* (строка 8). Разобравшись с Е-рифмой, вернемся к С-рифме, на *-ода*. Она – единственная, скрепляющая собой не 2, но 3 строки: 5-ю, 9-ю и 10-ю.

Итак, в рифменном отношении стихотворение I разбалансировано, чем иконически воспроизводится неравномерность походки. Одни факторы, порождающие этот эффект, были названы выше: это задержка с рифмовкой, переход от одной рифменной схемы к другой и противопоставленность нечетной С-триады рифменным парам А, В, D и Е. Есть и другие. Фонетически рифмы не сильно отличаются одна от другой, а слова в рифменной позиции – от тех, что не под рифмой. Так, в модернистскую эпоху была вполне допустима рифменная пара *одка* / *-ода*, которая в диптихе составила не одну, но две рифменные цепочки. Далее ударными гласными у А-, D-, Е-рифм является А, а у В- и С-рифм – О; 8 клаузул из 11 включают зубные согласные Д/Т. Наконец, с Е-рифмой аукается *может статься* из первой половины строки 7, а с В-рифмой – *походка* из первой половины строки 8. Тем, что все перетекает во все, иконически передается еще один мотив диптиха: метаморфоза *походки* в *поступь*, а ее носительницы – в Прекрасную даму. Кроме того, Мандельштам воспользовался случаем, чтобы претворить в жизнь свои рефлексии относительно итальянского языка в «Божественной комедии», ср. «Разговор о Данте»:

«Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский... Здесь все рифмует друг с другом» [ОМ, 2: 158];

«Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, например, “мёд”, а кончается – “медь”; начинается – “лай”, а кончается – “лёд”» [ОМ, 2: 166];

ср. еще о рифмовке песни XXXII «Ада», своей фонетикой напоминающей Е-рифму: «Выдергиваю одну только ниточку: “cagnazzi” – “tiprezzo” – “quazzi” – “mezzo” – “gravezza”». [ОМ, 2: 190]

Мы вплотную подошли к тому феномену, что и структуры, и словесная ткань диптиха откликаются на его содержание. Вот в порядке иллюстрации еще два наблюдения над иконикой стихотворения I. В строке 6 *Одушевляющего недостатка* мотиву недостатка вторит самое малое на весь диптих количество ударных слогов – 2 вместо 5-ти. А в последней, 11-й строке в качестве финального слова поставлено *начинаться*. Возникает парадокс, разрешающийся в стихотворении II: там ключевые мотивы первой части будут проиграны на новый лад²⁶.

В стихотворении II читателя ждет новый сюрприз с рифмами – сокращение «брачующихся пар» с 5-ти до 4-х, по схеме АВАВСDDВССВ. Сравнивая рифменные схемы стихотворений I и II, мы вновь приходим к выводу об иконическом проведении мотива хромоты невербальными структурами.

²⁶ См. об этом [Павлов 1994: 180–181].

Вернемся теперь к числовой подоплеке стихового устройства каждой из 2-х частей диптиха. Это – нечетное 11, не соответствующее парности ног и ритму ступания на них. Таково количество строк в обеих частях, таково и количество слогов в каждой строке. Благодаря общей композиции диптиха нечетные 11 + 11 строк складываются в четное 22 и неравномерность оказывается преодоленной. Как можно видеть на уровне метрики и строфики в <Стихах...> повторен троп, лежащий в их основе: от дефекта к его гармонизации.

2.3. Беатификация героини

Выравниванию хромой походки и преображению ее носительницы в идеальную героиню для платонического союза с поэтом посвящено стихотворение П. Искомой цели – беатификации Натальи Штемпель – Мандельштам достигает благодаря «упоминательной клавиатуре». К ней мы и переходим.

Зачин стихотворения П представляет собой обобщенно-коллективный портрет: *Есть женщины, сырой земле родные, / И каждый шаг их – гулкое рыданье*. Но кого же Мандельштам имеет в виду под этими избранными женщинами, выступающими двойниками по отношению к Наталье Штемпель?

По общей логике диптиха к ним относится Беатриче. Начать с того, что в «Новой жизни» много эпизодов с ее впечатляющими проходами по городу на глазах у Данте. Вдобавок образ Беатриче, а также образ Лауры, связан со смертью. То, что обе умирают на горе своих поклонников, которые начинают их оплакивать в стихах и прозе, роднит их с *сырой землей*. Другой весомый довод – цитатного свойства. Описываемый в зачине женский *шаг*, оборачивающийся *рыданьем*, позаимствован из главы 23 «Новой жизни», где заболевший герой заранее оплакивает смерть Беатриче и свою. В мистическом видении перед его внутренним взором проходит похоронная процессия из простоволосых рыдающих женщин.

Есть в обсуждаемом коллективном женском портрете место и для героини поэмы «Мороз, Красный нос». Как подметил А.И. Немировский²⁷, зачин подхватывает хрестоматийный некрасовский дифирамб «народной» красоте и царственной походке Дарьи:

*Есть женщины в русских селеньях / С спокойною важностью лиц, /
С красивою силой в движеньях, / С походкой, со взглядом цариц, – //
Их разве слепой не заметит, / А зрячий о них говорит: «Пройдет –
словно солнце осветит! / Посмотрит – рублем подарит!» // Идут они
той же дорогой, / Какой весь народ наш идет... (ч. 1 «Смерть крестья-
нина», 4–5 [Некрасов 1967, 1: 110]).*

Образом опоэтизированной русской крестьянки Мандельштам перебрасывает мостик от своей возлюбленной к возлюбленным Данте и Петрарки. Дело в том, что Наталья Штемпель хотя и происходила из

²⁷ См. [Немировский 1991: 222].

дворянского рода, твердо усвоила демократические, народнические ценности советской эпохи, во многом созвучные Некрасовским, каковые исповедовал и сам Мандельштам.

Релевантность образа Дарьи для мандельштамовского диптиха состоит в том, что в некрасовской поэме ей выпадают на долю те же действия, которые в стихотворении II ожидаются от *женщин, сырой земле родных*. Так, она обряжает для похорон умершего мужа, отправляет его в последний путь, а затем встречает – то ли его, то ли Мороза, Красного носа, то ли в лесу, то ли в загробно-морозном мире, – и во время этого свидания гибнет.

Еще один персонаж русской литературы из мандельштамовского сонма женщин, Марья Тимофеевна Лебядкина, подсвечивает образ Натальи Штемпель с точки зрения хромоты как богоизбранности. Согласно А.Г. Мецу²⁸, Мандельштам, сочиняя диптих, должен был держать в голове главу из «Бесов» с характерным названием «Хромоножка» и, конкретнее, монолог Лебядкиной:

«[Ш]епни мне... старлица...: "...[Б]огородица – великая **мать сыра земля** есть, и великая в том... радость. И всякая тоска земная и всякая **слеза** земная – радость...; а как напоишь **слезами** своими под собой **землю на пол-аршина в глубину**, то тотчас же о всем и возрадуешься..."
Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз **землю** целовать, сама целую и **плачу**... [Б]ывало... [в]зойду я на... гору... **припаду к земле, плачу, плачу**». [Достоевский 1972–1990, 10: 116–117]

И там и там используется формула *мать сыра земля*, и там и там описывается женский плач. Параллелизм между Натальей Штемпель и Лебядкиной берет начало в зачине стихотворения I, когда речь заходит о припадании к пустой земле. В принципе, хромоту было бы естественно описывать как припадание на одну ногу, однако Мандельштам следует авторитетному литературному прецеденту. Его описка – или, если угодно, гипербола – свидетельство того, что свою возлюбленную он приравнивал к блаженной «хромоножке» Достоевского, совершающей некий сакральный ритуал почитания земли. Соответствующей словесной формулировкой вдобавок предвещается хтонический мотив – родство героини с *матерью-землей* в стихотворении II, а также мотив погребения героини – заполнение ее телом *пустоты* земли²⁹.

Для понимания того, что скрывает в себе обсуждаемый зачин, существенно прилагательное *родные*. Его естественно истолковать как перевод на русский язык имени *Наталья*, производного от лат. *natalis*,

²⁸ См. [ОМ, 1: 667] и продолжение в [Сурат 2015: 459–460; Левинтон 2015: 445–448].

²⁹ Возможно, Лебядкина попала в подтекст диптиха и по еще одной причине: будучи де-юре замужем за Ставрогиным, она в то же время ждет появления чистого и благородного Жениха. В сходную ситуацию Мандельштам ставит и Наталью Штемпель, которая, готовясь выйти замуж за Бориса Молчанова, в <Стихах...> получает в качестве платонического партнера для загробного будущего их автора.

одно из значений которого – ‘родной’, а также ее отчества, *Евгеньевна*, от др.-греч. *Εὐγένιος* – имени, восходящему к прилагательному со значением ‘благородный, знатный’, в свою очередь образованному из корней ‘благо’ (εὖ) и ‘род, происхождение’ (γένος)³⁰. Так, благодаря трехязычному каламбуру Мандельштам вводит Наталью Штемпель в сонм Прекрасных дам³¹.

Кроме того, прилагательным *родные* в союзе с оборотом *сыра(я) земля* в женский сонм выдан «пропуск» Персефоне, аллюзивно окрасившей образ Натальи Штемпель в стихотворении I. Соответствующее наблюдение было сделано Павловым на том основании, что Персефона состоит в кровном родстве с богиней земледелия Деметрой, скрытой в перифразе (*мать*) *сыра(я) земля*³².

Другой интертекстуально насыщенный пассаж стихотворения II посвящен стадийному исчезновению героини с лица земли: *Сегодня – ангел, завтра – червь могильный, / А послезавтра – только очертанье...* Оно прочерчено словами-символами, в которых счастливо соединились итальянская, французская и русская традиции. Начну с итальянской.

Ангел, особенно в контексте появляющейся дальше *поступи*, – это характеристика Беатриче в «Новой жизни», ср. главу 24:

“Ella coronata e vestita d’umiltade **s’andava**... Diceano molti, poi che passata era: ‘Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi **angeli** del cielo’”. [Alighieri 2010: 135]

«Так венчанная и облаченная смирением, **проходила** она... Говорили многие после того, как она **проходила**: “То не женщина, но один из прекраснейших **ангелов** неба”». (пер. Эфроса [Алигьери 1934: 145])

Это также постоянное определение Лауры в «Канцоньере». Вместе с *ангелом* в мандельштамовское повествование проникает представление о том, что его героиня – небесное создание, ненадолго осчастливившее людей своим присутствием на земле.

Идущие далее *червь могильный* и *очертанье* – хотя и далекие, но все-таки аналоги петрарковского изображения покойной Лауры через картины разложения ее прекрасного тела и безмятежного пребывания ее прекрасной души на небе. Оба они аугают с мотивами предания тела Лауры земле и его дальнейшего анатомического разложения, представленными в 2-х переведенных Мандельштамом сонетах. В 301-м строка *lasciando in terra la sua bella spoglia* [оставив в земле свою прекрасную оболочку] была передана им как *Оставив тело в земляной*

³⁰ В своей любовной лирике Мандельштам порой играл с именами возлюбленных. Как известно, прозвище Саломеи Адриконой, *Саломка*, в адресованном ей диптихе дало *Соломинку*.

³¹ Близкую трактовку *Натальи / родной* см. в [Мазур 2015]. Правда, при этом в указанной статье имя Натальи Штемпель систематически пишется через *и*, а не через мягкий знак.

³² [Павлов 1994: 178–179].

постели, а строка 319-го <...> *non giunge osso a nervo* [не соединяет кость с нервом], как – но это в черновиках – *Двух косточек не свяжет в жирном тлене*; <...> *струны сухожилий тлеют в тлене* [ОМ, 1: 485–486]. *Очертанье*, кроме того, восходит к слову ‘форма’ из сонета 319, которое Мандельштам в своем переводе опустил, ср.: *Ma la forma miglior, che vive anchora, / e vivrà sempre su ne l'alto cielo* [но лучшая форма, которая еще живет / и будет жить всегда там наверху в высоком небе].

В принципе, наличие у героини <Стихов...> двух взаимоисключающих атрибутов, *ангела* и *червя*, продиктовано тем, что Наталья Штемпель выступает в противоположных друг другу ипостасях: ангельческой Прекрасной дамы и хтонической покровительницы земли и мертвых, синекдохой чего и оказывается *червь могильный*. Интертекстуально же Мандельштам подхватывает свою любимую «Пададь» (“Une charogne”) Бодлера, кстати, выполненную в петраркистских традициях. В ней лирический герой, гуляя с подругой – своим *ангелом* (*mon ange*) – и наткнувшись на разлагающийся и кишачий червями труп животного, пугает ее тем, что и она когда-нибудь умрет, а ее плоть будут целовать черви:

Alors, ô ma beauté! dites à la **vermine**
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la **forme** et l'essence divine
 De mes amours décomposés!
 [Baudelaire 1964: 58]

в пер. Вадима Шершеневича: *Тогда, о красота, скажи толпе, в лобзаны / Тебя съедающих червей, / Что форму я навек сберег и содержанье / Распавшейся любви моей!* [Бодлер 2007: 54–55].

Приведенная цитата из «Падали» релевантна еще и потому, что в ней имеется слово *форма* (*forme*), которое модулирует из описания женских прелестей в метатекстуальный регистр: лирический герой объявляет себя тем, кому под силу увековечить их форму и содержание. Так или иначе, Бодлер предвосхитил мандельштамовское *очертанье*, а вместе с ним – и самый концепт *mes amours décomposes* [досл.: моего разложившегося предмета любви], которым лирический герой диптиха оперирует в своих раздумьях о судьбе любимой³³.

Синтаксис двух разбираемых строк тоже насковзь интертекстуален. Перед нами перепев самого известного места державинской оды «Бог» о разных состояниях человека: *Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!* [Державин 2002: 58]³⁴.

³³ «Пададь» – важный претекст стихотворения «Возможна ли женщине мертвой хвала...», о чем см. Разд. III, Гл. 5. Заодно отмечу червей в «Гамлете» Шекспира, которые тоже могли повлиять на <Стихи...>. Гамлет, только что заколовший Полония, издевательски объясняет Клавдию, что Полоний находится «[з]а ужином... Не там, где он ест, а там, где его едят; у него как раз собрался некий сейм политических **червей**» (пер. Михаила Лозинского).

³⁴ Отдается в них и другая державинская строка: *Где стол был яств, там гроб стоит* («На смерть князя Мещерского» [Державин 2002: 125]).

На героине диптиха, возможно, лежит легкий отблеск Вечной Женственности, или Софии. Главными проводниками этих ассоциаций являются слова-символы *цветы*, *небо*, *целокупный*, а также скрытое присутствие в подтекстном слое <Стихов...> Беатриче и Лебядкиной.

Если принять предложенное выше чтение строки *Цветы бессмертны. Небо целокупно* как ребуса, кодирующего небесное соединение героев, то тогда *цветы* и *небо* отсылают к третьему – и главному – свиданию из «Трех свиданий» (1898, п. 1898) Владимира Соловьева, произошедшему ночью в египетской пустыне. София предстала поэту в окружении цветов (неувядаемых *роз* – возможного отголоска дантовских лилий из эпизода явления Беатриче Данте-пилигриму в «Божественной комедии»), на фоне неба и исполненная небесной лучезарности:

*Дышали розами земля и неба круг. // И в пурпуре небесного
блистанья / Очами, полными лазурного огня, / Глядела ты, как первое
сиянье / Всемирного и творческого дня. // <...> / В моей душе те розы не
завянут.* [Соловьев В. 1974: 130–131]

Что касается прилагательного *целокупный*, то в эпоху Мандельштама оно только прокладывало себе путь в поэзию, ср.:

«Поэту» Анненского: *Ты чаши яркие точи / Для целокупных
восприятий* [Анненский 1990: 206];

“8” Иванова (мелопея «Человек»): *Но если эхом неприступным /
Возвращено тебе «Еси», / Кольцо волною, – целокупным / В себе Адама
воскреси. // Уснешь ли под наметом древа, / Иль сядешь у проточных
струй, / Сестра твоя – предстанет Ева, / И души свяжет поцелуй – //
Не до плота реки предельной, / Где за обол отдашь милоть, – / До дня,
когда искупишь, цельный, / Адама целостную плоть* [Иванов Вяч.
1971–1987, 3: 218]; и

«Материнство» Волошина: *Тягло земли: двух смертных тел
союз... / Как вихри мы сквозь вечности гонимы. / <...> // Двойным ог-
нем ты очищалась, мать, – / Свершая все, что смела пожелать, / Ты
вознесла в слиянии целокупном // В себе самой возлюбленную плоть...*
[Волошин 2003: 151–152]

Знакомство Мандельштама с процитированными стихотворениями, однако, сомнительно ввиду их публикации после его смерти.

Где Мандельштам точно мог почерпнуть ученое слово *целокупный*, «торчащее» из достаточно простой стилистики его диптиха, это в русской философии, в частности в «Столпе и утверждении истины» Павла Флоренского (п. 1914). Речь идет о разделе 10 этого трактата, носящего название «София». София там толкуется как «*корень целокупной твари*» [Флоренский 1914: 326], а вокруг этого определения концентрируется множество других мотивов, которые также могли проникнуть в <Стихи...>:

«[Я] начинал напевать...

“Зайду ли на гору высо-ку-у-ю..
я Тебя лишь, Вечность, взыску-у-ю..
Гро-о-бик, ты мой гро-о-о-о-би-и-к..
Че-ерви друзья-а-а мои,
Сырая Земля-а мате-ерь моя.
Ма-атерь, ты моя-а **Мате-ерь**,
Приими ты меня-а на вечной поко-ой»
[Флоренский 1914: 319];

[о Софии] «Вечная **Невеста** Слова Божия, вне Его... она... рассыпается в дробность идей о твари; в Нем же – получает творческую силу. Единая в Боге, она множественна в твари и тут воспринимается в своих конкретных явлениях как идеальная личность человека, как **Ангел** - Хранитель его» [Флоренский 1914: 329];

«Богородица – прекраснейший **цветок** земли, “*Неувядаемый*” и “*Благоуханный Цвет*”. Она – Носительница Софии, – “Небо **одушевленное**”... Не говорит ли Церковь:

“Воистину явилася еси **небо на земли**» [Флоренский 1914: 356].

В пользу того, что при изображении Натальи Штемпель Мандельштам, желая того или нет, вступил на территорию русских символистов, почитавших Софию за божество, открывшееся избранным, включая Данте и Петрарку, ибо те прозрели вечно-женственное начало в Беатриче и Лауре, говорит еще один возможный претекст <Стихов...> – эссе Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия»³⁵. Там рассуждения о Лебядкиной как о русском воплощении «Софии» и одновременно «матери-сырой-земли» перетекают в сравнение Богородицы с «матерью Деметрой». Вдобавок Иванов то и дело сравнивает Достоевского – «подземного художника» – с создателем «Божественной комедии», или, точнее, Ада как подземного локуса и Чистилища как звездного.

2.4. Выводы

Искусство, положенное Мандельштамом к ногам Натальи Штемпель, сродни дантовскому “*intelletto d’amore*” – особой концепции платонического чувства. Это чувство, будучи сакральным, возвышает разум любящего, и он начинает постигать непостижимые для обычных людей божественные откровения. Полученные откровения передаются в особо рафинированной манере. В «Новой жизни», откуда происходит выражение *intelletto d’amore*, это был “*dolce stil nuovo*”, отголосок которого слышится в мандельштамовском эпитете к *походке*. Она *сладкая / dolce* не только в смысле сладостности Прекрасных дам Данте и Петрарки³⁶, но и по метатекстуальным соображениям: Мандельштам

³⁵ Отмечен в [Сурат 2015: 460–462; Левинтон 2015: 447–448].

³⁶ Отмечено в [Павлов 1994: 179].

насыщает свой любовный дискурс двуязычными сигналами, чтобы продемонстрировать свою ориентацию на итальянский литературный канон.

<Стихи к Н. Штемпель> производят впечатление боговдохновенного откровения, но при кропотливом анализе в них открывается и отчетливое интеллектуальное начало (или, как однажды Константин Бальмонт высказался о дантовском воспевании Беатриче, «сладостно-холодное удовольствие поэтической математики»³⁷). Оно проявляется в общей стройности замысла, сбалансированности формы и содержания, в многофункциональной нагрузке каждого элемента, наконец, в опоре на язык Данте, Петрарки и любви. Вспомним еще раз оценку, которую Мандельштам выставил себе за них: «Это лучшее, что я написал».

³⁷ «Великие итальянцы и Руставели» (п. 1917); цит. по сайту «Константин Бальмонт» (<http://balmont.lit-info.ru/balmont/stihi/shota-rustaveli/vityaz-kommentarii.htm> (дата обращения: 01.02.2019)). См. также [Андгуладзе 2002: 166].

- Акимова 2014 – *Акимова М.В.* Сборник Кузмина «Осенние озера»: Строфа и тема // *Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky* / Ed. by B. Scherr, J. Bailey, V.T. Johnson. Bloomington, IN: Slavica Publishers, 2014. P. 173–202.
- Александров 2016 – *Александров А.С.* К истории подготовки перевода трагедии «Франческа да Римини» Габриэле д'Аннунцио Вяч. Ивановым и В. Брюсовым // *Филол. науки.* 2016. № 6. С. 53–60.
- Алексеева 2007 – *Алексеева Л.* Горькое счастье / Сост., подгот. текста и примеч. В. Резвого; предисл. В. Синкевич. М.: Водолей Publishers, 2007.
- Алигьери 1898 – *Алигьери Дант.* Божественной комедии часть вторая. Чистилище / Пер. с ит. М.А. Горбова, с объяснениями и примечаниями. [Б. м.]: [б. и.], 1898.
- Алигьери 1934 – *Алигьери Данте.* VITA NOVA / Пер. с ит., введ. и примеч. А. Эфроса. М.: Academia, 1934.
- Алигиери 1961a – *Алигиери Данте.* Божественная комедия: Ад / Пер. Б. Зайцева. Париж: Ymca-Press, 1961.
- Алигьери 1961b – *Алигьери Данте.* Божественная комедия / Пер. М.Л. Лозинского. М.: Художественная литература, 1961.
- Алигьери 1968 – *Алигьери Данте.* Новая жизнь / Пер. И.Н. Голенищева-Кутузова // *Алигьери Данте. Малые произведения* / Изд. подгот. И.Н. Голенищевым-Кутузовым. М.: Наука, 1968. С. 7–53.
- Андгуладзе 2002 – *Андгуладзе Л.* Бальмонт и Грузия. М.: Аграф, 2002.
- Андреева 1999 – *Андреева И.* Свидание «у звезды» // *Киссин* 1999: 259–390.
- Андреева 2000 – *Андреева И.* Неуловимое создание (встречи, воспоминания, письма). М.: Совпадение, 2000.
- Аникин 2011 – *Аникин А.Е.* Иннокентий Анненский и его отражения: Материалы. Статьи. М.: Яз. славян. культуры, 2011.
- Анненский 1979 – *Анненский И.* Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаевой, И.И. Подольской, А.В. Федоровым. М.: Наука, 1979.
- Анненский 1990 – *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.В. Федорова. 3-е изд. Л.: Советский писатель, 1990.
- Антокольский 2010 – *Антокольский П.Г.* Далеко это было где-то: стихи, пьесы, автобиографическая повесть / Сост., публ., коммент. А.Л. Тоома, А.И. Тоом. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.
- Апухтин 1991 – *Апухтин А.Н.* Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. Р.А. Шанцевой. Л.: Советский писатель, 1991.
- Ариосто 1993 – *Ариосто Лудовико.* Неистовый Роланд: В 2 т. / Пер. свободным стихом М.Л. Гаспарова, изд. подгот. М.Л. Андреевым, Р.М. Гороховой, Н.П. Подземской. М.: Наука, 1993.
- Асеев 1963 – *Асеев Н.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 1.
- Асоян 2015a – *Асоян А.А.* Данте в русской культуре. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университет. кн., 2015.
- Асоян 2015b – *Асоян А.А.* Данте и русская литература. СПб.: Алетейя, 2015.

- Ахматова 1989 – *Ахматова А.* Десятые годы / Сост. Р. Тименчика и К. Поливанова. М.: МПИ, 1989.
- Ахматова 1998–2005 – *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент., вступ. ст. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998–2005.
- Багров 2003 – *Багров П.* Киномастерская ФЭКС (По материалам РГА СПб.) // Киновед. зап. 2003. № 63. С. 226–242.
- Бальмонт 1909 – *Бальмонт К.* Хроника // Золотое руно. 1909. № 6. С. 77–79.
- Бальмонт 1917 – *Бальмонт К.Д.* Два сонета к Италии: 1. Италия («От царственной мозаики Равенны...»); 2. Данте («Задуман безошибочным Творцом...») // Утро России. 1917. № 24 (24 янв.). С. 2.
- Бальмонт 1920 – *Бальмонт К.* Мысли о творчестве. Эпоха Возрождения и заря новой жизни // Современ. зап. 1920. Кн. 1. С. 51–64.
- Бальмонт 1969 – *Бальмонт К.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. Л.: Советский писатель, 1969.
- Бальмонт 2010 – *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Книж. клуб Книговец, 2010.
- Барили 1992 – *Барили Г.* Статьи о Пушкине Ахматовой и «Разговор о Данте» Мандельштама. Из наблюдений // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1992. С. 39–47.
- Баткин 1994 – *Баткин Л.* Данте в восприятии Мандельштама // Баткин Л. Пристрастия. М.: Курсив-А, 1994. С. 123–128.
- Батюшков 1977 – *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М.: Наука, 1977.
- Бездородный 2006 – *Бездородный М.* «Бессонница. Гомер...»: Материалы к комментарию // Стенгазета. 02.04.2006 (<https://stengazeta.net/?p=10001279> (дата обращения: 28.01.2019)).
- Белый 1994 – *Белый Андрей.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Вступ. ст., сост. А.Л. Казина, коммент. А.Л. Казина и Н.В. Кудряшевой. М.: Искусство, 1994. Т. 2.
- Белый 2006 – *Белый Андрей.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада. СПб.; М.: Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1.
- Бенедиктов 1983 – *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Б.В. Мельгунова. Л.: Советский писатель, 1983.
- Берберова 1983 – *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография: В 2 т. N.Y.: Russica Publishers, 1983. Т. 1.
- Берггольц 1983 – *Берггольц О.* Избранные произведения / Сост. М.Ф. Берггольц и А.И. Павловского, подгот. текста Т.П. Головановой. Л.: Советский писатель, 1983.
- Бердяев 1907 – *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви // Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1907. С. 156–192. (http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/berdyaev_novoe_rel_sozn/6/ (дата обращения: 28.01.2019)).
- Беспрозованный 2011 – *Беспрозованный В.* «Литературные устрицы», или Еще раз о теме устриц // Toronto Slavic Quarterly. 2011. Vol. 36. С. 21–51 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/36/index.shtml> (дата обращения: 28.01.2019)).
- Благой 1967 – *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967.

- Блок 1960–1963 – *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1960–1963.
- Блок 1997–... – *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997–...
- Богомолов 1995 – *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: НЛО, 1995.
- Богомолов 1999 – *Богомолов Н.А.* Anna-Rudolph // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм: Исслед. и материалы. М.: НЛО, 1999. С. 21–110.
- Богомолов 2011 – *Богомолов Н.А.* Из башенной жизни 1908–1910 годов // Богомолов Н.А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2011. С. 64–82.
- Богомолов, Малмстад 2007 – *Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007.
- Бодлер 1993 – *Бодлер Ш.* «Цветы Зла» и стихотворения в прозе в переводе Эллиса. Томск: Водолей, 1993.
- Бодлер 2007 – *Бодлер Ш.* Цветы зла / Пер. Вадима Шершеневича; публ., подгот. текста и послесл. В.А. Дроздова. М.: Водолей Publishers, 2007.
- Бодрова 2018 – *Бодрова А.* Неподцензурные редакции как подтекст: К литературной истории послания Пушкина «К.А. Тимашевой» // A/Z. Essays in Honor of Alexander Zholkovsky / Ed. by D. Ioffe, M. Levitt, J. Peschio, I. Pilshchikov. Boston: Academic Press Studies, 2018. P. 64–84.
- Боккаччо 1987 – *Боккаччо Джованни.* Жизнь Данте / Пер. Э. Линецкой // Боккаччо Джованни. Декамерон. Жизнь Данте. М.: Моск. рабочий, 1987. С. 604–650.
- Боратынский 2002 – *Боратынский Е.А.* Полное собрание сочинений и писем. М.: Яз. славян. культуры, 2002. Т. 2, ч. 1.
- Бродский 1999 – *Бродский И.* Сын цивилизации / Пер. с англ. Д. Чекалова // Бродский И. Соч.: В 6 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. Т. 5. С. 92–196.
- Брюсов 1961 – *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы / Сост. Д.Е. Максимова, подгот. текста и примеч. М.И. Дикман. Л.: Советский писатель, 1961.
- Брюсов 1971 – *Брюсов В.Я.* Данте – путешественник по загробью // Дантовские чтения. 1971. М.: Наука, 1971. С. 229–233 [перепеч. в: Данте: pro et contra 2011: 191–196].
- Брюсов 1973–1975 – *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973–1975.
- Бунин 1993–2000 – *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Моск. рабочий, 1993–2000.
- Бунин 2014 – *Бунин И.* Стихотворения: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Т.М. Двинятиной. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2014.
- Бутурлин 2002 – *Бутурлин П.* Сонеты и разные стихотворения. СПб.: Лимбус Пресс, 2002.
- Быков 2016 – *Быков Д.* Осип Манделштам // Дилетант. 2016. № 3. С. 86–91.
- Былины 1916 – Русская устная словесность: В 2 т. / Ред. и вступ. ст. М. Сперанского. М.: М. и С. Сабашниковы, 1916. Т. 1: Былины.
- Вагинов 1982 – *Вагинов К.* Собрание стихотворений / Сост., послесл. и примеч. Л. Черткова, предисл. В. Казака. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1982.

- Вагинов 1989 – *Вагинов К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада / Сост. А.И. Вагиновой, подгот. текста и коммент. Т.И. Никольской. М.: Худож. лит., 1989.
- Ваксель 2012 – «Возможна ли женщине мертвой хвала?..»: Воспоминания и стихи Ольги Ваксель / Сост. А.С. Ласкина. М.: РГГУ, 2012.
- Вега 2009 – *Вега Мария.* Ночной корабль: Стихотворения и письма / Сост. С. Соложенкиной. М.: Водолей, 2009.
- Вегеле 1881 – *Вегеле Ф.* Дант Алигьери, его жизнь и сочинения / Пер. с 3-го изд. Алексея Веселовского. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1881 [репринт: *Вегеле Ф.* Данте Алигьери: Его жизнь, сочинения и политическая теория / Пер. с нем. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2012].
- Вейнингер 1992 – *Вейнингер О.* Пол и характер: Принципиальное исследование / [Пер.]. М.: Терра, 1992.
- Венцлова 1997 – *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки. (На примере сонета CCCXI) // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Ст. о рус. лит. Vilnius: Baltos Lankos, 1997. С. 168–183 [перепеч. в: *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: НЛО, 2012. С. 127–139].
- Венцлова 2012 – *Венцлова Т.* Зеркало в зеркало: Владислав Ходасевич // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: НЛО, 2012. С. 383–385.
- Верлен 1996 – *Верлен П.* Избранное из его восьми книг, а также юношеских и посмертно изданных стихов в переводе, с предисловием и портретом Георгия Шенгели / Сост. и предисл. В. Перельмутера. М.: Моск. рабочий, 1996.
- Верховский 2008 – *Верховский Ю.* Струны: Собрание сочинений / Сост., вступ. ст., коммент. В. Калмыковой. М.: Водолей Publishers, 2008.
- Веселовский 1939а – *Веселовский А.Н.* Данте // Веселовский А.Н. Избр. ст. / Под общ. ред. М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского и А.А. Смирнова. Л.: Худож. лит., 1939 [1893]. С. 140–152.
- Веселовский 1939б – *Веселовский А.Н.* Петрарка в поэтической исповеди “Canzoniere” // Веселовский А.Н. Избр. ст. / Под общ. ред. М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского и А.А. Смирнова. Л.: Худож. лит., 1939 [1905]. С. 153–242.
- Виленкин 1990 – *Виленкин В.* В сто первом зеркале. Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1990.
- Вокруг «Разговора о Данте» 1991 – Вокруг «Разговора о Данте» (из архива Л.Е. Пинского) / Публ. Е.М. Лысенко, примеч. П.М. Нерлера // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исслед. и материалы. М.: Наука, 1991. С. 149–152.
- Волошин 1995 – *Волошин М.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А.В. Лаврова, примеч. В.П. Купченко. СПб.: Наука, 1995.
- Волошин 1999 – *Волошин М.А.* История моей души / Вступ. ст. и сост. В.П. Купченко. М.: Аграф, 1999.
- Волошин 2003 – *Волошин М.* Собрание сочинений: В 13 т., 17 кн. М.: Эллис Лак, 2003. Т. 1.
- Волошина (Сабашникова) 1993 – *Волошина М. (Сабашникова М.В.).* Зеленая Змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.Н. Жемчужниковой. М.: Энигма, 1993.

- Гардзонио 2006 – *Гардзонио С.* Об одном «дантовском» эпитете Мандельштама (Стихотворение «Слышу, слышу ранний лед...») // Гардзонио С. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 77–82.
- Гардзонио 2008 – *Гардзонио С.* [Мандельштамовская энциклопедия. Избранные статьи] «ИТАЛЬЯНСКАЯ КУЛЬТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ МАНДЕЛЬШТАМА» // Вопр. лит. 2008. № 6. С. 235–237.
- Гардзонио 2011 – *Гардзонио С.* Заметки о стихах Виктора Гофмана // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н.А. Богомолова / Сост. А. Лаврова и О. Лекманова. М.: НЛО, 2011. С. 92–103.
- Гаспари 1895 – *Гаспари А.* История итальянской литературы: В 2 т. / Пер. К. Бальмонта. М.: Изд. Т. Солдатенкова, 1895. Т. 1: Итальянская литература Средних веков.
- Гаспаров Б. 1994 – *Гаспаров Б.М.* Ламарк, Шеллинг, Марр (стихотворение «Ламарк» в контексте переломной эпохи) // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1994 [1992].
- Гаспаров М. 1993 – *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х–1925-х годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993.
- Гаспаров М. 1995 – *Гаспаров М.Л.* Orpheus Faber. Труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама // Гаспаров М.Л. Избр. ст. М.: НЛО, 1995. С. 221–236.
- Гаспаров М. 1996 – *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996.
- Гаспаров М. 2001 – *Гаспаров М.Л.* Комментарии // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М.: Аст, Фолио, 2001. С. 604–710.
- Гаспаров М. 2002 – *Гаспаров М.Л.* 319 сонет Петрарки в переводе О. Мандельштама: История текста и критерии стиля // Человек – Культура – История. В честь 70-летия Л.М. Баткина / Редкол. М.Л. Андреев, А.Я. Гуревич, Е.П. Шумилова. М.: РГГУ, 2002. С. 323–337.
- Гаспаров М. 2008 – *Гаспаров М.Л.* [Мандельштамовская энциклопедия. Избранные статьи] «АРИОСТ» // Вопр. лит. 2008. № 6. С. 202–203.
- Гаспаров М. 2012 – *Гаспаров М.Л.* «Ариост» Мандельштама. Редакция морская и редакция степная // Гаспаров М.Л. Избр. тр. М.: Яз. славян. культуры, 2012 [1998]. Т. 4: Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации. С. 573–585.
- Гершензон 1915 – *Гершензон М.* Франческо Петрарка. 1304–1374 // Петрарка 1915: 3–52.
- Гершензон 1919 – *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М.: Товарищество Книгоизд-во писателей в Москве, 1919.
- Герштейн 1998 – *Герштейн Э.* Мандельштам в Воронеже (по письмам С.Б. Рудакова) // Герштейн Э. Мемуары. СПб.: Инапресс, 1998. С. 74–192.
- Гёте 1978 – *Гёте И.В.* Годы учения Вильгельма Мейстера / Пер. с нем. Н. Касаткиной // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 7.
- Гильдебрандт-Арбенина 2007 – *Гильдебрандт-Арбенина О.* Девочка, катящая серсо...: Мемуарные записи. Дневники / Сост. А.Л. Дмитренко, вступ. ст. Н.В. Плунгян, коммент. А.Л. Дмитренко, П.В. Дмитриева, А.Г. Меца, Г.А. Морева, Т.Л. Никольской, Н.В. Плунгян, Р.Д. Тименчика. М.: Молодая гвардия, 2007.

- Гинзбург 1974 – *Гинзбург Л.Я.* О лирике. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1974.
- Гиппиус 1999а – *Гиппиус З.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб.: Академ. проект, 1999.
- Гиппиус 1999б – *Гиппиус З.Н.* Дневники: В 2 т. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. Т. 2.
- Гиппиус 2003 – *Гиппиус З.Н.* Зверобог. О половом вопросе // Гиппиус З.Н. Собр. соч.: В 15 т. М.: Рус. кн., 2003. Т. 7. С. 322–332.
- Глазова 2011 – *Глазова М.* Мандельштам и Данте: «Божественная комедия» в поэзии Мандельштама тридцатых годов // Глазова Е., Глазова М. 2011: 487–612 [1-я, англ. яз., публ. – Glazova 1984; предшествующая русскояз. публ. – в сб.: Сохрани мою речь: Записки Мандельштамовского общества. Вып. 3. Ч. 1. М.: РГГУ, 2000. С. 73–100].
- Глазова Е., Глазова М. 2011 – *Глазова Е., Глазова М.* «Подсказано Дантом». О поэтике и поэзии позднего Мандельштама. Киев: Дух і літера, 2011.
- Глухова, Поляков 2017 – *Глухова Е., Поляков Ф.* Сонеты из *Vita nuova* Данте в ранних переводах Эллы / Подгот. текста и коммент. Е. Глуховой и Ф. Полякова, вступ. ст. Ф. Полякова // Wiener Slavistisches Jahrbuch / Vienna Slavic Yearbook. New Series. 2017. Vol. 5. P. 185–216.
- Гоголь 1976 – *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1976.
- Голенищев-Кутузов 1971 – *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971.
- Голенищев-Кутузов 2004 – *Голенищев-Кутузов И.Н.* Благодарю, за всё благодарю: Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, примеч. И. Голенищевой-Кутузовой. Pisa; Томск; М.: Водолей, 2004.
- Городецкий 1987 – *Городецкий С.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1.
- Горохова 1993 – *Горохова Р.М.* Ариосто в России // Ариосто 1993, 2: 457–480.
- Готхарт 1991 – *Готхарт Н.Л.* Об Ольге Ваксель // Литературная учеба. 1991. № 1. С. 169–170.
- Гофман 2007 – *Гофман В.В.* Любовь к далекой: Поэзия, проза, письма, воспоминания / Сост., вступ. ст., коммент. А.И. Чагина. СПб.: Росток, 2007.
- Григорьев 2001 – *Григорьев А.* Стихотворения, поэмы, драмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б.Ф. Егорова. СПб.: Академ. проект, 2001.
- Гроссман 2000 – *Гроссман Л.П.* Поэтика русского сонета // Гроссман Л.П. Цех пера: Эссеистика. М.: Аграф, 2000 [1923]. С. 308–324.
- Гумилев 1988 – *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы / Вступ. А.И. Павловского, М.Д. Эльзона, сост. М.Д. Эльзона. Л.: Советский писатель, 1988.
- Гумилев 1991 – *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3.
- Гюнтер 2010 – *Гюнтер И. фон.* Жизнь на восточном ветру. Между Петербургом и Мюнхеном / Пер., предисл., коммент. Ю. Архипова. М.: Молодая гвардия, 2010.
- д'Аннунцио 1908 – *д'Аннунцио Габриэле.* Франческа да Римини. Трагедия в 5 действиях / Пер. с итал. размерами подлинника В. Брюсова и Вяч. Иванова. СПб.: Пантеон, 1908.
- Данте: pro et contra 2011 – Данте Алигьери: pro et contra / Сост. М.С. Самариной и И.Ю. Шауб. СПб.: Изд-во РХГА, 2011.
- Данченко 1973 – *Данченко В.Т.* Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. М.: Книга, 1973.

- Державин 1868 – *Державин Г.Р.* Сочинения: В 7 т. / С объяснительными примеч. Я. Грота. 2-е изд. СПб.: Император. Акад. наук, 1868. Т. 1.
- Державин 1933 – *Державин Г.Р.* Стихотворения / Ред. и примеч. Гр. Гуковского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.
- Державин 2002 – *Державин Г.Р.* Сочинения / Вступ. ст., сост., примеч. Г.Н. Ионина. СПб.: Академ. проект, 2002.
- Дживелегов 1930 – *Дживелегов А.* ДАНТЕ АЛИГИЕРИ // Лит. энцикл.: В 11 т. М.: Изд-во Коммунист. Акад., 1930. Т. 3. С. 147–163.
- Дмитриев И. 1986 – *Дмитриев И.И.* Сочинения / Сост. и коммент. А.М. Пескова и И.З. Сурат. М.: Правда, 1986.
- Дмитриев П. 1996 – *Дмитриев П.В.* Два сонета Петрарки в переводе М. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 222–224 [перепеч. в: *Дмитриев П.В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб.: Реноме, 2016. С. 332–337].
- Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Драницин 2017 – *Драницин В.* Мандельштам и Волошин: два биографических сюжета // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. Vol. 62 (http://sites.utoronto.ca/tsq/62/index_62.shtml (дата обращения: 28.01.2019)).
- Дутли 2005 – *Дутли Р.* «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография / Пер. с нем. К. Азадовского. СПб.: Академ. проект, 2005 [2003].
- Жаботинский 2007 – *Жаботинский В. (Зев).* Полное собрание сочинений: В 9 т. Минск: Мет, 2007. Т. 1.
- Жемчужный 1998 – *Жемчужный И.С.* Петрарка и Бунин в рассказе И.А. Бунина «Прекраснейшая солнца» (О параллелях судеб художников) // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 1998. С. 30–35.
- Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточ. лит., 1994. С. 225–244.
- Жолковский 2005а – *Жолковский А.К.* «Я пью за военные астры...»: поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А.К. Избр. ст. о рус. поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005 [1979]. С. 60–82.
- Жолковский 2005б – *Жолковский А.К.* Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Избр. ст. о рус. поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005 [1996]. С. 139–174.
- Жолковский 2005в – *Жолковский А.К.* Из записок по поэзии грамматики: о переносных залогах Пастернака // Жолковский А.К. Избр. ст. о рус. поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005 [1985]. С. 489–501.
- Жолковский 2005г – *Жолковский А.К.* Клавишные прогулки без подорожной («Не сравнивай: живущий не сравним...») // Жолковский А.К. Избр. ст. о рус. поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005 [1999]. С. 83–99.
- Жолковский 2008 – *Жолковский А.* Звезды и немного нервно: Мемуарные вignetки. М.: Время, 2008.
- Жолковский 2011а – *Жолковский А.К.* Распределенный контакт: синтаксический инвариант Пастернака // Жолковский А.К. Поэтика

- Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО, 2011. С. 173–209.
- Жолковский 2011б – *Жолковский А.К.* Между могилой и памятником. Заметки о финале ахматовского «Реквиема» (1940) // Жолковский А.К. Очные ставки с властителем: Ст. о рус. лит. М.: РГГУ, 2011. С. 423–442.
- Жолковский 2011в – *Жолковский А.К.* Так как же все-таки сделан «Ламарк» Мандельштама? // Жолковский А.К. Очные ставки с властителем: Ст. о рус. лит. М.: РГГУ, 2011 [2010]. С. 367–387.
- Жолковский 2014а – *Жолковский А.К.* Зеркало или трельяж? («Перед зеркалом» Ходасевича) // Жолковский А.К. Поэтика за чайным столом. М.: НЛО, 2014 [2011]. С. 186–207.
- Жолковский 2014б – *Жолковский А.К.* Сохрани мою речь, – и я приму тебя как упряжь, или Мандельштам и Пастернак в 1931 году // Жолковский А.К. Поэтика за чайным столом. М.: НЛО, 2014 [2012]. С. 242–255.
- Жолковский 2015 – *Жолковский А.К.* Напрасные совершенства и другие виньетки. М.: АСТ, 2015.
- Жолковский 2016 – *Жолковский А.К.* Прекрасная Маркиза // Жолковский А.К. Выбранные места, или Сюжеты разных лет. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2016 [2011]. С. 434–451.
- Жолковский 2017 – *Жолковский А.К.* О геноме «Змея Тугарина» А.К. Толстого // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 6 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: Индрик, 2017. С. 303–319.
- Жуковский 1959–1960 – *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Худож. лит., 1959–1960.
- Зайцев 1972 – *Зайцев Б.* Изгнание // Русская литература в эмиграции: Сб. ст. / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург: Отд. славян. яз. и лит. Питтсбург. ун-та, 1972. С. 3–5.
- Зайцев 1999–2001 – *Зайцев Б.* Собрание сочинений: В 11 т. М.: Рус. кн., 1999–2001.
- Зенкевич 1994 – *Зенкевич М.* Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / Сост., подгот. текста, примеч. С. Зенкевича. М.: Школа-Пресс, 1994.
- Злобин 2004 – *Злобин В.А.* Тяжелая душа: литературный дневник, воспоминания, статьи, стихотворения / Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Интелвак, 2004.
- Зубакина 2004 – *Зубакина О.В.* «Не искушай чужих наречий...»: Итальянский язык у Батюшкова и Мандельштама // Русская антропологическая школа: Тр. Вып. 1. М.: РГГУ, 2004. С. 125–137.
- «И я, как тень, бреду за Дантом...» – «И я, как тень, бреду за Дантом...»: Данте в русской поэзии (1895–2015 гг.) / Отв. ред. Ю.Г. Фридштейн. М.: Центр книги Рудомино, 2015.
- ИАГС – Иннокентий Анненский глазами современников / Сост., подгот. текста, коммент. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой, М.А. Выграненко, вступ. ст. Л.Г. Кихней, Г.Н. Шелогуровой. СПб.: Росток, 2011.
- Иванов В.В. 2000 – *Иванов Вяч. Вс.* «Вы помните, как бегуны...»: Данте, Мандельштам и Элиот // Иванов Вяч. Вс. Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 2: Ст. о рус. лит. М.: Яз. рус. культуры, 2000 [1998]. С. 423–434.

- Иванов В.В. 2009 – *Иванов Вяч. Вс.* Мандельштам и наше будущее // Мандельштам О. 2009 [2009–2011], 1: 3–40.
- Иванов Вяч. 1971–1987 – *Иванов Вяч.И.* Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.
- Иванов Вяч. 1994 – *Иванов Вяч.И.* Неизвестные стихотворения и переводы (из рукописей Римского архива) / Публ. Д.В. Иванова и А.Б. Шишкина // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 7–20.
- Иванов Вяч. 1995 – *Иванов Вяч.И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. / Вступ. ст. А.Е. Барзаха, сост., подгот. текста, примеч. Р.Е. Помирченко. СПб.: Академ. проект, 1995.
- Иванов Вяч. 2006 – *Иванов Вяч.И.* Человек. Репринтное воспроизведение издания 1939 года: В 2 кн. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.
- Иванов Г. 2010 – *Иванов Г.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.Ю. Арьева. 2-е изд. СПб.; М.: Изд-во ДНК, Прогресс-Плеяда, 2010.
- Иванова 1990 – *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце / Подгот. текста и коммент. Джона Мальмстада. Paris: Atheneum, 1990.
- Иваск 1985 – *Иваск Ю.* Похвала российской поэзии // Новый журнал. 1985. № 159. С. 90–129.
- Илюшин 1990 – *Илюшин А.А.* Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Коммент. Исслед. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 376–382.
- Императорский Эрмитаж 1889–1895 – Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи: В 3 т. 3-е изд., испр., доп. и сов. перераб. Э. Брюнингом и А. Сомовым. СПб.: [б. и.], 1889–1895.
- Кант 1965 – *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1965. Т. 4, ч. 1.
- Катенин 1989 – *Катенин П.А.* Избранное / Сост., примеч. А.И. Казинцева. М.: Советская Россия, 1989.
- Кац 1997 – *Кац Б.А.* Скрипка прадеда // Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исслед. очерки и коммент. СПб.: Композитор, 1997. С. 212–214.
- Кирпичников 1888 – *Кирпичников А.И.* Успение Богородицы в легенде и в искусстве // Тр. VI Археол. съезда в Одессе: В 4 т. Одесса: Тип. А. Шульце, 1888. Т. 2. С. 191–249.
- Киришбаум 2010 – *Киришбаум Г.* «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.: НЛО, 2010.
- Киссин 1999 – *Киссин С. (Муни).* Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В.Ф. Ходасевичем / Изд. подгот. И. Андреевой. М.: Август, 1999.
- Кихней 2010 – *Кихней Л.Г.* Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крым. Ахматов. науч. сб. Симферополь, 2010. Вып. 8. С. 114–127.
- Клюев 1991 – *Клюев Н.* Стихотворения. Поэмы / Сост. и подгот. К. Азадовского. М.: Худож. лит., 1991.
- Кольцов 1984 – *Кольцов А.В.* Сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Скатова. Л.: Худож. лит., 1984.
- Кондаков 1914–1915 – *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. В 2 т. СПб. / Пг., 1914–1915 [1911–1913].
- Коневской 2008 – *Коневской И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. А.В. Лаврова. СПб.; М.: Изд-во ДНК, Прогресс-Плеяда, 2008.

- Кононова 2010 – *Кононова М.М.* Итальянские отзвуки в творческой судьбе Марины Цветаевой. СПб.: Алетейя, 2010.
- Королева 1992 – *Королева Н.В.* «Могла ли Биче словно Дант творить...»: Проблема женского образа в творчестве Ахматовой // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 2. С. 93–113.
- Королева 2002 – *Королева Н.В.* З.Н. Гиппиус и А.А. Ахматова // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые исследования и материалы / Ред.-сост. Н.В. Королева. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 335–350.
- Кржижановский 2007а – *Кржижановский С.* Книжная душа. Стихи разных лет / Сост. и послесл. В. Калмыковой. М.: Водолей Publishers, 2007.
- Кржижановский 2007б – *Кржижановский С.* Argo и Ergo / Предисл., примеч. и публ. В. Перельмутера // Toronto Slavic Quarterly. 2007. Vol. 21 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/index21.shtml>; дата обращения: 28.01.2019)
- Кроткова 1951 – *Кроткова Х.* Белым по черному. Нью-Йорк, Париж: [б. и.], 1951.
- Крылов 1956 – *Крылов И.А.* Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.Л. Степанова. М.: Правда, 1956.
- Кузмин 1909 – *Кузмин М.* Праздники Пресвятой Богородицы // Остров. Ежемесячный журнал стихов. 1909. № 1. С. 15–29.
- Кузмин 1984–2000 – *Кузмин М.* Проза: В 12 т. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984–2000.
- Кузмин 1990 – *Кузмин М.* Избранные произведения / Сост., коммент. А. Лаврова и Р. Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990.
- Кузмин 2000 – *Кузмин М.* Стихотворения / Подгот. Н.А. Богомолова. СПб.: Академ. проект, 2000.
- Кузмин 2005 – *Кузмин М.А.* Дневник 1908–1915 гг. / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
- Кузмин 2006 – *Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.
- Кузмин 2007 – *Кузмин М.А.* Дневник 1934 года / Ред., вступ. ст., примеч. Глеба Морева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.
- Купченко 1991 – *Купченко В.П.* Ссора поэтов (к истории взаимоотношений О. Мандельштама и М. Волошина) // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М.: Наука, 1991. С. 176–183.
- Купченко 2002 – *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: летопись жизни и творчества, 1877–1916. СПб.: Алетейя, 2002.
- Кушнер 2003 – *Кушнер А.* Волна и камень: Стихи и проза. СПб.: Logos, 2003.
- Кюхельбекер 1880 – *Кюхельбекер В.К.* Избранные стихотворения. ШО-ДЕ-ФОН (Веймар): Ф.И. Бутурлин, 1880.
- Кюхельбекер 1939 – *Кюхельбекер В.К.* Сочинения: В 2 т. / Под ред. Ю. Тынянова. Л.: Советский писатель, 1939. Т. 1.
- Кюхельбекер 1967 – *Кюхельбекер В.К.* Избранные произведения: В 2 т. / Подгот. текста и примеч. Н.В. Королевой. М.; Л.: Советский писатель, 1967. Т. 1.
- Ланда 2016 – *Ланда К.* К вопросу о дантовских влияниях в ранней поэзии Вяч. Иванова (1904–1919): Поэтика *Прозрачности* и *Отражения* // Eupora Orientalis. 2016. Vol. 35. P. 267–298.
- Ларокка 2013 – *Ларокка Дж.* Л.В. Пумпянский и итальянская культура // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе, «русский

текст» в итальянской литературе / Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Инфотех, 2013. С. 314–320.

Ласкин, Ваксель 2002 – *Ласкин А.* Ангел, летящий на велосипеде. Документальная повесть об О. Ваксель и О. Мандельштаме. *Ваксель О.* Я недолго жила на земле...: Избранные стихи / Сост., подгот. текста А.С. Ласкина. СПб.: Стройиздат СПб., 2002.

Левин 1998а – *Левин Ю.И.* Заметки к «Разговору о Данте» // Левин Ю.И. Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М.: Яз. рус. культуры, 1998 [1973]. С. 142–153.

Левин 1998б – *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М.: Яз. рус. культуры, 1998 [1988]. С. 559–577.

Левин 1998в – *Левин Ю.И.* О поэзии Вл. Ходасевича // Левин Ю.И. Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М.: Яз. рус. культуры, 1998 [1986]. С. 209–267.

Левин 1998г – *Левин Ю.И.* О. Мандельштам. Разбор шести стихотворений // Левин Ю.И. Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М.: Яз. рус. культуры, 1998 [1973]. С. 9–51.

Левинтон 2015 – *Левинтон Г.* К пустой земле невольно припадая: Postscriptum к статье Н.Н. Мазур // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сб. ст. в честь В.А. Мильчиной / Ред.-сост. Е. Лямина, О. Лекманов. М.: НЛО, 2015. С. 444–451.

Лекманов 2003 – *Лекманов О.* Жизнь Осипа Мандельштама. СПб.: Звезда, 2003.

Лермонтов 1953–1959 – *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953–1959.

Лившиц 1989 – *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е.К. Лившиц и П.М. Нерлера, подгот. текста П.М. Нерлера и А.Е. Парниса, примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л.: Советский писатель, 1989.

Липкин 2006 – *Липкин С.* «Угль, пылающий огнем» // Петрарка в русской литературе 2006, 2: 146.

Литературные манифесты – Литературные манифесты и декларации русского модернизма / Отв. ред. Ю.К. Герасимов и Е.И. Гончарова. СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2017.

Лихачев 1906 – *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русской иконописи. Ч. 1–2. Атлас снимков. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906.

Лихачев 1911 – *Лихачев Н.П.* Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. СПб.: Император. Рус. археол. о-во, 1911.

Лозинский М. 1916 – *Лозинский М.* Горный ключ: стихи. М.: Альциона, 1916.

Лозинский С. 1989 – *Лозинский С.М.* История одного перевода «Божественной комедии» // Дантовские чтения. 1987. М.: Наука, 1989. С. 10–17.

Ломоносов 1952 – *Ломоносов М.В.* Российская грамматика // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л.: Изд-во Акад. наук, 1952. Т. 7. С. 389–578.

Ломоносов 1986 – *Ломоносов М.В.* Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.А. Морозова. Л.: Советский писатель, 1986.

Лотман 1972 – *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972.

Лохвицкая 1900 – *Лохвицкая М.А. (Жибер).* Стихотворения: В 5 т. 1889–1896. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1900. Т. 1.

- Лукницкий 1991 – *Лукницкий П.М.* Asimiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Paris: YMCA-PRESS, 1991. Т. 1.
- Мазур 2015 – *Мазур Н.* Об именах и судьбах: незамеченные подтексты стихов к Наталии Штемпель Мандельштама // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сб. ст. в честь В.А. Мильчиной / Ред.-сост. Е. Лямина, О. Лекманов. М.: НЛЮ, 2015. С. 432–443.
- Майков 1914 – *Майков А.Н.* Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса [прил. к журн. «Нива» на 1914 г.]. 1914. Т. 1.
- Маковский 2000 – *Маковский С.* Портреты современников. На Парнасе Серебряного века. Художественная критика. Стихи / Сост., подгот. текста и коммент. Е.Г. Домогацкой, Ю.Н. Симоненко. М.: Аграф, 2000.
- Мандельштам Е. 1995 – *Мандельштам Е.Э.* Воспоминания // Новый мир, 1995. № 10. С. 119–178.
- Мандельштам Н. 1999а – *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания / Подгот. текста Ю. Фрейдина, предисл. Н. Панченко, примеч. А. Морозова. М.: Согласие, 1999.
- Мандельштам Н. 1999б – *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга / Предисл. и примеч. А. Морозова, подгот. текста С. Василенко. М.: Согласие, 1999.
- Мандельштам Н. 2006 – *Мандельштам Н.Я.* Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам Н.Я. Третья книга / Сост. Ю.Л. Фрейдина. М.: Аграф, 2006. С. 229–448.
- Мандельштам О. 1993–1997 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр, 1993–1997.
- Мандельштам О. 2009–2011 – *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
- Мандельштамовская энциклопедия 2017 – Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов. М.: Полит. энцикл., 2017. Т. 1.
- Маяковский 1955–1961 – *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Худож. лит., 1955–1961.
- Медведев 1912 – *Медведев П.* <Рец. на:> Кузмин М. «Осенние озера» // Новая студия: журнал литературы, искусства и сцены. 1912. № 9. С. 10.
- Мейлах 1990 – *Мейлах М.Б.* «Внутри горы бездействует кумир...» К сталинской теме в поэзии Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Коммен. Исслед. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 416–426 [перепеч. в: *Мейлах М.* Поэзия и миф. Избр. ст. 2-е изд. М.: Яз. славян. культуры, 2018. С. 96–104].
- Мейлах, Топоров 1972 – *Мейлах М.Б., Топоров В.Н.* Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. Vol. 15. P. 29–75 [перепеч. в: *Мейлах М.* Поэзия и миф. Избр. ст. 2-е изд. М.: Яз. славян. культуры, 2018. С. 263–306].
- Мережковский 1914 – *Мережковский Д.С.* Полное собрание сочинений: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914.
- Мережковский 2000 – *Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. СПб.: Академ. проект, 2000.
- Мережковский 2007 – *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С.

- Вечные спутники / Изд. подгот. Е.А. Андрущенко. СПб.: Наука, 2007. С. 428–503.
- Мец 2009 – *Мец А.Г.* <Комментарии к <Стихам к Н. Штемпель>> // Мандельштам О. 2009–2011, 1: 666–667.
- Миндлин 1968 – *Миндлин Эм.* Необыкновенные собеседники. М.: Советский писатель, 1968.
- Минский, Добролюбов 2005 – *Минский Н., Добролюбов А.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова и А.А. Кобринского. СПб.: Академ. проект, 2005.
- Мифы народов мира – Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энцикл., 1987–1988.
- Мокульский 1934 – *Мокульский С.* ПЕТРАРКА Франческо // Лит. энцикл.: В 11 т. М.: Советская энциклопедия, 1934. Т. 8. С. 610–616.
- Муратов 2005 – *Муратов П.* Образы Италии: В 3 т. СПб.: Азбука, 2005. Т. 1.
- Мусатов 2007 – *Мусатов В.В.* «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М.: Словари.ру, 2007.
- Набоков 1990 – *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3.
- Найман 1989 – *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худож. лит., 1989.
- Недоброво 2001 – *Недоброво Н.В.* Анна Ахматова // Анна Ахматова: Pro et contra: В 2 т. / Сост. Св. Короленко. СПб.: РХГИ, 2001 [1915]. Т. 1. С. 117–137.
- Некрасов 1967 – *Некрасов Н.А.* Полное собрание стихотворений: В 3 т. / Под общ. ред. К.И. Чуковского. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1967.
- Немировский 1991 – *Немировский А.* Образ и прототип // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исслед. и материалы. М.: Наука, 1991. С. 222–231.
- Нерлер 2008 – *Нерлер П.М.* Воронежская Беатриче // Ясная Наташа 2008: 12–19.
- Нерлер 2012 – *Нерлер П.* Лютик из заросничной страны // Ваксель 2012: 10–42.
- Ницше 1981 – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. [Репринт изд. 1911.] N.Y.: Chalidze Publications, 1981.
- Огарев 1977 – *Огарев Н.П.* Избранное / Подгот. текста и примеч. Г. Елизаветиной. М.: Худож. лит., 1977.
- Одоевцева 1998 – *Одоевцева И.* Избранное / Сост., подгот. текста, вступ. ст. Е.В. Витковского. М.: Согласие, 1998.
- Олеша 1999 – *Олеша Ю.* Книга прощания / Сост., предисл., примеч. В. Гудковой. М.: Вагриус, 1999.
- Осип и Надежда Мандельштамы 2002 – Осип и Надежда Мандельштамы / Вступ. ст., подгот. текста, сост. и коммент. О.С. и М.В. Фигурных. М.: Наталис, 2002.
- Осоргин 1989 – *Осоргин М.* Записки старого книгоеда / Сост. О.Г. Ласунского. М.: Книга, 1989.
- Павлов 1994 – *Павлов М.С.* К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н.Е. Штемпель // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума / Ред.-сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Tenaflly, NJ: Эрмитаж, 1994. С. 173–182.
- Пак 2008 – *Пак Сун Юн.* Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Пушкинский Дом, 2008.

- Панов 2006 – *Панов М.В.* Работа над пониманием поэтического текста в школе: Пять стихотворений о любви. Лекция № 9 // «Литература»: еженедел. прил. к газ. «1 Сентября» (Библиотечка учителя. Вып. 68). 2006. № 20 (<http://rus.1september.ru/article.php?ID=200601909>; дата обращения: 28.01.2019).
- Панова 2003 – *Панова Л.Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Яз. славян. культуры, 2003.
- Панова 2006 – *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.
- Панова 2009а – *Панова Л.Г.* «Уворованная» *Соломинка*: к литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама // *Вопр. лит.* 2009. № 5. С. 111–151.
- Панова 2009б – *Панова Л.Г.* «Друг Данте и Петрарки друг...». Ст. 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // *Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы междунар. науч. семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г.* Пермь – Чердынь / Сост. и общ. ред. Н.А. Петровой. Пермь: ПГПУ, 2009. С. 76–116.
- Панова 2009в – *Панова Л.Г.* Две статьи для Мандельштамовской энциклопедии: «Данте Алигьери» и «Франческо Петрарка» // *Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики* / Под. ред. Н.О. Ласкиной, Н.А. Муратовой. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 162–181.
- Панова 2012 – *Панова Л.Г.* «Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама // *Восьмая междунар. летняя шк. по рус. лит.: Ст. и материалы. Kaukolempiälä (Цвелодубово): Свое изд-во, 2012.* С. 95–127.
- Панова 2013а – *Панова Л.Г.* Анненский-петраркист: «Дальние руки» // *Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе, «русский текст» в итальянской литературе* / Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Инфотех, 2013. С. 111–119.
- Панова 2013б – *Панова Л.Г.* <Стихи к Н. Штемпель> Осипа Мандельштама: к прояснению герметичного сюжета // *(Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сб. ст. к 65-летию Б.А. Каца* / Ред.-сост. А. Долинин, И. Доронченков, Л. Ковнацкая, Н. Мазур. СПб.: Изд-во Европейск. ун-та в С.-Петербурге, 2013. С. 548–565.
- Панова 2013в – *Панова Л.Г.* *Неопытной рукой и грешным языком*: «Благовеценье» Михаила Кузмина // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост., ред. Д.В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. С. 395–422.
- Панова 2014 – *Панова Л.Г.* «Живая поэзия слова-предмета»: о мандельштамовском инварианте “de rerum natura” // *Wiener Slawistischer Almanach.* 2014. Vol. 74. P. 147–183.
- Панова 2015а – *Панова Л.Г.* «Друг Данте и Петрарки друг». Ст. 2: Русские трели итальянского соловья (еще раз о 311-м сонете Петрарки в переводе Мандельштама) // *Корни, побеги, плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве: В 2 ч.* / Сост. П.М. Нерлера, А. Поморского, И.З. Сурат. М.: РГГУ, 2015. Ч. 2. С. 364–410.
- Панова 2015б – *Панова Л.Г.* Запоздалая попытка петраркизма в русском модернизме: рецепция «Канцоньере». Ст. 1 // *Рус. лит.* 2015. № 3. С. 103–128.

- Панова 2016а – *Панова Л.Г.* Запоздалая попытка петраркизма в русском модернизме: рецепция «Канцоньере». Ст. 2 // Рус. лит. 2016. № 1. С. 99–124.
- Панова 2016б – *Панова Л.Г.* Стихи Осипа Мандельштама к Наталье Штемпель, или Ода неравномерной походке // Звезда. 2016. № 1. С. 128–141.
- Панова 2016в – *Панова Л.Г.* Италиянься, германьясь, русея: о любовной эпитафии Мандельштама «Возможна ли женщине мертвой хвала?...» // *Услышать ось земную. Festschrift for Thomas Langerak on the occasion of his retirement* / Ed. by B. Dhooge, M. De Dobbeleer. Pegasus Oost-Europese Studies 26. Amsterdam: Pegasus, 2016. P. 351–398.
- Панова 2017а – *Панова Л.* «Разлука – младшая сестра смерти»: Мандельштам, “Tristia”, строфа IV // Toronto Slavic Quarterly. 2017. Vol. 59 (http://sites.utoronto.ca/tsq/59/index_59.shtml; дата обращения: 28.01.2019).
- Панова 2017б – *Панова Л.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: Высш. шк. экономики, 2017.
- Панова 2017в – *Панова Л.* «Друг Данте и Петрарки друг...». Ст. 3. Мандельштам – соавтор 164-го сонета Петрарки // Verba volant, scripta manent: Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова / Сост. Н. Поселягина и М. Трунина // Сборник Матице Српске за славистику. 2017. № 92. С. 473–498.
- Панова 2018а – *Панова Л.* Магия старинного слова: о любовной элегии Осипа Мандельштама “Tristia” // A/Z. Essays in Honor of Alexander Zholkovsky / Ed. by D. Ioffe, M. Levitt, J. Peschio, I. Pilshchikov. Boston: Academic Press Studies, 2018. P. 401–419.
- Панова 2018б – *Панова Л.Г.* Дискурс «вещелюбия» в Серебряном веке: заметки о Кузмине, Ахматовой и Мандельштаме // Эткиндовские чтения. VIII, IX / Сост. В.Е. Багно, М.Е. Эткинд, отв. ред. М.Э. Маликова. М.: Рудомино, 2018. С. 212–264.
- Панова 2018в – *Панова Л.* Чувственная филология: «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» Мандельштама // Летняя шк. по рус. лит. 2018. № 14 (1). С. 65–102.
- Пастернак 1965 – *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. Л.А. Озерова. М.; Л.: Советский писатель, 1965.
- Пастернак 2003–2005 – *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2003–2005.
- Петрарка 1898 – *Петрарка Ф.* Избранные сонеты и канцоны в переводах русских писателей. СПб.: И. Глазунов, 1898.
- Петрарка 1915 – *Петрарка.* Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915.
- Петрарка 2004 – *Петрарка Ф.* Сонеты / Сост., коммент., предисл. Б.А. Романова. М.: Радуга, 2004.
- Петрарка в русской литературе 2006 – Петрарка в русской литературе = Petrarca nella letteratura russa: В 2 кн. / Сост. В.Т. Данченко. М.: Рудомино, 2006.
- Петров 2016 – *Петров В.* Калиостро: Воспоминания и размышления о М.А. Кузмине // Петров В. Турдейская Манон Леско. История одной любви: Повесть; Воспоминания / Подгот. текста Н.И. Николаева, В.И. Эрля. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. С. 127–181.
- Пильщиков 2003 – *Пильщиков И.А.* Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. М.: Яз. славян. культуры, 2003.

- Пильщиков 2006 – *Пильщиков И.А.* Петрарка в России (Очерк истории восприятия) // Петрарка в русской литературе 2006, 1: 15–40.
- Пильщиков 2011 – *Пильщиков И.А.* Семиотика фонетического перевода // Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллин. ун-те (4–7 июня 2009 г.). Таллин: Изд-во Таллин. ун-та, 2011. С. 54–92.
- Пильщиков 2012 – *Пильщиков И.А.* «Звуки италийские!» (О фоностилистике русских переводов из Петрарки) // Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata = In Honor of Stefano Garzonio. In 2 parts. / Ed. by G. Carpi, L. Fleishman, B. Sulpasso. Stanford: Stanford University. The Department of Slavic Languages and Literatures. 2012. (Stanford Slavic Studies; vol. 40). Part 1. P. 141–154.
- Пильщиков 2015 – *Пильщиков И.А.* Традиции «русского петраркизма» и сонеты Петрарки в переводе М.А. Кузмина // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П.В. Дмитриева и А.В. Лаврова. СПб.: Реноме, 2015. С. 139–157.
- Пинский 1989 – *Пинский Л.* Поэтика Данте в освещении поэта // Пинский Л. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / Сост. Л.М. Лысенко. М.: Советский писатель, 1989 [1967]. С. 367–396.
- Плещеев 1991 – *Плещеев А.Н.* Стихотворения. Проза / Сост. Л.С. Пустильник. М.: Правда, 1991.
- Покровский 1891 – *Покровский Н.В.* Благовещение Пресв. Богородицы в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской. СПб.: Тип. А. Катанского и К°, 1891.
- Полонский 1896 – *Полонский Я.П.* Полное собрание стихотворений: В 5 т. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1896. Т. 1.
- Полонский 1935 – *Полонский Я.П.* Стихотворения и поэмы / Ред. и примеч. Б.М. Эйхенбаума. М.: Советский писатель, 1935.
- Полякова 1997 – *Полякова С.В.* Осип Мандельштам: наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию // Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. [Б. м.]: Инапресс, 1997 [1992]. С. 65–187.
- Поплавский 1999 – *Поплавский Б.* Сочинения / Общ. ред. и коммент. С.А. Ивановой. СПб.: Летний сад, журнал «Нева», 1999.
- Поплавский 2009 – *Поплавский Б.* Орфей в аду: неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки. М.: Гилея, 2009.
- Поэты пражского «Скита» 2005 – Поэты пражского «Скита». Стихотворные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. О.М. Малевича. СПб.: Росток, 2005.
- Поэты 1820–1830-х годов – Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. / Сост., подгот. текста, примеч. В.Э. Вацура и В.С. Киселева-Сергенина. Л.: Советский писатель, 1972.
- Поэты тючевской плеяды – Поэты тючевской плеяды / Сост. В. Кожина, Е. Кузнецовой. М.: Советская Россия, 1982.
- Пумпянский 2000 – *Пумпянский Л.В.* О поэзии В. Иванова: мотив гарантий // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории рус. лит. / Отв. ред. А.П. Чудаков. М.: Яз. рус. культуры, 2000. С. 538–540.
- Пушкин 1904 – *Пушкин А.С.* Гаврилиада (поэма в одной песне). Берлин: Изд. Гуго Штейница, 1904.

- Пушкин 1908 – *Пушкин А.С.* Лист 28 Кишиневской тетради № 2365 с отрывком программы «Гаврилиады» // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1908. Т. 2. С. 143–148, 602–606.
- Пушкин 1918 – *Пушкин А.С.* Гаврилиада: Полный текст / Вступ. ст. и примеч. В.Я. Брюсова. М.: Альциона, Тип. С.И. Мамонтова в Москве, [1918].
- Пушкин 1937–1959 – *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
- Пушкин 2007 – *Пушкин А.С.* Сочинения / Комментир. изд. под ред. Д.М. Бетеа. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1 / Коммент. О. Проскурина при участии Н. Охотина. М.: Новое изд-во, 2007.
- Пушкин 2016 – *Пушкин А.С.* Сочинения / Комментир. изд. под ред. Д.М. Бетеа. Вып. 3: Стихотворения: Из «Северных цветов» 1832 года / Коммент. А. Долинина, А. Бодровой, О. Проскурина. М.: Новое изд-во, 2016.
- Ратников 2005 – *Ратников К.В.* Данте в творчестве С.П. Шевырева // Дантовские чтения. 2004. М.: Наука, 2005. С. 69–94.
- Рейнольдс 1991 – *Рейнольдс Э.* «Есть женщины, сырой земле родные...» // Слово и судьба. Осип Манделштам: Исслед. и материалы. М.: Наука, 1991. С. 454–456.
- Рождественский 1985 – *Рождественский В.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. М.В. и Т.В. Рождественских. Л.: Советский писатель, 1985.
- Розанов 2001 – *Розанов В.В.* Размолвка между Достоевским и Соловьевым // Розанов В.В. Уединенное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. Ст. о рус. писателях / Сост. В.Г. Сукача. М.: Слово / Slovo, 2001. С. 579–589.
- Романов 1991 – *Романов К.* Избранное: Стихотворения, переводы, драма / Сост. Е.И. Осетровой. М.: Советская Россия, 1991.
- Ронен 2004 – *Ронен О.* Уличное // Звезда. 2004. № 5. С. 229–234.
- Ронен 2010 – *Ронен О.* Катабасис // Звезда. 2010. № 7. С. 222–230.
- Рубинс 2003 – *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. СПб.: Академ. проект, 2003 [1-е изд.: *Rubins M.* Crossroad of arts, crossroad of cultures: ecphrasis in Russian and French poetry. Houndmills, Basingstocke, U.K.; N.Y.: Palgrave, 2000].
- Русская грамматика 1980 – Русская грамматика: В 2 т. Т. 1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Ред. коллегия: Н.Ю. Шведова, Н.Д. Арутюнова, А.В. Бондаренко, Вал.Вас. Иванов, В.В. Лопатин, И.С. Улуханов, Ф.П. Филин. М.: Наука, 1980.
- Русский Эрос – Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. В.П. Шестакова, коммент. А.Н. Богословского. М.: Прогресс, 1991.
- Сазонова-Слонимская 1990 – *Сазонова-Слонимская Ю.Л.* Николай Владимирович Недоброво // Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М.М. Кралина. Л.: Лениздат, 1990. С. 70–74.
- Северянин 1999 – *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / Сост., предисл. и коммент. Е. Филькина. М.: Республика, 1999.
- Седакова 2015 – *Седакова О.* Дантовское вдохновение в русской поэзии // Prosodia. 2015. № 3. С. 32–40 [расшир. версия ст.: *Sedakova O.* Ispirazione dantesca nella poesia russa // Semicerchio. Rivista di poesia comparata. Rewriting Dante = Le riscritture di Dante / A cura di M. Bossi et al. 2007. Vol. 36, 1. P. 19–24].

- Седакова 2016 – *Седакова О.* Прощальные стихи Мандельштама. «Классика в неклассическое время» // Осип Мандельштам и XXI век: материалы междунар. симпозиума. Москва. 1–3 нояб. 2016 г. / Ред.-сост. Л. Видгоф, Д. Зуев, О. Лекманов, П. Нерлер. М.: АРМПОЛИГРАФ, 2016. С. 23–50.
- Седакова 2017 – *Седакова О.* Перевести Данте // Знамя. 2017. № 2. С. 151–184.
- Сельвинский 1972 – *Сельвинский И.* Избранные произведения / Сост. И.Л. Михайлова, подгот. текста и примеч. И.Л. Михайлова и Н.Г. Захаренко. Л.: Советский писатель, 1972.
- Семенко 1997а – *Семенко И.М.* Мандельштам – переводчик Петрарки // Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту / Предисл. Л. Гинзбург, сост. С. Василенко и П. Нерлера. 2-е изд. М.: Мандельштам. о-во, 1997 [1970]. С. 106–123.
- Семенко 1997б – *Семенко И.М.* Мандельштам в работе над переводами сонетов Петрарки // Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту / Предисл. Л. Гинзбург, сост. С. Василенко и П. Нерлера. 2-е изд. М.: Мандельштам. о-во, 1997 [1986]. С. 59–81.
- Семенов 2007 – *Семенов Л.* Стихотворения. Проза / Изд. подгот. В.С. Баевским. М.: Наука, 2007.
- Силард 2002 – *Силард Л.* Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002 [1989]. С. 162–205.
- Скалдин 2004 – *Скалдин А.А.* Стихи, проза, статьи, материалы к биографии / Сост., подгот. текста и коммент. Т.С. Царской. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
- Скворцов 2015 – *Скворцов А.* Об источниках некоторых стихов Владислава Ходасевича // Скворцов А. Поэтическая генеалогия: Исслед., статьи, заметки, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015. С. 43–70.
- «Скит» 2006 – «Скит». Прага 1922–1940: Антология. Биография. Документы / Под общ. ред. Л.Н. Белошевской. М.: Рус. путь, 2006.
- Слово о Полку Игореве – Слово о Полку Игореве. Л.: Советский писатель, 1967.
- Случевский 2004 – *Случевский К.К.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Академ. проект, 2004.
- Смольевский 1991 – *Смольевский А.А.* Ольга Ваксель – адресат четырех стихотворений Осипа Мандельштама // Лит. учеба. 1991. № 1. С. 163–170.
- Снеессорева 1894 – *Снеессорева С.* Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православной церковью, с изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. СПб.: Изд. книгопродавца И.Л. Тузова, 1894.
- Соловьев В. 1974 – *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Советский писатель, 1974.
- Соловьев С. 1909 – *Соловьев С.* [Рец. на:] «Остров». Ежемесячный журнал стихов. № 1 // Весы. 1909. № 7. С. 100–102.
- Соловьев С. 1999 – *Соловьев С.* Стихотворения 1917–1928 г. / Публ. С.М. Мисочник. М. [Солнечногорск]: Гос. ист.-лит. и природ. музей-заповедник А.А. Блока, 1999.

- Соловьев С. 2003 – *Соловьев С.* Воспоминания / Сост., подгот. текста и коммент. С.М. Мисочник. М.: НЛО, 2003.
- Соловьев С. 2007 – *Соловьев С.* Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. В.А. Скрипкиной. М.: Водолей Publishers, 2007.
- Соловьева 1909 – *Соловьева П. (Allegro)* Плакун-трава. СПб.: Тип. Сойкина, 1909.
- Сологуб 1991 – *Сологуб Ф.* Творимая легенда: В 2 т. / Подгот. текста Л. Соболева. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1.
- Сологуб 1999 – *Сологуб Ф.К.* Поэзия, проза / Сост. М. Павловой. М.: Слово / Slovo, 1999.
- Сошкин 2015 – *Сошкин Е.П.* Гипограмматика: Книга о Мандельштаме. М.: НЛО, 2015.
- Степанова 2009 – *Степанова Л.* «Нужно было обязательно не читать Данта» (неизвестный экземпляр «Божественной комедии» из библиотеки Блока) // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. Вс. Багно, Дж. Малмстада, М. Маликовой. М.: НЛО, 2009. С. 677–689.
- Степанова, Левинтон 2010 – *Степанова Л.Г., Левинтон Г.А.* Комментарии <к «Разговору о Данте», «Разговору о Данте. Первой редакции» и «Разговору о Данте. Из черновиков»> // Мандельштам О. 2010 [2009–2011], 2: 530–629, 714–743.
- Сто одна поэтесса Серебряного века 2000 – Сто одна поэтесса Серебряного века / Сост. М.Л. Гаспарова, О.Б. Кушлиной, Т.Л. Никольской. СПб.: ДЕАН, 2000.
- Стратановский 1998 – *Стратановский С.* Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 213–221.
- Струве Г. 1962 – *Струве Г.* Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver. Firenze: Sansoni, 1962. P. 601–614.
- Струве Н. 1988 – *Струве Н.* Осип Мандельштам. L.: Overseas Publications Interchange Ltd., 1988.
- Сурат 2009 – *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009.
- Сурат 2015 – *Сурат И.* Ясная догадка // Корни, побеги, плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве: В 2 ч. / Сост. П.М. Нерлера, А. Поморского, И.З. Сурат. М.: РГГУ, 2015. Ч. 2. С. 448–475 [п.: Звезда. 2013. № 10. С. 220–234].
- Тарловский 2009 – *Тарловский М.* Молчаливый полёт: Стихотворения. Поэма / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Е. Витковского и В. Резвого. М.: Водолей Publishers, 2009.
- Тахо-Годи 1996 – *Тахо-Годи Е.А.* Данте и К.К. Случевский // Дантовские чтения. 1995. М.: Наука, 1996. С. 69–94.
- Тименчик 1996 – *Тименчик Р.Д.* Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. СПб.: АО «Арсис», 1996. С. 50–54.
- Тиняков 2002 – *Тиняков А (Одинокий).* Стихотворения / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н.А. Богомолова. Томск; М.: Водолей, 2002.
- Тоддес 2008 – *Тоддес Е.* [Мандельштамовская энциклопедия. Избранные статьи] «БАТЮШКОВ» // Вопр. лит. 2008. № 6. С. 204–221.
- Толстой 1951–1953 – *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Худож. лит., 1951–1953.

- Томашевский 1989 – *Томашевский Н.Б.* Франческо Петрарка // Франческо Петрарка. Лирика. Автобиографическая проза / Сост. и предисл. Н. Томашевского. М.: Правда, 1989. С. 5–18.
- Томсон 1922 – *Томсон Ф.* Кружево эпох: Средневековье; Ренессанс; Новое время. Н. Новгород: [б. и.], 1922.
- Тургенев 1962 – *Тургенев И.С.* Собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 6.
- Тютчев 1966 – *Тютчев Ф.И.* Лирика / Подгот. изд. К.В. Пигарева: В 2 т. М.: Наука, 1966.
- Тютчев 1987 – *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л.: Советский писатель, 1987.
- Успенский Б. 1996 – *Успенский Б.А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б.А. Избр. тр. М.: Яз. славян. культуры, 1996. Т. 2. С. 306–340.
- Успенский М., Успенский В. 1899а – *Успенский М.И., Успенский В.И.* Материалы из истории русского иконописания. Переводы из собрания И.В. Тюлина. СПб.: С.-Петербург. Археол. ин-т, 1899.
- Успенский М., Успенский В. 1899б – *Успенский М.И., Успенский В.И.* Древние иконы из собрания А.М. Постникова. СПб.: С.-Петербург. Археол. ин-т, 1899.
- Успенский Ф. 2008 – *Успенский Ф.Б.* Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М.: Яз. славян. культуры, 2008.
- Фет 1959 – *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Я. Бухштаба. Л.: Советский писатель, 1959.
- Флоренский 1914 – *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М.: Путь, 1914 [репринт: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: В 2 ч. М.: Правда, 1990].
- Флоренский 1922 – *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. М.: Поморье, 1922.
- Фрейдин 1991 – *Фрейдин Ю.Л.* «Остаток книг»: Библиотека О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исслед. и материалы. М.: Наука, 1991. С. 231–239.
- Фурман 2000 – *Фурман Ю.М.* Франческо Петрарка: Посмертная судьба в Европе и России. Харьков: Основа, 2000.
- Харджиев 1974 – *Харджиев Н.И.* Примечания // Осип Мандельштам. Стихотворения / Вступ. ст. А.Л. Дымшица, сост. и примеч. Н.И. Харджиева. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1974. С. 251–316.
- Хлебников 1930 – *Хлебников В.* Собрание произведений: В 4 т. / Общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова, предисл. Ю. Тынянова, вступ. ст. и примеч. Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. Т. 2.
- Хлебников 2000–2006 – *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т., 7 кн. / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: Наследие, 2000–2006.
- Хлодовский 1992 – *Хлодовский Р.И.* Анна Ахматова и Данте // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 2. С. 75–92.
- Ходасевич 1975 – *Ходасевич В.Ф.* Державин. Reprint of the edition Paris 1931 with an introduction by J. E. Malmstad. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975 (Центрифуга, vol. 21, 1).
- Ходасевич 1991 – *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. Избранное / Сост. В.Г. Перельмутера, под общ. ред. Н.А. Богомолова. М.: Советский писатель, 1991.

- Ходасевич 1997 – *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4.
- Ходасевич 2009–... – *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Рус. путь, 2009–...
- Цветаева 1990 – *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.Б. Коркиной. Л.: Советский писатель, 1990.
- Цетлин 2011 – *Цетлин М. (Амари).* Цельное чувство: Собрание стихотворений / Общ. ред., сост., подгот. текста и коммент. В. Хазана. М.: Водолей, 2011.
- Цивьян 2010 – *Цивьян Ю.* На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: НЛО, 2010.
- Черашняя 1992 – *Черашняя Д.И.* Субъектный строй «Разговора о Данте» // Черашняя Д.И. Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 94–102.
- Черашняя 2000 – *Черашняя Д.И.* Тема мавзолея в творчестве О. Мандельштама // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2000. Т. 59. № 4. С. 36–48.
- Черашняя 2006 – *Черашняя Д.И.* Тайная свобода поэта: Пушкин, Мандельштам. Ижевск: Ин-т компьютер. исслед., 2006.
- Черный 1996 – *Черный Саша.* Собрание сочинений: В 5 т. / Сост., подгот. текста, коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996.
- Черубина де Габриак 2001 – *Черубина де Габриак.* Исповедь / Сост. В.П. Купченко, М.С. Ланды, И.А. Репиной. М.: Аграф, 2001.
- Чехов 1974–1982 – *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1982.
- Чуковская 1997 – *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 1.
- Чуковский 1991 – *Чуковский К.* Дневник 1901–1929 / Подгот. текста, коммент. Е.Ц. Чуковской. М.: Советский писатель, 1991.
- Чумаков 2008 – *Чумаков Ю.Н.* Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Чумаков Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассматриваний. М.: Яз. рус. культуры, 2008. С. 121–137.
- Шапир 2008 – *Шапир М.* Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2008. С. 14–21.
- Шевченко 1904 – *Шевченко Т.Г.* Мария. Берлин: Изд. Гуго Штейнница, 1904.
- Шевырев 2010 – *Шевырев С.П.* Данте и его век. Исследование о Божественной Комедии // Шевырев С.П. Избр. тр. / Сост. А.А. Ширинянца и К.В. Рясенцева. М.: РОССПЭН, 2010. С. 81–110.
- Шервинский 1997 – *Шервинский С.В.* Стихотворения. Воспоминания / Сост. Е.С. Дружининой. Томск: Водолей, 1997.
- Шершеневич 2000 – *Шершеневич В.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.А. Кобринского. СПб.: Академ. проект, 2000.
- Шишкин 1996 – *Шишкин А.Б.* «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова и дантовское видение «Благословенной жены» // Дантовские чтения. 1995. М.: Наука, 1996. С. 95–130 [перепеч. в: Данте: pro et contra 2011: 646–664].
- Шкловский 1919 – *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Поэтика: Сб. по теории поэтич. яз. Пг.: 18-я Гос. тип., 1919. С. 101–114.
- Штемпель 2008 – *Штемпель Н.* Воспоминания // Ясная Наташа 2008: 21–74.
- Щеголев 1987 – *Щеголев П.Е.* Амалия Ризнич в поэзии А.С. Пушкина // Щеголев П.Е. Первенцы русской свободы / Вступ. ст. и коммент. Ю.Н. Емельянова. М.: Современник, 1987. С. 261–284.

- Щербина 1970 – *Щербина Н.Ф.* Избранные произведения / Вступ. ст. И.Д. Гликмана, сост., подгот. текста и примеч. Г.Я. Галаган. Л.: Советский писатель, 1970.
- Эконен 2011 – *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛЮ, 2011.
- Эллис 2000а – *Эллис.* Стихотворения. Томск: Водолей, 2000.
- Эллис 2000б – *Эллис.* Неизданное и несобранное. Томск: Водолей, 2000.
- Эренбург 1961 – *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: В 6 кн., 3 т. Т. 1. Книги первая и вторая. М.: Советский писатель, 1961.
- Эренбург 2000 – *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. Б.Я. Фрезинского. СПб.: Академ. проект, 2000.
- Языков 1988 – *Языков Н.М.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. К.К. Бухмейер и Б.М. Толочинской. Л.: Советский писатель, 1988.
- Якушкина 2005 – *Якушкина Т.В.* Петрарка в русской литературе XVIII века // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2005. Вып. 1. С. 25–34.
- Ясная Наташа 2008 – «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель / Под. ред. П. Нерлера и Н. Гординой. М.; Воронеж: Кварта, 2008.
- Alighieri 1904 – *Alighieri Dante.* Tutte le opere di Dante Alighieri / Nuovamente rivedute nel testo dal E. Moore; con indice dei nomi propri e delle cose notabili compilato dal Paget Toynbee. 3rd ed. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904.
- Alighieri 1989 – *Alighieri Dante.* Commedia: Purgatorio / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. Garzanti, 1989.
- Alighieri 1996a – *Alighieri Dante.* Commedia: Inferno / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. Garzanti, 1996.
- Alighieri 1996b – *Alighieri Dante.* Commedia: Paradiso / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. Garzanti, 1996.
- Alighieri 2010 – *Alighieri Dante.* Vita Nuova / Premessa di Maria Corti, introduzione e cura di Manuela Colombo. 5 ed. Milano: Feltrinelli, 2010.
- Ariosto 1982 – *Ariosto Ludovico.* Orlando Furioso / A cura di Emilio Bigi. 2 vol. Milano: Rusconi, 1982.
- Baines 1976 – *Baines J.* Mandelstam: The Later Poetry. Cambridge; L.; N. Y.; Melbourne: Cambridge Univ. Press, 1976.
- Baudelaire 1964 – *Baudelaire Ch.* Les Fleurs du mal et autres poèmes. Garnier-Flammarion, 1964.
- Bezrodnyj 2014 – *Bezrodnyj M.* Ассорти юбилейное // Toronto Slavic Quarterly. 2014. Vol. 50. С. 244–267 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/50/index.shtml>; accessed 28.01.2019).
- Bonola 2003 – *Bonola A.* Traduzione e impulso creativo. Un sonetto di Petrarca nella versione russa di Osip E. Mandel'stam // L'analisi linguistica e letteraria. 2003. Vol. 11. P. 29–73.
- Cavanagh 1995 – *Cavanagh C.* Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton: Princeton Univ. Press, 1995.
- Cazzola 2005 – *Cazzola P.* Osip Mandel'stam, traduttore russo del Petrarca // Cazzola P. Scrittori russi nello specchio della critica XIX–XX secolo. Alesandria: Edizioni dell'Orso, 2005. P. 293–307.

- Colucci 1984 – *Colucci M.* Nota alla *Conversazione su Dante* di Mandel'shtam // Dante i slavenski svijet = Dante e il mondo slavo. Vol. 1. Zagreb, 1984. P. 63–70.
- Crone 1986 – *Crone A.L.* Woods and Trees: Mandel'shtam's Use of Dante's Inferno in "Preserve My Speech" // *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev* / Ed. by J.W. Connolly, S.I. Ketchian. Columbus: Slavica, 1986. P. 87–101.
- d'Annunzio 1902 – *d'Annunzio Gabriele.* Francesca da Rimini: tragedia, rappresentata in Roma nell'anno MCMI al dì IX del mese di dicembre. Milano: Fratelli Treves, 1902.
- Davidson 1989 – *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge; New Rochelle, N.Y.; Melbourne; Sydney: Cambridge Univ. Press, 1989.
- Davidson 1990 – *Davidson P.* Akhmatova's Dante // The Speech of Unknown Eyes: Akhmatova's Readers on her Poetry: In 2 vls. / Ed. by W. Rosslyn. Cotgrave: Astra, 1990. Vol. 2. P. 201–223.
- de Grazia 1999 – *de Grazia M.* The Scandal of Shakespeare's Sonnets // *Shakespeare's Poems* / Ed. by S. Orgel and S. Keilen. N.Y.; L.: Garland Publ., Inc., 1999. P. 65–88.
- Eng-Liedmeier 1983 – *Eng-Liedmeier J., van der.* Some Aspects of Mandel'shtam's *Razgovor o Dante* and Axmatova's *O Puškine* // *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan M. Meijer* / Ed. by B.J. Amsenga, A.H. van der Baar, F. Suasso, M.D. de Wolf. Amsterdam: Rodopi, 1983. P. 235–252.
- Faccani 1994 – *Faccani R.* Nello specchio della *Divina Commedia*. Appunti in margine alla *Conversazione su Dante* di Osip Mandel'shtam // *Mandel'shtam O.* 1994. P. 7–36.
- Fra Angelico 1910 – *Fra Angelico.* Les Chefs-d'Œuvre des Peintres florentins. Tome 3. (Petite Collection d'Art Gowans, № 21). P., 1910.
- Genette 1995 – *Genette G.* Mimologics [Mimologiques: voyage en Cratylie, 1976] / Transl. by Thaïs E. Morgan. Lincoln; L.: Univ. of Nebraska, 1995.
- Gifford 1992 – *Gifford H.* Mandelstam's *Conversation about Dante* // Literature, culture and society in the modern age: In honor of Joseph Frank / Ed. by E.J. Brown... et al.: In 2 vols. Stanford: Dept. of Slavic Languages and Literatures, Stanford Univ. 1992. Vol. 2. P. 67–81.
- Glazov-Corrigan 2000 – *Glazov-Corrigan E.* Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism. Toronto, Buffalo, L.: Univ. of Toronto Press, 2000.
- Glazova 1984 – *Glazova M.* Mandel'shtam and Dante: *The Divine Comedy* in Mandel'shtam's Poetry of the 1930s // *Studies in Soviet Thought.* 1984. Vol. 28. № 4. P. 281–335.
- Goethe 1957 – *Goethe J.W., von.* Werke. Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Berlin: Akademie-Verlag, 1957. Bd. 1.
- Goldberg 2011 – *Goldberg S.* Mandelstam, Blok, and the Boundaries of Mythopoeitic Symbolism. Columbus: The Ohio State Univ. Press, 2011.
- Goldin 1973 – *Goldin F.* Lyrics of the Troubadours and Trouvères. An Anthology and a History. Doubleday Garden City, NY: Anchor Books, 1973.
- Gronau 1904 – *Gronau G.* Titian. L., N.Y., 1904.
- Harris 1988 – *Harris J.G.* Osip Mandelshtam. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Hugo 1922 – *Hugo V.* Les Contemplations: In 3 vols. / Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des Variantes, une

- Introduction, des Notices et des Notes par Joseph Vianey. Paris: Hachette, 1922. Vol. 2
- Ivanov 1994 – *Ivanov V.V.* Mandelstam and Biology // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума / Ред.-сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Tenaflly NJ: Эрмитаж, 1994. С. 280–298.
- Jaques 1965 – *Jaques E.* Death and the Midlife Crisis // International Journal of Psychoanalysis. Vol. 46. № 4. 1965. P. 502–514.
- Johnson 1964 – *Johnson C.A.* Lomonosov's Dedication to His *Russian Grammar* // Slavic Review. 1964. Vol. 23. № 2. P. 328–332.
- Kahn 1994 – *Kahn A.* Andrei Belyi, Dante and “Golubye glaza i goriashchaia lobnaia kost’”: Mandel'shtam's Later Poetics and the Image of the *Raznochinets* // Russian Review. 1994. Vol. 53. № 1. P. 22–35.
- Kirilcuk 2002 – *Kirilcuk A.* The Estranging Mirror: The Poetics of Reflection in the Late Poetry of Vladislav Khodasevich // Russian Review. 2002. Vol. 61. № 3. P. 377–390.
- Lafenestre 1909 – *Lafenestre G.* La vie et l'œuvre de Titien. Nouvelle éd. Paris: Hachette, 1909.
- Lee 1899 – *Lee S.* A Life of William Shakespeare. N.Y.; L.: The Macmillan Company, 1899.
- Machiedo 1984 – *Machiedo M.* In margine al Dante di Mandelštam // Dante i slavenski svijet = Dante e il mondo slavo. Vol. 1. Zagreb, 1984. P. 367–375.
- Maddox 1987 – *Maddox G.L.* (ed. in chief). The Encyclopedia of Aging. N.Y.: Springer Publ., 1987.
- Mandel'shtam 1994 – *Mandel'shtam O.* Conversazione su Dante/ A cura di Remo Faccani. Genova: Il Melangolo, 1994.
- Markov 1988 – *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont 1890–1909 // Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Bd. 31. Köln; Wien: Böhlau Verlag, 1988.
- Mignaty 1881 – *Mignaty A.M.* Le Corrège. Sa vie et son œuvre. Paris: G. Fischbacher, 1881.
- Miller 1981 – *Miller J.A.* Creativity and the Lyric ‘I’ in the Poetry of V.F. Khodasevich. Ph.D. The Univ. of Michigan, 1981.
- Mureddu 1980 – *Mureddu D.* Mandel'shtam and Petrarch // Scando-Slavica. 1980. Vol. 26. № 1. P. 53–84.
- Mureddu 1984 – *Mureddu D.* Petrarch and Vjačeslav Ivanov // Scando-Slavica. 1984. Vol. 30. P. 73–94.
- Myers 1980 – *Myers D.* Some notes on Mandelstam's “Tristia” // Ideology in Russian Literature / Ed. dy R. Freeborn and J. Grayson. Univ. of London: School of Slavonic and East European Studies, 1980. P. 134–156.
- Nelson 1986 – *Nelson L., Jr.* *Translatio Lauri*: Ivanov's Translations of Petrarch // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher / Ed. by R.L. Jackson and L. Nelson. New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986. P. 162–189.
- Nilsson 1974 – *Nilsson N.A.* Osip Mandel'shtam. Five Poems. Stockholm: Almqvist&Wiksell International, 1974.
- Panova 2014 – *Panova L.* On Osip Mandel'shtam's Intertextuality: Russian and Italian Crosspollination // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky / Ed. by B. Scherr, J. Bailey, V.T. Johnson. Bloomington, IN: Slavica Publishers, 2014. P. 151–172.

- Panova 2016 – *Panova L.* Vladislav Xodasevič's 'Before the Mirror': The Italian Amalgam // Russian Literature. 2016. Vol. 83–84 (*Xodasevič Volume*, ed. by Nikolaj Bogomolov). P. 153–185.
- Petrarca 1908 – *Petrarca Francesco*. Il Canzoniere / Con le note di G. Rigutini. 2nd ed. Milano: Ulrico Hoepli, 1908.
- Petrarca 2010 – *Petrarca Francesco*. Canzoniere / A cura di M. Santagata. Milano: Arnoldo Mondadori, 2010.
- Pil'sčikov 2010 – *Pil'sčikov I.A.* Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell'età d'oro e d'argento / Trad. di Bianca Sulpasso // Russica Romana. 2010. Vol. 18. P. 89–114.
- Postoutenko 2002 – *Postoutenko K.* «Я, я, я. Что за дикое слово...»: Vladislav Khodasevich's Deconstruction of the First-Person Personal Pronoun // New Zealand Slavonic Journal. 2002. Vol. 36. P. 225–235.
- Puccini 1893 – *Puccini G.* Manon Lescaut / [Text by L. Illica and G. Giacosa]. English Version by N. Marras. N.Y.: G. Ricordi & Company, 1893.
- Rabboni 2005 – *Rabboni R.* Il Petrarca di Veselovskij // Le lingue del Petrarca / A cura di A. Daniele. Udine: Forum, 2005. P. 173–200.
- Rayfield 1970 – *Rayfield D.* A Winter in Moscow (Osip Mandel'shtam's poems of 1933–1934) // Stand. 1970. Vol. 14. № 1.1. P. 18–23.
- Rayfield 1987 – *Rayfield D.* Lamarck and Mandelstam // Scottish Slavonic Review. 1987. Vol. 9. P. 85–101.
- Ronen 1983 – *Ronen O.* An Approach to Mandel'shtam. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew Univ. 1983.
- Ronen 2015 – *Ronen O.* Mandel'shtam's "Kashchei" // Ronen O. The joy of recognition: selected essays / Ed. by B. Scherr and M. Wachtel. Ann Arbor, MI: Michigan Slavic Publications, 2015 [1968]. P. 1–20 (по-русски – «Кашей» // Ронен О. Чужелюбие: Третья книга из города Энн. СПб.: Звезда, 2010. С. 63–93).
- Schubert 2008 – *Schubert F.* Die schöne Müllerin. Text Wilhelm Müller. Christoph Prégardien, Michael Gees (piano). [Booklet to a CD.] Challenge Classics, 2008.
- Schubert 2011 – *Schubert F.* Winterreise. Text Wilhelm Müller. John Elwes, Kenneth Slowik (piano) [Booklet to a CD; no pages]. Friends of Music, 2011.
- Singleton 1970 – *Singleton Ch.S.* Commentary // Alighieri Dante. The Divine Comedy: 3 vols. in 6 pts. / Transl., with a comment. by Ch.S. Singleton. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1970. Vol. 1. Inferno. P. 2.
- Taranovsky 1976 – *Taranovsky K.* The Black-yellow Light. The Jewish Theme in Mandel'shtam's Poetry // Taranovsky Kiril. Essays on Mandel'shtam. Cambridge, MA; L., Eng.: Harvard Univ. Press, 1976. P. 48–67, 145–155 [на рус. яз.: *Тарановский К.* Черно-желтый свет. Еврейская тема в поэзии Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспарова. М.: Яз. рус. культуры, 2000. С. 77–105].
- Tasso 1967 – *Tasso Torquato*. Gerusalemme liberata / A cura di L. Caretti. In 2 vol. Milano: Editore Laterza, 1967.
- Terras 1966 – *Terras V.* Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'shtam's *Tristia* // Slavic and East European Journal. 1966. Vol. 10. № 3. P. 251–267.
- Vendler 1997 – *Vendler H.* The Art of Shakespeare's Sonnets. Cambridge, MA; L.: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1997.

- Verdi 1888 – *Verdi G.* La Traviata; opera in three acts. Italian text, with an English translation by T.T. Barker and the music of the principal arias. Boston: O. Ditson, 1888.
- Verhaeren 1977 – *Verhaeren É.* Œuvres: In 9 vol. Genève: Slatkine Reprints, 1977. Vol. 8.
- Verlaine 1992 – *Verlaine P.* Œuvres poétiques complètes / Éd. présentée et établie par Yves-Alain Favre. P.: R. Laffont, 1992.
- Verlaine 2008 – *Verlaine P.* Poèmes saturniens / Édition critique de St. Murphy. P.: Honoré Champion, 2008.
- Wilkins 1955 – *Wilkins E.H.* Studies in the Life and Works of Petrarch. Cambridge, MA: The Medieval Academy of America, 1955.

- Абрамов С.А. 305
Августин (Блаженный) 19, 55–56, 69, 75, 191
Адмони В.Г. 285
 «За то, что мучительных лет вереница...» 284
Акимова М.В. 48
Александров А.С. 157
Алексеева Лидия (Девель Л.А.) 242, 281
 «Черный Данте в облетевшем скверике...» 280
Алигер М.И. (Зейлигер) 233
Алигьери Данте (Dante Alighieri)
 «Божественная комедия» (“La Divina Commedia”) 11, 13–20, 32, 36, 37, 40, 47, 49, 50, 53, 56, 58, 66, 77, 109, 120, 127, 138, 158, 159, 167, 177, 178, 180, 184, 187, 188, 199, 201, 203, 210–212, 214, 217, 219, 220, 227, 228, 231, 236, 241, 243, 245, 247, 248, 254, 257, 258, 261, 263, 264, 268, 270, 272, 274, 276, 277, 289, 291, 292–296, 298, 299–301, 303–311, 313, 315, 317–319, 322–329, 331–338, 343–345, 353–360, 364–367, 369–377, 379, 380, 390, 394, 400, 402, 403, 406–410, 416, 420, 421, 423–425, 438, 441, 476, 487, 503, 518, 535, 573, 583–585, 588, 595, 598, 602, 607, 608
Ад 15, 36, 58, 212, 224, 245, 251, 264, 273, 276, 277, 284, 308, 316, 339, 353, 358, 362, 373–375, 385, 391, 608
Ад. I 105, 181–185, 187, 201, 309, 310, 323, 335, 410
 II 103, 105, 186, 220, 223, 478
 III 267
 IV 208
 V 53, 66, 77, 156–160, 254, 271, 323, 361, 422, 518
 VIII 56
 IX 375, 378
 X 185
 XIII 332
 XIV 381
 XV 344, 348
 XVI–XVII 338
 XXIII 185
 XXV 187
 XXXI 519
 XXXII 602
 XXXIII 361, 363
Рай 58, 212, 245, 277, 278, 311, 313, 318, 336, 366, 374, 390, 403, 405–407, 414, 420, 423, 432, 584
Рай. I 412
 II 221, 223, 421, 437
 III 421
 IV 437, 438
 VII 47, 256, 257
 XII 223

- XIII 430, 431, 434
 XV 223, 394
 XVII 216, 219, 391, 395
 XVIII 223, 437
 XX 576
 XXII 336
 XXIII 220, 223, 253, 255, 435
 XXIV 421
 XXIV–XXVI 363–365
 XXV 252, 412
 XXXI 256
 XXXII 348
 XXXIII 161, 323
- Чистилище 36, 58, 212, 245, 253, 264, 276, 277, 310, 311, 313, 328, 336, 337, 367, 374–376, 400, 407, 420, 476, 608
- Чистилище. I 223, 278
 V 518
 IX 307, 439
 X 165, 166
 XI 398
 XII 366
 XIII 283
 XIV 220
 XIX 600
 XXI 375
 XXII 223
 XXIII 233
 XXIV 220
 XXVII 106, 378
 XXVIII 105, 158, 594
 XXIX 104, 105, 223
 XXX 104, 105, 186, 213, 215, 222, 255, 261, 435, 593, 597
- «Новая жизнь» (“Vita Nuova”) 11, 13, 15–17, 19, 23, 32, 34, 40, 49, 50, 57, 58, 68, 81, 84, 103, 120, 127, 181, 221, 228, 236, 241, 243, 247, 249, 251, 257, 258, 261, 262, 292, 298, 303, 306–311, 322, 326, 330, 403, 404, 519, 583, 585, 586, 588, 590–592, 594–596, 603, 605, 608
- “A ciascun'alma presa e gentil core...” 79, 309, 310, 502
- “Cavalcando l'altr'ier per un cammino...” 39, 251
 “Donne ch'avete intelletto d'amore...” 258, 469, 590
 “Io mi senti' svegliar dentro a lo core...” 212, 591
- «Пир» (“Convivio”) 17, 183, 303, 310, 366
 «О народном красноречии» (“De vulgari eloquentia”) 447
 “Le rime petrose” 455
- Андгуладзе Л. 250, 609
 Андерсен Х.К. (Hans Christian Andersen) «Дочь болотного царя» 557, 558
 «Дюймовочка» 545, 557
 «Снежная королева 111
- Андреев Л.Н. 230
 Андреева И.П. 88, 89, 180
 Андрей Юродивый 143, 172
 Андроникова С.Н. 577
 Аникин А.Е. 129
 Анненский И.Ф. 13, 37, 146, 178, 508, 554
 «В марте» 130
 «Второй фортепианный сонет» 132
 «Дальние руки» 14, 127–137
 «Лаодамия» 532
 «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» 129
 «После концерта» 136, 137
 «Поэту» 607
 «Среди миров» 438
 «Фамира–кифаред» 129
- Антокольский П.Г.
 «Наш город – ящик ужасов Пандоры...» 313
- Апухтин А.Н.
 «Швейцарке» 393
- Ариосто Лудовико (Ludovico Ariosto) 58, 293, 297, 298, 302, 445–447, 455, 456, 458, 461, 463, 466, 472, 475, 477, 478, 510, 543
 «Неистовый Роланд» 448, 452, 453, 460, 466–469, 471, 472, 475, 476, 479
- Аристотель (Ἀριστοτέλης) 340, 358, 371

Асеев Н.Н.

«Терцины другу» 259

Асоян А.А. 12, 293, 311, 323

А. Т.

«Проходит жизнь моя, за днями
дни мелькают...» (Петрарка)
84

Ауслендер С.А.

«Корабельщики» 248

Ахматова А.А. 13, 28, 37, 238, 281,
284, 289, 299, 304, 307, 313, 316,
320, 321, 329, 355, 442, 488, 529,
546, 546, 551, 572, 597

«Борис Пастернак» 284

«Воронеж» 416

«Данте» 216, 224–228, 233, 242,
285, 317, 318, 399

«Из прощанья с дантовским го-
дом» 212

«Листки из дневника» 215, 307,
314, 319, 320, 330

«Лотова жена» 225

«Муза» 216, 219–224, 227, 228,
233, 242, 272, 273, 285, 296,
317, 319, 325

«Нас четверо. Комаровские на-
броски» 320

«Не с теми я, кто бросил землю...»
216–219, 228, 393

«Последнее слово» 215, 216

«Поэма без героя» 210

«Пятая роза» 212

«Рахиль» 280

«Слово о Данте» 210, 211, 213–
215, 222, 315

«Хвалы эти мне не по чину...» 234

«Эпиграмма» («Могла ли Биче,
словно Дант, творить...») 14,
127, 209, 210, 212, 213, 216,
222, 228–236, 239–242, 247,
285, 286, 219, 317

Багрицкий Э.Г. 122–124

Багров П.А. 547

Байрон Дж. Г. (George Gordon Byron)
122, 123, 235, 238, 257, 347, 364

«Жалобы Тассо» (“The Lament of
Tasso”) 478

Бальмонт Е.А. (Андреева) 249

Бальмонт К.Д. 14, 37, 147, 210, 216,
226, 248, 289, 293, 309, 312, 313, 474

«Беатриче. Сонет» 242, 249, 309

«Великие итальянцы и Руставе-
ли» 56, 250, 309, 312, 609

«Всем, чья душа в плену, чье
сердце благородно...» (Дан-
те) 79, 309

«Данте» (сонет) 277, 313, 398

«Данте. Видение» 184, 225, 226,
309, 391, 398

«Звезда звезде» 440

«Итальянский цветок» 440

«Когда я был мальчиком, малень-
ким, нежным...» 384

«Любимые» 157, 158, 250, 255,
309, 312

«Любовь и тени любви» (цикл)
254

«Маятник» 391, 392

«Мысли о творчестве. Эпоха
Возрождения и заря новой
жизни» 57, 58

«Нежный жемчуг, Маргарита...»
474

«Непоправимое» 255, 309, 362

«О, Сафо, знаешь только ты...» 234

«Песня без слов» 554

«Терцины» 117, 189, 249, 250,
252, 309

«У чудищ» 437

Баратынский Е.А. 581

«Муза» 216, 600

«Разуверение» 458, 510

«Совет» («Не трогайте пар-
насского пера...») 229

Барбе д’Ореви́ли Ж.А. (Jules Amé-
dée Barbey d’Aureville)

“Les Diaboliques” 73

Барбье Огюст (Henri-Auguste Bar-
bier) 329, 331

Баткин Л.М. 356, 358, 359

Батюшков К.Н. 30, 38, 55, 67, 107, 293,
295, 296, 302, 343, 445, 447–449,
453, 460, 476, 477, 498, 507–509,
533

«Ариост и Тасс» 446, 456, 458

«Вечер. Подражание Петрарке»
95

- «Гризельда. Повесть из Боккаччо» 454
«К другу» 459
«На смерть Лауры» 112
«Петрарка» 49, 446, 458, 482
«Пробуждение» 529
«Элегия из Тибулла» 532
- Бах И.С. (Johann Sebastian Bach) 360
- Бахтин М.М. 118, 486
- Бездородный М.В. 16, 323, 324, 452
- Бекетова М.А. 80
- Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 37, 58, 105, 107, 108, 239, 241, 308, 331, 342, 355, 377, 378, 411, 416, 443, 597
«Вейнинггер о поле и характере» 238
«Венок или венец» 379, 413
«Записки чудака» 331
«Мастерство Гоголя» 355
«Начало века» 81
«О символизме» 308
«О теургии» 32, 33, 34
«Старинный друг» (цикл) 556, 557
- Бенедиктов В.Г.
«Возвращение незабвенной» 473
- Берберова Н.Н. 175, 184
- Берггольц О.Ф. 269
«Беатриче» 267, 268
- Бергсон А. (Henri Bergson) 360
- Бердяев Н.А. 239, 241
«Метафизика пола и любви» 236–238
- Беринг В.И. 546, 574
- Берлин И. (Isaiah Berlin) 215, 216
- Бернард Клервоский 17
- Беспровзванный В. 454, 457, 462
- Бехли А. 46, 47
- Благой Д.Д. 323
- Блок А.А. 32, 35–37, 68, 89, 118–120, 129, 158, 178, 228, 230, 253, 273, 274, 282, 291, 296, 303, 311, 314, 329, 330, 331, 342, 370, 388, 529, 584
«Авиатор» 276
«Благовещение» 149, 152, 154, 155
«В октябре» 189, 190
«Голубоватым дымом...» 260, 386, 388
- «Лениво и тяжко плывут облака...» 477
- «Мне битва сердце веселит...» 81–83
- «На железной дороге» 266
- «Немые свидетели» 188
- «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» 83, 84
- «О современном состоянии русского символизма» 312, 330, 331
- «Она пришла с мороза...» 157, 311, 362
- «Песнь Ада» 188, 205, 251, 252, 276, 311
- «Пушкинскому Дому» 582
- «Равенна» 262, 303, 311, 313, 317, 330, 355
- «Стихи о Прекрасной Даме» (сборник) 80, 81, 88, 97
- «Страстью длинной, безмятежной...» 416
- «Там, за далью бесконечной...» 531
- «Тревога» 441
- «Умри, Флоренция, Иуда...» 387, 388, 411
- «Фьезоле» 386
- «Шаги» (Верхарн) 389
- «Я и молод, и свеж, и влюблен...» 84–87
- «Я пригвожден к трактирной стойке...» 279
- Блок Л.Д. (Менделеева) 35, 68, 80, 85, 118, 120, 597
- Блох Г.
«Земля и ветер смолкли, ветер стих...» (Петрарка) 514, 515, 523, 525, 528, 537
- Блум Х. (Harold Bloom) 297, 510
- Бобышев Д.В. 212
- Богомолов Н.А. 24, 26, 46, 138, 150, 162, 165, 180
- Бодлер Ш.П. (Charles Pierre Baudelaire) 13, 75, 296, 360, 488, 510, 513, 583
«Беатриче» (“La Béatrice”) 72, 73, 74, 316, 321, 583
«Волосы» (“La Chevelure”) 549

«Падалъ» (“Une charogne”) 570,
571, 577, 606

Бодрова А.С. 229, 478

Бозио А. (Angiolina Bosio) 544, 545, 560

Боккаччо Дж. (Giovanni Boccaccio)
18, 57, 118, 313, 321, 359, 364, 384,
454, 593

«Декамерон» (“Decameron”) 119,
453

«Жизнь Данте» (“Trattatello in
laude di Dante”) 18, 296, 327,
343, 344, 412, 593

Бонацца Дж. (Giovanni Bonazza)
222

Боратынский Е.А., см. Баратын-
ский Е.А.

Боттичелли С. (Sandro Botticelli)
150, 152, 392, 474, 593

Браун К.Ф. (Clarence Fleetwood
Brown) 356

Бродский И.А. 545

Брюсов В.Я. 15, 32, 37, 38, 77, 80,
188, 189, 216, 222, 224, 264, 274,
289, 296, 310, 313, 315, 318, 319,
320, 373, 371, 377, 389, 508, 529,
597

«Ад. I» (Данте) 310

«Андрею Белому» 187, 190

«Больше никогда» 252, 253, 321,
322

«Всем душам нежным и сердцам
влюбленным...» 187, 221, 257,
258

«Вскрою двери» 187, 309, 339,
409, 410

«Да, эту улицу я знаю...» 384

«Данте» 186, 213, 214, 309, 314,
316

«Данте – путешественник по за-
гробью» 370, 371

«Данте в Венеции» 187, 309, 314,
316, 361

«Железный путь» 392

«Звезда» 156, 157, 255

«Знаешь, Миньона, один только
раз...» 562

«Искушение» 413

«Италия» 387

«Летом 1912 года» 187

«Львица» (Верлен) 573, 574

«Любимцы веков» 313, 314

«Начинающему» 220, 241

«Поэту» 187, 241, 309, 311, 312, 316

«Римини» 259, 262, 263, 422

«Секстина» 384

«Сладко скользить по окраинам
бездны...» 441

«Сонет» («Благословен тот ве-
чер, месяц, год...») (Петрар-
ка) 102

«Сонет в духе Петрарки» 39, 40,
43, 78, 309

«Сонет в манере Петрарки»
96–99

«Флоренция Декамерона» 257,
454, 472

«Франческа да Римини» (д’Ан-
нунцио) 157

«Я и кот» 111

Буало Н. (Nicolas Boileau-Despréaux)
448

Булгаков С.Н. 310

Бунин И.А. 14, 28, 37, 38, 207

«Зеркало» 204

«Жемчуг» 471

«Легкое дыхание» 531

«Миньона» 562

«Прекраснейшая солнца» 29,
69–71

Бурдьё П. (Pierre Bourdieu) 290

Бутурлин П.Д. 42, 44

«Март» 116, 117

Бутырский Н.И. 527

Быков Д.Л. 339

Бюргер Г.А. (Gottfried August Bürger)
«Приключения барона Мюнхгау-
зена» 545

Вагинов К.К. 37

«Козлиная песнь» 14, 110, 118–
122, 562

«Он с каждым годом уменьшал-
ся...» 122

«Труды и дни Свистонова» 122

Вагнер В.Р. (Wilhelm Richard
Wagner) 238, 403

Вазари Дж. (Giorgio Vasari) 162

Ваксель О.А. 15, 482, 484, 485, 487–

- 490, 493, 494, 495, 502, 506, 503,
516, 517, 526, 531, 542–550, 552–
557, 560, 561, 564–566, 569–574,
577, 598
- Ваксель С.Л. (Sven Larsson Waxell)
546, 574
- Ваксель Ю.Ф. 547, 548, 549
- Ванделли Дж. (Giuseppe Vandelli)
304
- Васильев П.Н.
«Стихи в честь Натальи» 599
- Вега Мария (Волынцева М.Н.)
«Муза» 222, 273
«Муза последнего часа» 222, 272,
273
«Не ведьмою, не Беатриче...»
269, 270, 272
«Помню шкаф в кабинете, пожел-
тевшего Данте...» 270–272
- Вегеле Ф.К. фон (Franz Xaver von
Wegele) 293
- Вейнингера О. (Otto Weininger) 237,
239, 241, 282
«Пол и характер» 236, 238, 240
- Венгеров С.А. 15, 309
- Вентадорн Б. де (Bernart de Ventadorn)
“Non es meravelha s’eu chan...”
519, 522
- Венцлова Т. 38, 174, 296, 480–483,
485, 486, 490, 497–500, 502,
506–509
- Вергилий (Publius Vergilius Maro)
17, 49, 66, 69, 203, 207, 220, 222,
223, 337, 338, 488, 494, 496, 510,
513, 567
«Буколики» 191
«Георгики» 492
«Энеида» 383, 518, 520
- Верди Дж. (Giuseppe Verdi) 202
- Верлен П.М. (Paul Marie Verlaine)
25, 73, 296, 488, 503, 510, 542, 550
«Важная дама»/ «Львица» (“Une
grande dame”) 573, 574
«Грустные пейзажи» (цикл “Pay-
sages tristes”) 498
«Серенада» (“Sérénade”) 489
«Соловей» (“Le rossignol”) 498,
499, 513
“Amoureuse du Diable” 573
- Верхарн Э. (Emile Verhaeren)
«Шаги» (“Les pas”) 389
- Верховский Ю.Н. 32, 37, 38, 40, 46,
480, 482
«К *» («Когда мечты твои цветут,
прозрачно–ярки...») 41
«Моя любовь шла голову пону-
ря...» 250, 251
«Сквозь дикий бор, и мрачный и
дремучий...» (Петрарка) 94
- Веселовский Александр Н. 37, 39, 93,
94, 98, 180, 184, 293
- Веселовский Алексей Н. 293
- Вийон Ф. (François Villon) 296, 301,
361, 363, 365, 503
«Баллада о дамах былых времен»
 (“La Ballade des dames du temps
jadis”) 107
- Виленкин В.Я. 320
- Вистендаль Х. 548
- Витте Й.Х.Ф.К. (Johann Heinrich
Friedrich Karl Witte) 295
- Волошин М.А. 26, 265, 293, 304–306,
335, 547
“In mezza di cammin” 189, 262
«Материнство» 607
- Волошина (Сабашникова) М.В. 25,
27, 35, 63, 92, 118, 157, 474
«Зеленая змея» 26
- Вольтер (Voltaire) 29, 364, 446
- Вяземский П.А.
«К лагунам как frutti di mare...»
129
- Гардзонио С. (Stefano Garzonio) 16,
384, 391, 394, 395
- Гаспари А. (Adolf Robert Gaspary) 335
«История итальянской литерату-
ры» 37, 79, 293, 309
- Гаспаров Б.М. 337
- Гаспаров М.Л. 43, 49, 163, 291, 295,
330, 380, 408, 412, 414, 415, 419,
420, 424, 445, 447, 448, 459, 469,
470, 480, 491, 495, 509, 534, 582
- Гербановский М.М. 51
- Герцен А.И.
«Елена» 323
- Гершензон М.О. 15, 27, 28, 30, 32, 38,
42, 180, 190, 203

- «Франческо Петрарка. 1304–1374»
23, 24, 56, 66, 68, 191, 200–203,
488
- Герштейн Э.Г. 304, 306, 307, 334, 355,
397, 546, 548, 550, 552, 554
- Гесиод (Ἡσίοδος) 297
- Гёте И.-В. фон (Johan Wolfgang von
Goethe) 17, 81, 181, 297, 308, 357,
494, 547, 553, 555, 564, 566, 578
- «Годы странствий Вильгельма
Мейстера» 357
- «Страдания юного Вертера» 238,
370
- «Ты знаешь край лимонных
рощ в цвету...» (“Kennst du
das Land, wo die Citronen
blühn...”) 440, 563, 576
- «Ученические годы Вильгельма
Мейстера» 544, 554, 555, 557,
560, 561, 562, 565, 567
- «Фауст» 122
- Гильдебрандт-Арбенина О.Н. 326,
483, 546, 547, 553, 560
- Гильдебрандт В.И. фон 255
- Гиндин С.И. 309
- Гиппиус З.Н. 309, 241
- «Воображаемое» 274, 275
- «Зверобог. О половом вопросе»
237, 238, 274
- «О любви» 238
- «Последний круг (И новый Дант
в аду)» 16, 242, 274–278, 285
- «Прогулки» 275
- Гладков А.К. 490, 548, 549
- Глазова Е. (Elena Glazov-Corrigan)
12, 359
- Глазова М.Г. 12, 334, 378, 380, 383,
394, 420, 421, 424, 583, 584
- Глухова Е.В. 311
- Гоголь Н.В. 58, 122, 312, 355
- «Тарас Бульба» 232
- Голдберг С. (Stuart Goldberg) 16,
314, 499
- Голенищев-Кутузов И.Н. 12, 293,
310, 590
- «Двадцать лет по лестницам чу-
жим...» 392
- «Петрарка» 55, 56, 100
- «Флоренция» 262
- «La gentilissima» 248
- Гомер (Ὅμηρος) 11, 17, 96, 208, 223,
224, 260, 297, 323–325, 388, 469, 567
- «Илиада» 223, 323, 370
- «Одиссея» 430
- Гонгора Л. де (Luis de Góngora) 29
- Гораций (Quintus Horatius Flaccus)
98, 208, 350
- Горбов М.А. 306
- Горнфельд А.Г. 334, 335
- Городецкий С.М. 35, 36
- «Мы нашли друг друга в буре...»
53
- «Флоренция» 261, 262
- Горохова Р.М. 471, 476
- Горький Максим (Пешков А.М.) 230
- Готхарт Н.Л. 550
- Гофман В.В.
- «Моей первой любви» 384
- Гржебин З.И. 175
- Григорьев А.А.
- «Жизнь хороша!..» 341, 342
- «Песня сердцу» 387
- Гроппелли Джузеппе (Giuseppe Grop-
pelli) 222
- Гроппелли Паоло (Paolo Groppelli)
222
- Гроссман Л.П.
- «Импровизатор» 259, 260
- «Поэтика русского сонета» 43,
44
- Грот Я.К. 558, 559
- Гумилев Н.С. 211, 228, 289, 296,
314–321, 351, 388, 473, 508, 547,
553, 576, 584, 597
- «Беатриче» (цикл) 284, 316, 319,
320
- «В моих садах – цветы, в твоих –
печаль» 221, 222, 257, 278
- «Жизнь стиха» 214, 248, 249, 260,
265
- «Корабль» 560
- «Музы, рыдать перестаньте...»
73, 221, 222, 317
- «Ода Д’Аннунцио» 316
- «Отвечай мне, картонажный ма-
стер...» 256, 317
- «Отрывок» 257
- «Отъезжающему» 262

- «Пиза» 214, 389, 390
«Подражание персидскому» 475
«Пятистопные ямбы» 222, 314, 325
«Флоренция» 316, 317, 386
Гюго В.М. (Victor Marie Hugo) 296
«Надпись на экземпляре “Божественной комедии”» (“Écrit sur un exemplaire de la «Divina Commedia»”) 117, 340, 341, 381
“Après une lecture de Dante” 340
“La vision de Dante” 340
Гюнтер И. фон 81
«Жизнь на восточном ветру» 24
Д’Аннунцио Г. (d’Annunzio Gabriele)
«Франческа да Римини» 160, 161, 271
Даль В.И. 449, 499
Данченко В.Т. 12, 30, 31, 293, 307
Деларю М.Д.
«Воклюзский источник. Сонет» 527
Державин Г.Р. 30, 65, 350, 533, 534, 558
«Бог» 606
«Задумчивость» (Петрарка) 201, 482, 509
«Ласточка» 558, 559
«На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» 558
«На смерть князя Мещерского» 606
Державина Е.Я. (Бастидон) 558
Джанниколо Манни (Giannicolo Nicolò Manni) 152
Дживелегов А.К. 18
Диккенс Ч. (Charles Dickens) 308
Диониджи из Борго Сан Сеполькро (Dionigi da Borgo San Sepolcro) 108
Дмитриев И.И.
«Подражание Петрарку» 65, 67, 94
Дмитриев П.В. 29
Дмитриева Е.И. (Черубина де Габриак) 43, 264, 269, 281, 282, 597
«Два крыла на медном шлеме...» 265, 266, 282, 392
«Душа, как инфанты...» 270
«Конец» 282
«Нет реки такой глубокой...» 266
«Серый сумрак бесприютней...» 270
«Сонет» («Сияли облака оттенков роз и чая...») 42, 45, 109–111
«Умерла вчера инфанта...» 270
Дороватовская В.А. 234
Достоевский Ф.М. 122, 282, 283, 297, 335, 360, 370, 426, 428, 608
«Бесы» 427, 583, 604
«Преступление и наказание» 427
Драницин В. 304, 305
Дросте-Хюльсхофф А. фон (Annette von Droste-Hülshoff) 240
Дукельский-Диклер Б.Ш.
«К венку Петрарки» 45
Дутли Р. (Ralph Dutli) 355, 360, 442, 483, 546
Духовные стихи 48, 138, 143, 145, 147
Дэвидсон П. (Pamela Davidson) 12, 32, 33, 48, 103, 157, 188, 210, 225, 254, 309, 310, 332, 378
Дюамель Ж. (Georges Duhamel)
«Ода нескольким людям» (“Ode à quelques hommes”) 389
Екатерина II 240
Жаботинский В.Е. 37
«Белка» 28
Жак Э. (Elliott Jaques) 181, 182
Жемчужный И.С. 69
Жирар Р. (René Girard) 271
Жолковский А.К. 16, 178, 194, 197, 205, 231, 233, 241, 243, 291, 341, 350, 385, 386, 391, 462, 463, 505, 506, 526, 555, 571, 585
Жуковский В.А. 515
«Алонзо» 266
«К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину. Послание» 477
Зайцев Б.К. 12, 15, 28, 37, 66, 118, 267, 345, 346, 352, 362, 377, 382
«Данте и его поэма» 18, 373–376

«Древо жизни» 208, 294, 295,
328, 329

«Души чистилища» 376

«Конец Петрарки» 59, 113, 114

«Побежденный (Блок)» 36

«Путешествие Глеба» 294

«Уединение» 113, 114

Зализняк А.А. 451

Зенкевич М.А. 240, 319

«Золотой треугольник» 256,
315

«Мужичский сфинкс» 211, 313

Зиновьева-Аннибал Л.Д. 24–27, 35,
48–52, 63, 68, 105, 118–121, 157,
216, 254, 310, 436, 474, 507

Злобин В.А.

«Без Беатриче» 275, 276

«Ларисса» 275

Зубакина О.В. 445, 446, 449, 458

Зубов Н.Г.

«Петрарка» 71

Иванов В.И. 15, 24–30, 32, 35–38, 53,
55, 67, 70, 85, 88, 89, 100, 107, 108,
118, 121, 145, 189, 215, 216, 222,
234, 271, 289, 291, 296, 309, 310,
318, 320, 325, 358, 366, 373, 377,
378, 414, 474, 480, 482, 485, 487,
489, 492, 494, 497, 498, 500, 506,
510, 516, 562, 584

«Алмаз» 421, 422, 431

«Благословен день, месяц, лето,
час...» (Петрарка) 43, 44, 102

«Благословен твой сонм, собор
светил» 103–105, 216

«Был Ога – Sempre тайный
наш обет...» 97

«В Колизее» 157

«Венчанная крестом лучистым
лань...» 25, 92

«Во сне предстал мне наг и смугл
Эрот...» 157, 255, 362

«Всем данникам умильным, чи-
стым слугам...» 310, 404, 502

«Две стихии в современном сим-
волизме» 356–358

«Достоевский и роман-трагедия»
608

«Дух» 325

«Есть мощный звук немолчною
волной...» 474

«Золотые завесы» (цикл) 25,
157

«Когда б я знал, что в темном
море лет...» 254

«Когда вспоит ваш корень гробо-
вой...» 220, 221, 332

«Лавр в поэзии Петрарки» (“*Il
lauro nella poesia del Petrar-
ca*”) 23, 75, 76

«Любовь и смерть» (цикл) 27,
48–52, 68, 76, 111, 254

«Мысли о символизме» 34, 268,
310, 371, 372, 403

«О границах искусства» 34, 63,
310, 371, 403–405

«О чем так сладко плачет соло-
вей...» (Петрарка) 506–509, 512

«Певец у суфитов» 473

«Переводчику» 498, 510, 513

«Прекрасная рука! Разжалась
ты...» (Петрарка) 135

«Пустынных крипт и много-
столпных скиний...» 99

«С<оне>т» («Твой первенец и
крестник мой, сонет...») 42,
43, 45, 79

«Соловьиные чары» 500

«Сон Матери-Пустыни. Духов-
ный стих» 147

«Сфинкс» 378

«Сфинкс глядит» 163, 164

«Франческа да Римини» (д’Ан-
нунцио) 157

«Человек» 405–406, 607

«Чистилище» 314

“*Ad rosam*” 254

“*Crux amoris*” 254, 264, 413

“*Crux Florida*” 436

“*Il Gigante*” 261–263, 312, 590

“*La selva oscura*” 187

“*Mi fur le serpi amiche*” 187, 188

“*Transcende te ipsum*” 378

Иванов Вяч. Вс. 339, 353, 354, 433,
434

Иванов Г.В.

«Италия! твоё Амуры имя пи-
шут...» 54, 55, 79

- Иванова Л.В. 27
Иваск Ю.П. 208
«Илья и Соловей Разбойник» (былина) 501
Илюшин А.А. 38, 298, 311, 356, 394, 409, 480, 481, 483, 515, 516
- К.Р.** (Романов К.К.)
«Графу П.Д. Бутурлину в ответ на его “Двадцать сонетов”» 44
- Кавальканти Гвидо (Guido Cavalcanti) 17
Кайсаров М.С.
«Сонет. Вольный перевод с Итальянского из Петрарка» 100, 101, 514, 515, 523, 528, 536
Камознс Л. де (Luís Vaz de Camões) 29
Кан Э. (Andrew Kahn) 377
Кант И. (Immanuel Kant) 423
Кардуччи Джозуэ (Giosuè Carducci) 91, 129
Карл V (Carolus V, 1500–1558) 456
Катенин П.А.
«Инвалид Горев» 393
Катулл (Gaius Valerius Catullus) 25, 514, 534
Кац Б.А. 546
Каццола П. (Piero Cazzola) 480
Квальо А. (Antonio Quaglio) 383
Керн А.П. 103
Кириенко–Волошина Е.О. (Глазер) 305
Кирпичников А.И. 143, 147
Киршбаум Г. (Heinrich Kirschbaum) 545, 571
Киссин С.В. (Муни) 184, 204
«В полосе огня» 88, 89
«Закатный час, лениво-золотой...» 257
«У Омфалы» 89
Кихней Л.Г. 222, 223, 225, 359
Клюев Н.А. 211
«Песнь о Великой Матери» 473
Козаков М.Э. 329, 332, 336
Козлов И.И.
«Стансы. Вольное подражание сонету Петрарки» 492, 496, 511, 512
«Тоска» (Петрарка) 112
Колонна Дж. (Giovanni Colonna) 94, 112
Колтовская Н.А. 65
Кольцов А.В.
«Доля бедняка» 393
Кондаков Н.П. 145
Коневской И.И.
«Откуда силы воли странные?...» 500
Кононова М.М. 267
Корелин М.С. 37
Корнель П. (Pierre Corneille)
«Стансы к Маркизе» 571
Королева Н.В. 210, 211, 213, 225, 238
Корреджо А. (Antonio Allegri da Correggio) 162
Костер Ш. де (Charles De Coster)
«Тиль Уленшпигель» 335
Крауз Ф.Х. (Franz Xaver Kraus) 295
Кржижановский С.Д.
«Арго и Ergo» 68, 69
«Беатриче» 259
Кривич В.И. 131
Кроткова Х.П.
«Дант» 268, 269, 285
Кроун А.Л. (Anna Lisa Crone) 344
Крылов И.А.
«Разборчивая невеста» 196, 197
Кузин Б.С. 333
Кузмин М.А. 13, 37, 50, 119, 122, 291, 306, 439, 487, 500, 508
«“А это – хулиганская”, – сказала...» 139
«Александрийские песни» (цикл) 131
«Из поднесенной некогда корзины...» 167
«История рыцаря д’Алесслио» 159
«Комедия из александрийской жизни» 131
«Красное солнце в окно ударило...» 154, 155
«Крылья» 98, 146, 158, 159, 263
«Лесенка» 263, 264
«Мой портрет» 190
«Осенние озера» (сборник) 48

- «Петь начну я в нежном тоне...» 562
- «Покойница в доме» 24–29, 30, 56, 109
- «Праздники Пресвятой Богородицы» (цикл) 138, 139, 145, 147, 148, 168–173
- «Благовещенье» 14, 127, 138, 149, 150, 154–156, 159, 160, 161, 163–167
- «Введение» 139, 141, 146
- «Вступление» 164
- «Заключение (Одигитрия)» 143, 146
- «Покров» 143, 155
- «Рождество Богородицы» 141
- «Успение» 141, 143
- «Пятница / Венера» 163
- «Раздумья и недоуменья Петра Отшельника» 308
- «Серенада» 248
- «Сонеты» 46–48
- «Читаю ли я “Флор и Бланшефлор”...» 392
- «Тринадцать сонетов» 29, 46
- «Условности» 154
- «Шелковый дождь» 562
- “Histoire édifiante de mes commentements” 46, 146
- Кузнецова Г.Н. 28, 69
- Купченко В.П. 304, 547
- Кушнер А.С. 16, 129, 329, 350
- Кэвена К. (Clare Cavanagh) 361, 385
- Кюхельбекер В.К. 296
- «Давид» 396, 397
- «Моей матери» 410, 411
- Лавров А.В. 16, 138
- Лаврова К.Н.
- «Сонет о сонете» 45
- Лавровский В.К. 159
- Лазурский В.Ф. 122
- Ламарк Ж.-Б. (Jean-Baptiste de Lamarck) 336–339, 402
- Ланда К. 310, 405
- Ларокка Дж. (Giuseppina Larocca) 121, 122
- Ласкин А.С. 546, 553
- Латини Б. (Brunetto Latini) 17, 228, 344–346, 348, 352, 353, 391, 401
- Левин Ю.И. 176, 177, 178, 190, 351, 359–361
- Левинтон Г.А. 304, 359, 366, 370, 445, 447, 458, 470, 596, 604, 608
- Лекманов О.А. 488, 550, 551
- Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 150, 151, 316, 317
- Леопарди Дж. (Giacomo Leopardi) 518
- “Amore e morte” 48
- “L’Ultimo canto di Saffo” 518
- Лермонтов М.Ю. 32, 33, 81, 129
- «Благодарность» 284
- «Выхожу один я на дорогу...» 87, 88
- «Герой нашего времени» 562
- «Демон» 243
- «Журналист, читатель и писатель» 473
- «Смерть поэта» 215, 413–415
- Лесков Н.С. 145
- Лившиц Б.К. 340
- «Надпись на экземпляре “Божественной комедии”» (Гюго) 117
- «Насущный хлеб и сух и горек...» 393
- «Обреченные» 255, 256
- Липкин С.И. 442, 481, 482, 496, 497, 503, 516, 518
- Липпи Ф. (Fra Filippo Lippi) 64
- Лист Ф. (Liszt Ferencz) 363
- Лихачев Н.П. 142, 144, 145
- Лозинский М.Л. 37, 315, 316, 319, 344
- «Камень» 318, 422, 423
- Ломинадзе С.В. 291
- Ломоносов М.В. 194, 360, 457, 458
- «Разговор с Анакреоном» 197
- «Российская грамматика» 455, 456
- Лотман Ю.М. 322, 323
- Лохвицкая М.А. 235, 236, 238
- «Сафо» 234
- «Сафо в гостях у Эрота (Фантазия)» 234
- Лукан (Marcus Annaeus Lucanus) 359
- Лукиан (Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς) 359

Лукницкий П.Н. 211, 576, 577
Лунц Г.П. 115
Львов А.Ф. 544, 545, 547, 573
Льдов К. (Розенблум В.-К. Н.) 38,
51, 67
Любимов Н.М. 461

Маджини Д.П. (Giovanni Paolo
Maggini) 546
Мазур Н.Н. 596, 599, 605
Майков А.Н.

«Долин Евфратовых царицы...»
471

«Из Петрарки» 529, 530, 539

Макиавелли Н. (Niccolò Machiavelli)
64

Маковский С.К. 149, 265, 285
«Сонет» 281, 282

Малевич К.С. 205

Маликова А.Н. (Замтари)

«Ты не Лаура, не Петрарка я!..» 45

Малмстад Дж. (John H. Malmstad)
46, 180, 204

Мандельштам Е.Э. 546, 547, 549, 551,
553

Мандельштам Н.Я. (Хазина) 301,
304, 306, 307, 311, 355, 368, 379,
381, 420, 432, 433, 435, 444, 445,
469, 480, 482, 483, 488–490, 495,
517, 543, 544, 546–553, 574, 582,
597, 598

Мандельштам О.Э. 13–15, 35, 37, 38,
43, 100, 211, 215, 216, 224, 284,
442, 479, 482, 483, 490, 492, 496,
506, 510, 517, 519, 547

«А. Блок (7 августа 1921 – 7 ав-
густа 1922 г.)» 302, 329, 330,
331

«Ариост» 444, 445, 460, 461, 479

«Батюшков» 343, 344, 447, 448,
460, 476

«Бессонница. Гомер. Тугие пару-
са...» 322–324, 325

«В год тридцать первый от ро-
ждения века...» 526

«В игольчатых чумных бока-
лах...» 407

«В Петербурге мы сойдемся сно-
ва...» 586

«Веницейской жизни, мрачной и
бесплодной...» 463

«Вернись в смесительное лоно...»
368, 379

«Внутри горы бездействует ку-
мир...» 380–383, 402

«Возможна ли женщине мертвой
хвала?...» 15, 291, 484, 487,
489, 490, 493, 495, 499, 506,
517, 530, 541–546, 548, 549,
551–558, 560–562, 564–578,
598, 606

«Вы помните, как бегуны...» 352,
353, 432

«Где связанный и пригвожден-
ный стон?...» 348

«Голубые глаза и горячая лобная
кость...» 377

«Гоготур и Апшина» (Пшавела)
530

«Грифельная ода» 429, 478

«Декабрист» 478

«Друг Ариоста, друг Петрарки,
Тасса друг...» 58, 291, 302,
344, 443, 444, 446, 447, 449,
450, 452–463, 470, 472, 475,
477–479, 483

«Дышали шуб меха. Плечо к пле-
чу теснилось...» 478

«Египетская марка» 567

«Еще не умер ты, еще ты не
один...» 402

«Жизнь упала, как зарница...»
493, 495, 549, 554, 563, 564,
574, 577, 588

«Жил Александр Герцевич...» 544

«Заблудился я в небе – что де-
лать?...» (1) 408, 409, 410, 411,
413, 414, 422; (2) 415, 416,
417, 418, 419, 429

«Заметки о поэзии» (“Vulgata”)
305, 504

«Запись о поставке пьес Чехова
“Дядя Ваня” и “Вишневый
сад”» 332

«Извозчик и Дант» 326–329, 346,
347, 354, 360

«К немецкой речи» 444, 448, 461,
506

«Как соловей сиротствующий
славит...» (Петрарка) 38, 479,
480, 483, 485, 486, 487, 488,
489, 490, 492–506, 508–510,
513, 524, 530, 535, 551

«Камень» (сборник) 305

«Когда б я уголь взял для высшей
похвалы...» (<Ода> Стали-
ну) 380

«Когда Психея-жизнь спускается
к теням...» 326

«Когда уснет земля и жар от-
пышет...» (Петрарка) 38,
479, 480, 483, 487, 514–519,
522–535

«Ламарк» 337–339, 342, 343, 402

«Мастерица виноватых взоров...»
577

«Меня преследуют две-три слу-
чайных фразы...» 105–108,
377, 413

«Мне жалко, что теперь зима...»
564

«Может быть, это точка безумия...»
419, 422–427, 429, 430–433

«Мой щегол, я голову закину...»
497

«Молодость Гете» 544, 545, 565

«Морожено! Солнце. Воздуш-
ный бисквит...» 478

«Мы живем под собою не чуя
страны...» 350

«Мы напряженного молчанья не
выносим...» 448

«На каменных отрогах Пиэ-
рии...» 384

«На меня нацелилась груша да
черемуха...» 597

«На мертвых ресница Исакий
замерз...» 487, 493, 545

«На площадь выбежав, свобо-
ден...» 425, 426, 429

«Не искушай чужих наречий, но
постарайся их забыть...» 444–
446, 449, 450, 458, 461, 510

«Не сравнивай живущий несрав-
ним...» 352, 385, 386, 402

«Новеллино» 352, 354

«О природе слова» 315, 503

«О собеседнике» 476

«О, бабочка, о мусульманка...»
457, 528

«О, как же я хочу...» 418, 419, 421,
432–438, 441

«Огюст Барбье (Поэт Парижской
революции 1830 г.)» 331

«Ода нескольким людям» (Дюа-
мель) 389

«От вторника и до субботы...» 558

«Петр Чаадаев» 321, 326

«Потоки халтуры» 481, 486

«Промчались дни мои, как бы
олений...» (Петрарка) 38,
479, 480, 481, 487, 488, 501,
502, 573, 605–606

«Путешествие в Армению» 332,
336, 337

«Разговор о Данте» 15, 220, 228,
291, 296, 300, 302, 306, 312,
314, 327, 328, 334, 335, 338,
345, 353–356, 359, 361–363,
365–367, 369, 370, 373, 376,
377, 385, 388, 397, 401, 402,
407, 408, 424, 434, 435, 447–
450, 458, 459, 487, 488, 535,
551, 588, 599, 602

«Раковина» 457

«Речка, распухшая от слез соле-
ных...» (Петрарка) 38, 479,
480, 487, 488, 493, 495, 500,
524, 526, 534, 606

«С миром державным я был лишь
ребячески связан...» 457

«С розовой пеной усталости
у мягких губ...» 433

«Сестры – тяжесть и нежность,
одинаковы ваши приметы...»
576, 577

«Слово и культура» 453, 534,
535, 570

«Слышу, слышу ранний лед...»
390, 391, 394–399, 401, 408,
418, 419

«Соломинка» 577, 605

«Сохрани мою речь навсегда за
привкус несчастья и дыма...»
344, 346–352, 361, 380, 386,
423, 460, 478

- <Стихи к Н. Штемпель> 15, 484, 578–590, 592–603, 605–609
 «Стихи о неизвестном солдате» 380, 420
 «Телефон» 478
 «Увы, растаяла свеча...» 454
 «Улыбнись, ягненок гневный с рафаэлева холста...» 463
 «Умывался ночью на дворе...» 351
 «Утро акмеизма» 315, 415
 «Черты лица искажены...» 320
 «Четвертая проза» 334–336, 338, 349, 350, 379
 «Что делать нам с убитостью равнин...» 388–390
 «Чуть мерцает призрачная сцена...» 448, 457, 560
 «Шестого чувства крошечный придаток...» 463
 «Это какая улица?...» 368
 «Я буду метаться по табору улицы темной...» 493, 549, 552
 «Я в лвиный ров и в крепость погружен...» 224
 «Я молю, как жалости и милости...» 425
 «Я не слыхал рассказов Оссиана...» 585, 596
 «Я не увижу знаменитой Федры...» 448
 «Я ненавижу свет...» 415, 416, 425
 «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...» 463
 «Я скажу тебе с последней прямой...» 380, 489, 503, 549, 550
 «Я скажу это начерно, шепотом...» 422, 433
 «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» 384, 560
 «Язык булыжника мне голубя понятней...» 351
 “Notre Dame” 425, 426, 595
 “Tristia” (элегия) 227, 325, 326, 532–534, 585, 586, 596
- Мариенгоф А.Б.
 «Двуногие» 355
- Маркин А.Н. 383
- Маяковский В.В. 29, 37
 «Владимир Маяковский. Трагедия» 601
 «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» 53, 54
- Медведев П.Н. 147, 148
- Мейлах М.Б. 210, 220, 225, 228, 296, 381, 382
- Мережковский Д.С. 12, 15, 32, 37, 38, 65, 77, 97, 210, 275–278, 289, 308, 315
 «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» 62–64, 289
 «Данте» 16, 276, 289, 309, 370
 «Ищи во мне не радости мгновенной...» 242, 255, 269
 «Когда вступал я в жизнь, мне рисовалось счастье...» 384
 «Лукавый бог любви, я вновь в твоей темнице...» (Петрарка) 81, 83
 «Любовь сильнее смерти» 68, 70, 84
 «Март» 418, 419
 «На южном берегу Крыма» 531
 «Ни битва, ни покой. Страх душу леденит...» (Петрарка) 81, 83
 «О красоте твоей молчать стыжусь, Мадонна...» (Петрарка) 83
 «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 308, 388
 «Смерть богов. Юлиан Отступник» 461, 462
 «Смерть Надсона» 413
 «Уголино (Легенда из Данте)» 309, 362, 363
 «Франческа Римини» (Данте) 156, 255, 309, 362, 363
- Меркулов В.Л. 442
- Мец А.Г. 433, 538, 550, 576, 583, 584, 604
- Микеланджело Буонаротти (Michelangelo Buonarroti) 35, 47, 56, 162, 261
- Мин Д.Е. 95
 «Благославляю день и месяц, и годину...» (Петрарка) 102, 103

- «Покинул старец ветхий и убогий...» (Петрарка) 95
- «Теперь, как все молчит, на всем земном просторе...» (Петрарка) 100, 101, 514, 515, 523, 525, 528, 536
- Миндлин Э.Л. 304
- Минский Н.М. (Виленкин)
- «Из Альфреда де Мюссе» («Когда я в юности читал стихи Петрарки...») 92, 93
- «Солнце (Сцена из поэмы о Мироздании)» 341, 342
- Минцлова А.Р. 24–27, 50
- Мокульский С.С. 38
- Молчанов Б.Е. 580, 590, 592, 604
- Мопассан Ги, де (Guy de Maupassant)
- «Милый друг» 461
- Моро Л.Л. (Сфорца) (Ludovico Sforza, Lodovico il Moro) 62, 63
- Моцарт В.А. (Wolfgang Amadeus Mozart) 145, 181, 337, 339, 361
- Муни, см. Киссин С.В.
- Мур Э. (Edward Moore) 304
- Муратов П.П.
- «Образы Италии» 89, 180, 214, 260–263, 373–376, 400, 401
- Муратова Е.В. (Пагануцци) 88, 89, 175
- Муредду Д. (Donata Mureddu) 27, 29, 442, 443, 480–483, 485
- Мусатов В.В. 225
- Муссолини Б. (Benito Mussolini) 119, 276
- Мюллер В. (Wilhelm Müller)
- «Зимний путь» (“Winterreise”, вокальный цикл на музыку Шуберта) 545, 555, 565–567
- «Прекрасная мельничиха» (“Die schöne Müllerin”, вокальный цикл на музыку Шуберта) 545, 555, 566, 567
- Мюссе А. де (Alfred de Musset) 240
- «Когда я в юности читал стихи Петрарки» (“Lorsque j’ai lu Pétrarque, étant encore enfant...”, из новеллы «Сын Тициана») 92
- Набоков В.В. (Сирин)
- «Дар» 271
- Найман А.Г. 216, 233, 234
- Наппельбаум И.М. (Фроман) 115
- Недоброво Н.В.
- «Анна Ахматова» 239
- Некрасов А.И. 38
- Некрасов Н.А. 545
- «Дружеская переписка Москвы с Петербургом – Петербургское послание» 564
- «Мороз, Красный нос» 583, 599, 603, 604
- «Перед зеркалом» 195, 196
- Немировский А.И. 582, 583, 597, 603
- Нерлер П.М. 490, 548, 549, 581, 582
- Николай II 347
- Ницше Ф. (Friedrich Wilhelm Nietzsche)
- «Так говорил Заратустра» 426, 428–430
- Новалис (Novalis, Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 81, 416
- Новинский А.А. 305
- Нувель В.Ф. 161, 162
- Овидий (Publius Ovidius Naso) 76, 83, 208, 226, 227, 518, 521, 532, 534
- «Метаморфозы» 85, 90, 98, 99, 224, 383, 492
- «Скорбные элегии» I, 3 226, 532
- Огарев Н.П.
- «Матвей Радаев» 383
- Одоевцева И.В. (Гейнике И.Г.) 242, 576
- «Разностопные ямбы» 278–280, 392
- Озанам А.-Ф. (Antoine-Frédéric Ozanam) 294, 295
- Олеша Ю.К.
- «Книга прощания» 122–124
- Осоргин (Ильин) М.А. 37
- «Возлюбленной (похвальное слово)» 114
- «Времена» 208
- Павел I 455
- Павлов М.С. 389, 524, 581, 583, 584, 590, 599, 602, 605, 608

- Павлович Н.А.
 «Данте» 273, 274
 Пак С.Ю. 360
 Панов М.В. 129
 Парнок С.Я. 241
 Пасквини Э. (Emilio Pasquini) 383
 Пастернак Б.Л. 259, 320, 504, 506,
 508, 529, 561
 «Весенняя распутица» 505
 «Душная ночь» 505
 «За тусклый колер поэumenta...»
 115–117
 «Зима» 505
 «Определение творчества» 505
 «Пространство» 505
 «Сложь весла» 504, 505
 «Эхо» 504
 Пастернак Е.Б. 115
 Пастернак Е.В. 115
 Петр I 346, 347, 351
 Петрарка Франческо (Francesco
 Petrarca)
 «Африка» 19
 «Канцоньере» 11, 13–16, 18–20,
 23, 27, 28, 37, 39, 40, 46–54,
 60–61, 65, 68, 74, 75, 80, 82, 88,
 96, 97, 109, 111, 115, 118, 127,
 129, 180, 211, 289–293, 296,
 297, 311, 442, 443, 448, 455,
 460, 475, 481, 484, 487, 490,
 496, 497, 503, 517, 523, 532,
 535, 545, 552, 571, 583, 585,
 588, 595, 598, 603
 Сонет 1 516
 Сонет 5 495, 567
 Сонет 10 498
 Сонет 13 29, 71
 Сонет 16 95
 Сонет 19 71
 Сонет 20 83, 84, 567
 Канцона 23 85, 90, 98, 99
 Секстина 30 86, 519
 Сонет 33 524
 Сонет 35 200–202, 482, 509
 Сонет 41 76
 Сонет 46 240, 463, 464
 Сонет 61 101–104, 107
 Баллада 63 519
 Канцона 71 567
 Сонет 74 567
 Сонет 75 489, 494
 Сонет 76 81, 94
 Сонет 82 29
 Сонет 87 90, 91
 Сонет 88 64
 Сонет 91 114
 Сонет 116 29
 Сонет 118 67
 Канцона 119 71
 Сонет 122 67
 Канцона 126 463
 Канцона 127 51
 Канцона 128 54
 Канцона 129 25, 94, 108
 Сонет 130 30
 Сонет 134 81
 Сонет 144 30, 91
 Сонет 152 572
 Сонет 157 463, 464, 466, 569
 Сонет 164 38, 97, 100, 101,
 479, 480, 483, 488, 514–529,
 531–533, 535–538
 Сонет 165 592, 593
 Сонет 168 56, 100, 192, 193,
 204
 Сонет 174 91
 Сонет 176 40, 94
 Сонет 181 463, 464, 465
 Сонет 186 567
 Сонет 187 567
 Сонет 190 25, 92, 593
 Сонет 192 463, 466
 Сонет 196 463
 Сонет 197 86
 Сонет 199 133, 135, 136, 463
 Сонет 200 133–136, 463, 465,
 502
 Сонет 201 134–136
 Сонет 210 494
 Сонет 211 67
 Сонет 212 67
 Сонет 219 483
 Сонет 220 463, 465, 466
 Сонет 222 76
 Сонет 223 529
 Сонет 246 86
 Сонет 247 567
 Сонет 249 463, 466

- Сонет 250 69, 569
 Сонет 259 200–202
 Сонет 261 517
 Сонет 263 463
 Канцона 268 51
 Сонет 269 112
 Канцона 270 573
 Сонет 272 69, 84
 Сонет 279 29, 52, 69, 569
 Сонет 282 572
 Сонет 283 567, 572
 Сонет 285 52, 69, 502, 569
 Сонет 293 114
 Сонет 296 494
 Сонет 297 568
 Сонет 299 105–107, 443
 Сонет 300 573
 Сонет 301 38, 479, 480, 487, 488, 501, 502, 573, 605
 Сонет 302 34, 35, 52, 62, 63, 69, 403, 569
 Сонет 307 98, 99
 Сонет 308 567
 Сонет 310 84, 500, 501, 529, 572
 Сонет 311 38, 479, 480, 483, 485–489, 491–499, 501, 504, 506–513, 524, 530, 534, 551
 Сонет 318 87
 Сонет 319 38, 479, 480, 483, 487, 493, 495, 500, 524, 526, 534, 606
 Канцона 323 87
 Канцона 325 463, 466, 519
 Сонет 330 569
 Секстина (двойная) 332, 567
 Сонет 333 67, 568, 569, 573
 Сонет 341 569
 Сонет 342 569
 Сонет 346 529, 538
 Сонет 347 463, 466
 Сонет 361 192–194
 Сонет 364 67
 Канцона 366 32–34, 48, 50, 113, 143, 516
 «О презрении к миру» (“De contemptu mundi” (“Secretum”)) 19, 69, 93, 180, 190–192, 203, 204
 «Триумфы» 28, 37, 54, 65, 75, 211, 212, 573
 “De vita solitaria” 19, 200
 Петров В.Н. 145, 161, 306, 307
 Петровская Н.И. 597
 Петровых М.С. 483, 577
 Пильщиков И.А. 12, 16, 23, 31, 38, 67, 293, 446, 448, 453, 482, 509, 515, 529, 530, 533, 534
 Пиндар (Πίνδαρος) 61, 220
 Пинский Л.Е. 296, 312, 356, 358, 359
 Платон (Πλάτων) 263, 340, 437, 477
 «Кратил» 368, 369
 «Федр» 98, 263
 Плещеев А.Н.
 «Люблю стремиться я мечтою...» 286
 Плиний (Plinius Maior) 383
 Плотин (Πλωτῖνος) 340
 Покровский Н.В. 145, 146
 Полонский Я.П.
 «Качка в бурю» 84, 85
 «Новая Лаура. Сонет» 45
 Поляков Ф.Б. 311
 Полякова С.В. 482, 485, 490, 495, 545, 547, 550, 574
 Помирчий Р.Е. 498
 Поплавский Б.Ю. 72
 “Art poétique” 73, 74
 “Diabolique” 73–75
 Пригов Д.А.
 «И Данте со своей Петраркой...» 297
 Прокл (Proclus) 340
 Проскурин О.А. 395
 Птолемей (Claudius Ptolemaeus) 359
 Пугачев Е.И. 451
 Пумпянский Л.В. 118, 121, 122
 Пуччини Дж. (Giacomo Puccini) 185, 202
 Пушкин А.С. 11, 40, 41, 45, 60, 61, 65, 107, 180, 199, 205, 207, 215, 216, 230, 231, 235, 236, 255, 295, 296, 301, 303, 327, 443, 448, 470, 475, 479, 525, 578, 583, 590, 597, 599
 «...Вновь я посетил...» 285
 «Андрей Шень» 347–350
 «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» 583, 586, 587

«В прохладе сладостной фонтанов...» 470, 472
 «Гавриилиада» 149, 155, 161
 «Город пышный, город бедный...» 595, 599
 «Деревня» 102
 «Для берегов отчизны дальной...» 530, 575, 583, 589
 «Евгений Онегин» 82, 267, 370, 546, 575, 599
 «Египетские ночи» 44, 259
 «Жил на свете рыцарь бедный...» 265, 274, 275, 282
 «Заклинание» 530, 531, 575, 576
 «Зимняя дорога» 102
 «Зорю быют... из рук моих...» 109, 303, 323, 326
 «И дале мы пошли – и страх обнял меня...» 303
 «К***» (Зачем безвременную скуку...) 595, 599
 «К.А. Тимашевой» 229
 «Кавказский пленник» 82
 «Каменный гость» 75
 «Кривцову» 586
 «Медный всадник» 399
 «Муза» 222
 «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» 385
 «Осень» 270
 «Пиковая дама» 391
 «Пир во время чумы» 119, 255
 «Под небом голубым страны своей родной...» 574, 575, 583
 «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...» 204
 «Приятелю» 92
 «Прозерпина» 594
 «Пророк» 164, 165
 «Рифма, звучная подруга...» 477
 «Руслан и Людмила» 469–472
 «Сапожник (Притча)» 327
 «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» 178, 194
 «Сказка о царе Салтане» 148, 574
 «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета...») 42, 44, 82, 99, 116, 229, 247, 257–259, 303, 320, 529, 567

«Труд» 477
 «Цветок» 116, 249
 «Цыганы» 395
 «Что белеется на горе зеленой?..» 148
 «Что в имени тебе моем...» 568
 «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» 42, 477
 «Я помню чудное мгновенье...» 102, 103
 Пшавела В. (ვაჟა-ფშაველას, Л.П. Рацикашвили)
 «Гоготур и Апшина» 530
 Пьяве Ф.М. 202
 Разин С.Т. 451
 Расин Ж.-Б. (Jean-Baptiste Racine)
 «Федра» 448
 Распе Р.Э. (Rudolf Erich Raspe)
 «Приключения барона Мюнхгаузена» 545
 Ратников К.В. 324
 Рейнольдс Э. (Andrew Reynolds) 583, 596
 Рейснер Л.М. 275
 Рейснер М.А. 275
 Рейфилд Д. (Donald Rayfield) 334, 338, 480, 483
 Рембо А. (Arthur Rimbaud) 181, 360
 Рембрандт (Rembrandt van Rijn) 162
 Ригутини Дж. (Giuseppe Rigutini) 518, 522
 Ризнич А. 530, 531, 575, 583, 589
 Робеспьер М. (Maximilien de Robespierre) 347
 Рождественская М.В. 115
 Рождественская Т.В. 115
 Рождественский Вс.А.
 «Александр Блок» 252
 «На книге “Сонеты” Петрарки» 115–117
 Розанов В.В. 129
 «Гоголь и Петрарка» 58
 «Размолвка между Достоевским и Соловьевым» 427, 428
 Розанов М.Н. 471
 Роман Сладкопевец 143, 146, 172
 Романов Б. 40
 Романов К.К., см. К.Р.

- Ронен О. 341, 546
 Ронсар П. де (Pierre de Ronsard) 42, 43, 111
 Ротштейн А.
 «В парке» («В парке Медичи») 45, 110, 111
 Рубинс М.О. 167
 Рудаков С.Б. 306, 307, 334, 379, 397
 Руссо Ж.-Ж. (Jean-Jacques Rousseau) 446
 Руставели Ш. (შოთა რუსთაველი) 57, 58
- Сазонова-Слонимская Ю.Л.** 230
 Санд Ж. (George Sand, Amadine Augere Lucile Dupin) 240, 308
 Санников Г.А.
 «Восток» 443
 Са(п)фо (Σαπφώ) 62, 234, 240, 284, 285, 518
 Северянин И. (Лотарев И.В.) 43, 230, 234, 285
 «Ахматова» 235
 «Гений Лохвицкой» 235, 236, 283
 «Грезы Миньоны» 563
 «Жемчуг прилива» (цикл) 78, 79, 462
 «Ласточки. Дуэт из "Mignon"» 563
 «Оттого и люблю» 530
 «Паллада» 475
 «Поэза о поэтессах» 235, 241
 «Поэза о солнце, в душе восходящем» 436
 «Поэза о «Mignon»» 563
 «Сонет XXX» 42
 «Стихи Ахматовой» 235
 «Увертюра» 272
 «Чары Лючинь» 462
 «Это было у моря. Поэта-миньонет» 272
 Седакова О.А. 12, 223, 224, 596
 Сельвинский И.Л.
 «Данте» 214, 215
 Семенко И.М. 38, 479–483, 485, 486, 490, 495 499, 502, 503, 509, 511, 515, 524, 529, 530, 538
 Семенов Л.Д. 248
 «Данте» 243, 257
- Серов В.А. 433
 Силард Л. 311
 Скала К.Г. делла (Cangrande I della Scala) 358
 Скалдин А.А.
 «Белою ночью» 474
 «Вы не роняйте темных слов...» 473
 «Из письма» (цикл) 474
 Скартаццини Дж.А. (Giovanni Andrea Scartazzini) 294, 295
 Скворцов А.Э. 174, 195
 Скерилло М. (Michele Scherillo) 518, 522, 530, 593
 «Слово о полку Игореве» 106, 107, 486, 499, 500, 560
 Случевский К.К. 473
 «Меня в загробном мире знают...» 214
 «Не Иудифь и не Далила...» 72
 «Не может быть» 195
 «Порой здесь хоры слышатся. Не струны...» 431, 432
 «Поэт великий Дант, умерший Гибеллин...» 214
 Смольевский А.А. 494, 544–547, 551, 557, 572
 Снессорева С.И. 139
 Собаньская К. 568
 Соловьев В.С. 11, 13, 28, 80, 81, 119, 282, 283, 346, 366, 487
 «Бедный друг, истомил тебя путь...» 369
 «Вновь белые колокольчики» 369
 «Не по воле судьбы, не по мысли людей...» 439
 «Песня моря» 474
 «Смысл Любви» 275
 «Три свидания» 32, 242, 248, 607
 «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (Петрарка) 32–34, 113
 Соловьев С.М. 81, 147, 149, 150, 155
 «Еще с чела не смыта копоть ада...» 253, 254
 «Ты Радости нечаянной недаром...» 253
 Соловьева П.С. (Allegro) 156
 «Благовещение» 148–150, 152

- Сологуб Ф.К. 121
 «Мелкий бес» 553, 554
 «Творимая легенда» 198, 199
 Сошкин Е.П. 341
 Сталин И.В. 350, 361, 380, 381, 402
 Степанова Л.Г. 304, 313, 359, 366, 370, 445, 447, 458, 470
 Стивенсон Р.Л. (Robert Louis Stevenson) 271
 Сторицын П.И. (Коган) 489, 493, 551, 552
 Стратановский С.Г. 347, 350
 Струве Г.П. 353, 390, 394, 445, 479, 538
 Струве Н.А. 234, 359, 360
 Струйский Д.Ю. (Трилунный)
 «Данте» 226
 Сумароков А.П. 482
 Сурат И.З. 347, 470, 596, 604, 608
- Тарановский К.Ф. 378, 382
 Тарловский М.А. 285
 «Встреча на мосту» 283
 «На перевод Абрамом Эфросом
 «Vita nuova» Данте, выпу-
 щенный издательством “Academica”» 228
- Тассо Т. (Torquato Tasso) 211, 293, 297, 298, 302, 445–447, 455, 456, 458, 463, 466, 472, 477, 510
 «Освобожденный Иерусалим» 448, 453, 460, 468, 469, 475, 478, 479
- Татлин В.Е. 548, 549
 Тахо-Годи Е.А. 214, 432
 Террас В. (Victor Terras) 323, 532
 Тибулл (Albius Tibullus) 326, 521
 «Элегии»
 I, 3 532
 II, 1 518
- Тименчик Р.Д. 129, 138, 209
 Тиняков А.И.
 «Май. Пастораль» 473
 Тициан (Tiziano Vecellio) 141, 145, 162
 Тоддес Е.А. 446, 459
 Толстой А.Н. 597
 Толстой Л.Н. 180, 199, 230, 297, 367, 371
 «Анна Каренина» 197, 198, 266, 560
 «Война и мир» 417, 418
- «Смерть Ивана Ильича» 178, 181, 182, 197, 204
 Тома Ш.Л.А. (Charles Louis Ambroise Thomas) 563
 Томашевский Н.Б. 28, 31
 Томсон Ф.
 «Беатриче» 246, 247, 257
 «Дант» 246, 247, 257
 «Осколок Вечности» 262
 «Петрарка» 45, 77
 Топоров В.Н. 210, 220, 225, 228, 296
 Трубадурская поэзия 503, 518, 519, 528, *см. также* Вентадорн
 Тургенев И.С.
 «Ася» 564
 «Дневник лишнего человека» 564
 Тургенева Т. 253
 Тынянов Ю.Н. 236, 397
 Тютчев Ф.И. 412, 414, 515
 «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» 530
 «Цицерон» 415
- Успенский Б.А. 451
 Успенский В.И. 140, 153
 Успенский М.И. 140, 153
 Успенский Ф.Б. 16, 545
 Ушаков Д.Н. 194, 499, 502
- Фасмер М. 499
 Фет А.А. 474, 504
 «Вчера я шел по зале освещенной...» 433
 «Ласточка» 556
 «Перчатка» 136
 «Сегодня все звезды так пышно...» 440, 441
 «Только в мире и есть, что тенистый...» 85
 «Угасшие звезды» 425, 439
- Филиппов Б.А. 479, 538
 Флоренский П.А. 607, 608
 «Мнимости в геометрии» 358
 Форш О.Д. (Комарова) 281
 «Данте, Достоевский и Блок» 282, 283
- Фра Беато Анджелико (Fra Beato Angelico) 150, 151
 Фрейд З. (Sigmund Freud) 181

Фрейдин Ю.Л. 304, 442, 518
Фуко Л. (Léon Foucault) 358, 359
Фурман Ю.М. 12, 527

Хазин Е.Я. 106

Харджиев Н.И. 479, 482, 532

Херасков М.И.

«Бахарияна, или Неизвестный.
Волшебная повесть, почерп-
нутая из русских сказок» 476

Хлебников Велимир (В.В. Хлебни-
ков) 29, 37, 254

<Две троицы. Разин напротив>
117

«Лунный свет» 60, 61

«Наша основа» 61

«Трущобы» 502

Хлодовский Р.И. 39, 210, 216, 225

Хмара-Барщевская О.П. 129–132

Ходасевич А.И. (Чулкова-Гренцион)
175, 176

Ходасевич В.Ф. 13, 37, 59, 62, 80, 107,
230, 329, 597

«Державин» 65

«Великая вокруг меня пусты-
ня...» 203

«Воспоминание» 101–103

«Гадание» 206

«Гершензон» 190

«Давно пора сказать тебе откры-
то...» 72

«Досада» 88–92

«Жив Бог! Умен, а не заумен...»
182

«Жизнь Василия Травникова»
65–67, 109, 179

«За шторами – седого дня мерца-
нье...» 204

«И весело, и тяжело...» 182

«К Музе» 76, 179

«Когда б я долго жил на свете...»
182

«Ласточка» 556

«Литература в изгнании» 179, 180

«Моисей» 184

«Мы все изнываем от жизненной
боли...» 100, 101, 514, 528

«Нет, ты не прав, я не собой плен-
ен...» 176, 177, 179, 194

«О, горько жить, не ведая волне-
ний...» 203

«Очередная тема» 179

«Перед зеркалом» 14, 127,
174–208

«Полдень» 175, 205

«Проходят дни, и каждый сердце
ранит...» 204

«Пускай минувшего не жаль...»
200

«Ручей» 205, 206

«Ряженные» 206

«Сквозь дикий грохот ката-
строф...» 176

«Стансы» («Уж волосы седые на
висках...») 182

«Странник прошел, опираясь на
посох...» 93–95

«Счастливый домик» (сборник)
88

«Хлеба» 564

«Цитаты» 178, 179

«Шурочке по приятному случаю
ее дня рождения. Подража-
ние Петрарку» 65

«Эпизод» 205

Хьюз Р. (Robert P. Hughes) 180, 204,
356

Цветаева М.И. 202, 241, 285, 320

«Бессоница! Друг мой!..» 477

«Канун Благовещенья...» 155

«Крик станций» 242, 266, 267

«Нездешний вечер» 155

«Ода пешему ходу» 599

Цетлин М.О. (Амари) 248

«Биче» 247

Цех поэтов (коллективное)

«Valère Brussoff не презирал со-
нета...» 319

Цивьян Ю.Г. 130

Циммерлинг В.И. 451

Чадаев П.Я. 321, 322, 326

Чайковский П.И. 363

Чарский Е. 38

Чеботаревская А.Н. 121

Чегринцева Э.К. (Цегоева)

«Рисует белые узоры...» 77, 78

- Черашняя Д.И. 360, 361, 381, 445, 458, 470
- Черный Саша (Гликберг А.М.)
 «Дитя» 29
 «Бензинная любовь» 29
 «Пензенскому Катону» 29
 «Allée des cygnes» 29
- Черубина де Габриак, *см.* Дмитриева Е.И.
- Чехов А.П. 321, 329, 332, 333
 «Дама с собачкой» 198
 «Попрыгунья» 452
- Чуковская Л.К. 211, 231
- Чуковский К.И. 230, 402, 436
- Чуковский Н.К. 118
- Чулков Г.И.
 «Сонет» («Великий Пушкин дань любви отдал сонету...») 40, 41
- Чумаков Ю.Н. 107
- Чурилов Е. 574
- Чюмина О.Н. 38
- Шапир** М.И. 129, 132
- Шварсалон (Иванова) В.К. 24, 26, 27, 63, 562
- Шварсалон С.К. 24, 27
- Шебуев Н.Ф.
 «Тебе» 454
- Шевченко Т.Г.
 «Мария» 146, 149, 152, 154, 155, 161
- Шевырев С.П. 293, 295, 323
 «Тройство» 324, 325
 «Чтение Данта» 109, 324
- Шекспир У. (William Shakespeare)
 13, 17, 29, 42, 43, 46, 47, 52, 83, 324, 325, 371
 «Венецианский купец» 47
 «Гамлет» 606
 «Сонеты» 13, 29, 46, 47, 52
 Сонет 22 194
 Сонет 55 571
 Сонет 66 73
 Сонет 130 30, 595, 600
 Сонет 144 40
- Шенгели Г.А. 573
- Шенье А. (André Chénier) 347–352
- Шенье М.-Ж. (Marie-Joseph Chénier)
 350
- Шепелевич Л. 38
- Шервинский С.В. 234
 «Анна Ахматова в ракурсе быта» 285
 «Анне Ахматовой» 284, 285
 «И снова о тебе...» 262
 «Лик Флоренции» 386
- Шершеневич В.Г. 570, 606
 «Расход тоски» 253, 254
- Шилейко В.К. 380, 381
- Шиллер Ф. (Friedrich Schiller) 297
- Шишкин А.Б. 310
- Шкловский В.Б. 367, 369
- Шопен Ф. (Frédéric Chopin) 240
- Шпенглер О. (Oswald Spengler) 333
- Штейнер Р. (Rudolf Steiner) 24, 26
- Штемпель Н.Е. 15, 291, 307, 442, 518, 578–582, 584, 585, 588–590, 592, 594, 596, 597, 599, 600, 603–606, 608
- Шуберт Ф. (Franz Schubert) 544, 545, 555, 565, 566, 578, *см. также* Мюллер
- Шубинский В.И. 180
- Щеголев** П.Е. 575
- Щербина Н.Ф.
 «В Трибуне» 387
- Эконен** К. (Kirsty Econen) 236, 238
- Эллис (Кобылинский Л.Л.) 15, 32, 37, 38, 72, 116, 122, 248, 265, 266, 269, 289, 296, 311, 318, 324, 354
 «Беатриче» 244–246, 257, 435
 «В духе Петрарки» (Эредиа) 40
 «Венок Данте» 215, 311, 360, 370
 «Данте Алигьери (Терцины)» 243, 244, 324, 398, 422
 «Данте и Беатриче» 244, 245
 «Донне» 407
 «Звездная симфония» 406, 415
 «Любовь и смерть» (цикл) 111–115
 «Паоло и Франческа. Из V песни» 156
 «Первое небо» 313
 «Рай Данте» (цикл) 311, 313, 406, 407
 «Среди звезд» 407

- «Учитель веры» 311, 313, 364, 370, 398
- Эредиа Ж.-М. де (José-Maria de Heredia) 13
- «В духе Петрарки» (“Suivant Pétrarque”) 40
- Эренбург И.Г.
- «Земля лепка могильной вазью...» 342, 343, 393
- Эфрос А.М. 37, 67, 304, 306, 307, 508, 605
- Юнг** К.Г. (Carl Gustav Jung) 181
- Юркун Ю.И. 122
- Языков** Н.М. 473
- Якобсон Р.О. 232, 456
- Якушкина Т.В. 527
- Baines J. 390, 394, 445, 586
- Bezrodnyj M., *см.* Безродный М.В.
- Bonola A. 106, 490
- Cavanagh C., *см.* Кэвена К.
- Cazzola P. 480–482, 485
- Colucci P. 359
- Davidson P., *см.* Дэвидсон П.
- de Grazia M. 30
- Faccani R. 355, 360
- Genette G. 368
- Gifford H. 334, 359, 377
- Glazov-Corrigan E., *см.* Глазова Е.
- Glazova M., *см.* Глазова М.Г.
- Goldberg S., *см.* Голдберг С.
- Goldin F. 522
- Gronau G. 141, 162
- Harris J.G. 359
- Jaques E., *см.* Жак Э.
- Kahn A. *см.* Кан Э.
- Kirilcuk A. 176, 178
- Lafenestre G. 141, 162
- Lee S. 194
- Machiedo M. 356, 359
- Maddox G.L. 182
- Markov V. (В.Ф. Марков) 249, 274
- Mignaty A.M. 162
- Miller J.A. 176
- Mureddu D., *см.* Муредду Д.
- Myers D. 532
- Nelson L., Jr. 38, 135
- Postoutenko K. (К.Ю. Постоутенко) 176
- Rabboni R. 37
- Rayfield D., *см.* Рейфилд Д.
- Singleton Ch.S. 383
- Taranovsky K., *см.* Тарановский К.Ф.
- Terras V., *см.* Террас В.
- Vendler H. 30, 600
- Wilkins E. H. 28

Ад (Данте)

Коцит 363, 398

Лимб 103, 278, 324

надпись на вратах ('Per me si va
ne la città dolente' (Через
меня путь в город скорби);
'Оставь надежду навсегда')
266, 267, 371

Алигьери (Алигиери) Дант(е)

аллегория орла 312, 313, 374, 439,
576

аллегория павлина 343, 344, 380,
384

визионер, сновидец 81, 299, 303,
309, 313, 328, 358, 398

влияние на европейскую цивилизацию 11–14, 217, 246,
300–303, 333, 335

выдающийся / орлиный профиль
262, 291, 303, 313, 355, 370, 398

изгнание из Флоренции 17, 58,
179, 184, 213, 214, 216, 217,
224–228

лицо, обожженное адским пламенем 157, 187, 250, 252, 268,
311, 312, 315, 321, 322, 338

место в последующей литературной традиции 12, 40–45, 57–
58, 109, 199–206, 222–224,
298, 302, 315, 333, 354

новый сладостный стиль 56, 74,
309, 457, 595, 608

образцовый изгнанник, покровитель изгнанников 12, 58, 114,
179, 180, 216–219, 227, 301

памятник Данте в Вероне и Нью-Йорке (Борис Зайцев и Лидия Алексеева) 208, 280

преобразователь итальянского языка 11, 17, 58, 302, 447, 516

'суровый Дант' (Пушкин о Данте) / 'строгий Дант' / 'угрюмый Дант' 187, 214, 228, 244,
252, 258, 259, 273, 274, 286,
298, 303, 314, 315, 320, 322,
375, 401, 431, 455

утопический мыслитель 294,
315, 353, 373–376, 377, 423

юбилей Данте в XX веке 12, 210,
211, 356

"cor ardens" / пламенеющее сердце 79, 310, 403, 502, 519

Алмея – восточная танцовщица 128,
129, 131, 132, 135–137

Альпы – поэтический локус «Канцоньере» 106, 108, 365

Аркуа – город, в котором скончался Петрарка 18, 59, 114

Беатриче

аллегория Теологии и Философии
212, 363, 375, 421, 437, 438

ангелическая красавица 64, 72,
212, 216, 228, 229, 233, 246,
247, 250, 256, 469, 600, 605

в дантовском видении – движущаяся ему навстречу в сопровождении Amor'a («Новая жизнь») 103, 104, 212, 519,
590–592

- в дантовском видении – поедая-
щая его сердце из рук Amor'a
(«Новая жизнь»); см. Алигье-
ри Данте => *cor ardens*
- водительница Данте по загроб-
ному миру 17, 58, 121, 212,
245, 253, 254, 300, 374, 430,
435, 573, 588
- ее имя 221, 243, 246, 247, 257, 265,
266, 268, 278, 327
- ее кончина 68, 103, 250, 274, 303,
331, 588, 603
- молитвы к ней 245, 256
- пребывающая в Раю/ святая 56,
254–256, 266, 360, 419, 422,
435, 437, 605
- прототип Биче Портинари 17,
63, 212, 230, 231, 244, 262,
277, 588
- развратная, бросившая Рай (Бод-
лер, Гумилев) 72–75, 316,
321, 355, 597
- являющаяся Данте в земном Раю
72–75, 222, 316, 321, 597
(*monna*) *Vice* 212, 247, 248, 262,
591, 592
- Библия, религиозные мотивы и пес-
нопения 33, 50, 70, 71, 138, 139,
143, 147, 150, 155, 184, 232, 245,
256, 280, 341, 357, 383, 396, 398,
415, 419, 423, 430, 431, 433, 449,
522, 573, 592, 593, 604, 608
- «Божественная комедия»: расхожие
представления об ее устройстве
- «Божественная комедия» как
собор 262, 356–358, 364, 424,
425
- «Ад» – скульптура, «Чистилище» –
живопись, «Рай» – музыка
165, 181, 358, 360, 374
- Брунетто Латини – учитель Данте
17, 344–346, 352, 353, 391, 401
- Вергилий** – вожатый Данте по за-
гробному миру 17, 36, 103, 105,
159, 166, 184–188, 199, 200, 203,
205, 207, 221, 228, 245, 258, 277,
278, 300, 336–338, 356, 371, 374,
381, 382, 391, 476, 478, 593
- Вечная Женственность *all'italiana*
11, 32, 34, 36, 72, 80–85, 94, 110,
119–121, 213, 236, 237, 242, 243,
282, 283, 298, 299, 303, 333, 474,
487, 582–585, 607, 608
- Вечное возвращение (Ницше) 80,
326, 346, 347, 394, 429, 430, 495,
571, 590, 596
- ‘Воображаемое присутствие отсут-
ствующей любимой’ (Петрарка)
24–27, 50–52, 93, 95, 111
- Гендерная проблематика Серебряного
века**
- андрогинность как идеал (Гип-
пиус, Мережковский) 231,
237–240, 274
- бисексуальные писательницы
(Гиппиус, Зиновьева-Анни-
бал, Ахматова, Цветаева, На-
дежда Мандельштам) 25, 234,
239–241, 547, 548, 550
- Данте + Беатриче = творчество
(вейнингериянская идеоло-
гема Серебряного века) 236–
241
- женская линия в дантеане 56,
264–281
- мизогинизм 57, 210, 229–233
- мужская линия в дантеане 243–
264
- мужские мадригалы поэтессам,
женские мадригалы поэ-
там-мужчинам 229, 235–236,
281–285
- Герион («Ад») 338
- Глаза возлюбленной взглядом поэта
(Данте, Петрарка, Шекспир)
30, 43, 45–47, 57, 71, 84, 90–92,
101–103, 106, 107, 134, 136, 212,
437, 440, 464, 490, 492, 493, 494,
502, 519, 560, 567, 569
- Гражданские войны во Флоренции:
‘гвельфы и гибеллины’ 17, 18,
59, 213–217, 225, 227–228, 314,
336, 401
- Грехи, греховность 57, 135, 164–166,
183, 184, 191, 253, 320, 324, 327,
336, 352, 366, 394, 410, 496

‘«Да» и «нет» одновременно звучат в голове’/ ‘ни да, ни нет’ (Данте, Петрарка) 55, 56, 100, 192

Двойничество с Данте, Петраркой и их персонажами

дантовский профиль 208, 211, 240, 275, 291, 296, 312, 313, 319, 370

взывание к дантовской Беатриче 212, 221, 243, 246–248, 257, 262, 265, 266, 268, 278, 327, 591, 592

возлюбленная, подобная Беатриче 50, 321, 573, 583, 590, 603

возлюбленная, подобная Лауре 24–27, 50, 65–69, 89, 119–121, 483, 485, 490, 507–508, 531, 551, 572, 573, 581, 582, 590, 603

гражданская война: Россия / Флоренция 59, 60, 217–219

жизнетворчество all’italiana 24–27, 48–52, 321–322, 507, 583

цикл, имитирующий структуру «Канцоньере» 46–52

любовь как у Данте к Беатриче 50, 80–81, 255, 573, 583, 590, 603

любовь как у Петрарки к Лауре 25–27, 48–52, 65–69, 80–81, 119–121, 286, 485, 490, 493–496, 507, 508, 590

любовь, подражающая Паоло и Франческе 66, 157, 158, 258, 271, 422

Михаил Козаков / Пьер делла Винья 329, 332, 336

новый Дант (герой Гиппиус) 276–278

Петербург / Флоренция 329, 390, 394, 395, 399–401, 408, 413

поэт-изгнанник – Данте, Петрарка, последующая традиция, см. изгнание, эмиграция, ссылка
поэт в лавровом венке, см. лавровый венок => современный поэт

родство человека XX века с Петраркой (Гершензон) 23, 24, 37, 76–78

связь между поэтом и его почившей возлюбленной (Данте, Петрарка) 25–27, 48–52, 303, 490, 588

смерть возлюбленной / Лауры 25, 46, 48–49, 65–68, 69, 109, 114, 121, 485, 491, 493–496, 507, 508, 517, 598, 603

снятие буквы «П» (peccatum) со лба путешественника по загробному миру 253

совет писателю ‘стань новым Данте!’ 187, 311, 312, 316

Дева Мария / Мадонна / Богоматерь мариология 33–34, 112, 138–148, 349, 516, 584

молитвы, гимны и благословения ей (Новый завет, Данте, Петрарка) 32–34, 48, 50, 104, 113, 139, 143, 150, 155, 161, 170, 245, 516

непорочное зачатие, см. простая смертная зачинает от бога

праздник Благовещения 148–167

Жемчуг all’italiana

женское убранство 454, 466, 467, 471

метафора для зубов 134, 454, 464–467, 472

метафора для пальцев любимой 133, 135, 454, 465

символ чистоты/ Девы Марии 220, 221

Женщина с физическим изъяном

писательницы и возлюбленные поэтов, страдающие хромотой, см. походка => хромота

сирена – соблазнительница Данте («Чистилище») 474, 600

Завещания поэтов 53, 54, 312, 348, 414, 482, 581–582

Загробные встречи Данте с поэтами, см. также Брунетто Латини, Вергилий 277, 324, 325

Зеркало и ‘старение’ 174–208

Идеологемы русских символистов
 ‘восхождение – нисхождение’ 34, 76, 99, 264, 308, 358, 391, 392, 403–405
 нераздельность и неслиянность 50, 52, 158, 372, 378, 379
 троичность / триединство 52, 75, 76, 257, 355, 364
 “a realibus ad realiora” 35, 49, 52, 356, 358, 372, 379, 426, 432, 436

Изгнание, эмиграция, ссылка
 вокзал как символ разлуки (Цветаева) 266, 267
 ностальгия (Данте) 385–387, 390, 393, 399, 408, 410, 413
 ночь перед изгнанием (Овидий) 226, 227, 532
 ‘чужие крутые ступени’ («Рай») 14, 208, 249, 250, 279, 390–398
 ‘чужой соленый/ горький хлеб’ («Рай») 14, 216, 217, 219, 226, 278, 279, 342, 343, 390–398, 401

Импровизатор и импровизация all’italiana (Пушкин) 44, 259

Ирония, сатира 29, 195, 203, 210, 213, 228, 231, 229–241, 267, 313, 319, 321, 328, 350, 355, 361, 362, 489, 564

Итальянский текст русской литературы 54, 79, 84, 260–263, 373, 375, 400, 401

Италянофилия в России, см. также
 чтение Данте, чтение Петрарки
 владение итальянским языком 11, 37, 65, 118, 120, 129, 211, 215, 293, 295, 299, 307, 317, 442, 446–458, 463, 466, 477, 478, 602
 итальянская опера 202, 362, 545
 итальянская живопись 63, 139, 145, 150–155, 162, 163, 165–167, 388
 метафора вкушения итальянской/ италянизированной речи 344
 (полу)итальянки – вдохновительницы русских поэтов 89, 350, 544, 575, 589

путешествие по Италии 69, 89, 113, 114, 129, 145, 233, 260–263, 295

Книга как физический объект 24, 25, 109, 110, 113–118, 120, 122, 145, 148–150, 152, 154–165, 170, 171, 208, 249, 270, 271, 293, 295, 304, 307, 376

Критский старец («Ад») 382–384

Лавр – дерево-мифологема (Овидий, Петрарка) 18, 45, 75–78, 85–88, 92, 94, 108, 112, 229, 415, 465

Лавровый венок

Данте 18, 208, 215, 220, 221, 262, 270, 272, 322, 373, 396, 410–412

Петрарка 18, 25, 54, 56, 61, 71, 75–78, 80, 110, 179, 203, 229, 285, 286

современный поэт 179, 215, 252, 379, 412–414, 498, 508

Летопись любви

‘благословен тот день, месяц, год...’ (Петрарка) 43, 44, 101–103, 107

вести: рожок почтальона (Гёте, Шуберт/Мюллер) 542, 545, 553, 565–567

знаменательные годовщины (Данте, Петрарка) 51, 66, 67, 70, 84, 103–105, 330

Ласточка / Филомела / Филомена как аллегория 245, 492, 497, 500, 501

душа 556, 558

весна (Петрарка) 504, 556, 558, 559

умершая возлюбленная / жена (Державин) 545, 552, 556, 558–561, 569

Лаура, Ла́ура, Лора

аллегория горько-сладкого источника 107, 521, 532, 572

аллегория лани 25, 26, 90–92, 593

ангелическая красавица 26, 64, 72, 233, 588, 605

антитезы, оксюмороны 82, 97, 491, 532

богиня 492, 509

в могиле 51, 66, 67, 503, 588, 605
 в Раю/ на небе со святыми 49, 50,
 56, 63, 529, 605
 ее внешность 57, 61, 70, 71, 86,
 133–137, 212, 454, 464–466,
 485, 519, 569
 ее имя 47, 74, 495, 567
 жестокая / с суровым сердцем /
 с сердцем тигра или медведя
 72, 89–91, 240, 531, 532, 551, 572
 не дева, опытная, развратная 72–75
 пароним-иносказание (senhal)
 l'aura 74, 75, 86, 530
 пароним-иносказание (senhal)
 laugo 56, 75, 76, 86, 87 113
 посмертная роль водительницы /
 путеводной звезды 44, 50, 69,
 84, 107
 посмертные явления Петрарке
 40, 52, 63, 70, 93, 94, 569, 588
 (прекраснее, чем) солнце 29, 51,
 71, 94, 567
 прототип: Лаура де Нов(ес) 18,
 68–72, 229, 231, 588
 рука / перчатка 113, 114, 133–137
 'рука – исцеляющая/ранящая' 97,
 100
 сладостная; горько-сладкая (dol-
 ce et amara) 82, 83, 107, 135,
 453, 491, 521, 532, 572, 595
 смерть от чумы 18, 49, 64, 66, 68,
 70, 588
 хвалы Лауре 53, 56, 75, 442, 567
 Лия vs. Рахиль – деятельная vs. со-
 зерцательная жизнь («Чистили-
 ще») 106, 377–379, 413
 Любовь, см. также Amor(e)
 'движущая Солнцем и другими
 звездами' («Рай») / солнце
 любви (Вл. Соловьев) 161,
 166, 254, 263, 268, 269, 323,
 325, 330, 369, 371, 372, 439, 441
 крылья как метафора любви
 (Платон) 98, 99, 158, 263
 любовь и смерть; Liebestod 49,
 50, 66, 76, 558–561
 'тысячу раз в день я умираю и
 тысячу рождаюсь' (Петрарка)
 100, 101, 527, 528, 535, 537, 538

'Amor, ch'a nullo amato amar
 perdona' (Любовь, которая
 никакому любящему не раз-
 решает не любить; «Ад») 66,
 77, 157–158, 208, 462
 "intelletto d'amore"/ разум любви
 («Новая жизнь») 221, 258,
 469, 590, 608

Мательда («Чистилище») 378, 594
 Миньона (героиня Гёте) 490, 494,
 495, 544, 552–565, 571, 578
 Музы и Аполлон («Божественная
 комедия») 221, 223, 258, 412
 Каллиопа 223, 224
 Полигимния 220
 Эвтерпа 222–224

'Новая жизнь', "incipit vita nova"
 («Новая жизнь») 50, 261, 326,
 590, 596

Орфей – поэт, певец-цивилизатор,
 посетитель Аида 122, 176, 225,
 371, 414, 492, 567

Осмысление итальянских поэтиче-
 ских форм в Серебряном веке
 канцона 34, 50, 51, 87

сонет 27, 29, 38, 40–45, 49, 55,
 60, 61, 69, 77–78, 81, 83,
 107, 110–113, 259, 285, 296,
 481, 482, 495, 496, 509, 515,
 516, 519–522, 531, 533, 592,
 598

терцины 117, 158, 159, 188, 189,
 213, 214, 243, 244, 249–252,
 257, 260, 378, 507

Пау(чо)к (Ницше, Достоевский)
 419, 424–430

Переводы из Данте и переложения
 его поэзии

метрические особенности 296,
 306, 373, 592

кальки 353, 354, 410, 592, 595

стратегии перевода 79, 217, 227,
 228, 296, 306, 307, 309–311,
 318, 373, 391

Переводы из Петрарки и переложения его поэзии
 кальки 38, 100, 107, 480, 502, 515, 524, 525
 силлабизация 5-стопного ямба 38, 296, 480, 481, 515
 стратегии перевода 33, 34, 37, 38, 43, 52, 54, 71, 83, 92, 94, 101–103, 190, 191, 296, 443–510, 515–519, 522–535, 551, 552, 573, 574, 592, 598, 606
 эпитафия умершей возлюбленной 66, 291, 442, 443, 484, 490, 517, 526, 541–578, 598

Петрарк(а), Петрарх
 внутреннее раздвоение 23, 30, 53, 56, 82, 97, 191, 200, 483, 514, 521, 523
 гуманист 11, 18, 19, 53, 58, 120, 121, 179, 292, 298,
 ‘жар любви’ (Пушкин) 14, 41, 82, 99, 111, 116, 124, 229–231, 239, 247, 298, 442, 443, 529, 576
 изгнанник 59, 114, 201, 207
 ритор 100, 298, 516, 522
 поэт любви vs. бездушный ритор 487, 542
 преобразователь итальянского языка 11, 18, 19, 53, 58, 445, 446, 516
 самолюбование, нарциссизм 53, 177, 191, 200, 497, 506, 514, 515, 522
 филолог, автор интертекстуальной поэзии 18, 96, 518, 519, 532, 534

Петраркизм
 в Европе 13, 28, 35, 52, 290, 595
 в России 13, 23–52, 65, 77, 111, 116, 118, 124, 442, 443, 480, 482, 487, 488, 497, 503, 527, 571, 598

Портрет великого итальянца в доме современного поэта; фотография дома Петрарки 59, 80, 187, 258, 476

Походка
 пеший ход 30, 389, 599, 600
 походка возлюбленной 579, 583–585, 592–594, 608
 хромота 282, 583–585, 594–603

Прованский текст русской литературы
 Авиньон 49, 69–71
 Воклюз – имение Петрарки 71, 92, 93, 113, 114, 118, 527
 р. Сорг(а) 443, 527

Пророчество Каччагвиды, см. изгнание => ‘чужие... ступени’; ‘чужой... хлеб’

‘Простая смертная zaczynaет от бога’ 150, 154, 161, 433

‘Посередине жизненного пути’ / ‘посередине странствия земного’ / ‘Nel mezzo del cammin di nostra vita’ («Ад») 40, 174, 178, 183, 187, 189, 208, 249, 252, 256, 262, 317, 323, 334, 336, 349
 кризис среднего возраста 11, 127, 180–186, 199, 205

Поэт-соловей (Петрарка, Верлен) 486, 491, 492, 496–500, 505–507, 510, 534

Поэт и чернь (Пушкин) 327, 346, 348, 349, 413, 414

«Предсказывание назад» (сюжетная конструкция) 243, 391

Проза à clef 14, 24–27, 110, 118–122, 562

Птичья метафорика: «Божественная комедия» 157, 158, 250, 252, 259, 314, 343, 344, 380, 384

Пустыня (Библия, «Божественная комедия», Петрарка, Державин) 41, 72, 139, 183, 184, 188, 195, 201–203, 206, 207, 374, 501

Рай (Данте)
 посещаемый поэтом 58, 245, 313, 371, 372, 390, 391, 412, 434, 438
 райская роза 253, 254, 266, 348, 374, 405, 406
 торжество света 374, 405, 407, 420, 421, 440
 музыка сфер 372, 374, 407, 421, 423
 промывание глаз в р. Эвное 421

Раковина
 жемчужина, см. жемчуг
 устрица (см.)

Римский текст русской литературы
54–56, 60, 95, 119, 197, 262, 285,
326, 426

Рифмы на итальянские темы

в Аду: в бреду 255; *Ад: взгляд* 317;
Ад: ограда 112; *Ад: отрада*
112; *Ад: рад* 270; *Ад: презрада*
112

Алигьери/ Алигиери: вере/ верят
268, 354; *Алигьери: двери* 248;
Алигьери: звери 317; *Алигье-
ри: потеря* 254, 264

Амор: бор 39; *Амор: ликер* 79, 462;
Амор: море 78, 462; *Амор: по-
зор* 39; *Амор: укор* 39

Беатриче: (без)различье 265, 269,
277; *Беатриче: величий* 247,
256; *Беатриче: девичий* 269;
Беатриче: клич(ет) 246, 248,
256, 259, 267–268, 283; *Беа-
триче: ночи* 251; *Б(еатр)иче:
обличий* 228, 248, 251, 262;
Б(еатр)иче: обычай 247, 251,
262; *Беатриче: притча* 259;
Беатриче: птичий 252, 259

Данте: анданте 111; *Дант: бант*
247; *Дант: гигант* 261, 263,
312; *Данте: инфанта* 270,
281; *Дант: кант* 259; *Дант:
комендант* 327; *Данте: об-
ман ты* 281; *Дант: педант*
42, 45; *Данте: перестаньте*
228; *Дант: талант* 235, 252;
Дант: эмигрант 278, 279, 392

канцона: звоны 44, 260; *канцона:
Мадонна* 43, 44; *канцона:
(небо)склон* 115; *канцона:
стоны* 43, 44, 102

лавр: Минотавр 270

лавровый: суровый 45, 110, 286;
лавровый: багровый 45, 77,
220; *лавровый: пуноцовый* 252

Лаура: аура 74; *Лаура: карика-
тура* 45; *Лаура: фигура* 45;
Лаура: хмуро / хмурый 78

новой жизни: новой жизни 325,
326; *(Vita) Nova: зова* 261

Петрарка: арка 29, 41, 53, 54, 110;
Петрарка: жарко / жаркий

41, 45, 46, 54, 93, 110, 112, 115;
Петрарка: Марк 41; *Петрар-
ка: Парки* 93; *Петрарка: парк*
42, 111; *Петрарка: подарки*
45, 115; *Петрарка (я): яркий*
41, 45, 93, 111

Рая: искажая 423

сонет: завет 41; *сонет: лет* 221,
258; *сонет: ответ* 41; *сонет:
рассвет* 280; *сонет: поэт*
42, 45, 110, 187, 246; *сонет:
свет* 42

терцина: каватина 44, 260; *тер-
цина: картина* 189, 249; *тер-
цина: кручина* 262; *терцина:
половина* 117, 189, 249

Уголино: равнина 389

флорентийцы: убийцы 327, 354

Франческа: блеск 270

чистилище: святилище 314

Римини как поэтический топоним 156,
259, 262, 263, 422

Синэстезия 405, 414, 416, 421, 433,
499

Сонеты-имитации итальянских
образцов 28, 39, 40, 43, 48, 78,
96–99, 111, 254, 255, 309, 422,
485–510, 514–535

Споры о языках

изнеженность / женскость / сла-
дость итальянского языка 58,
250, 446, 447, 453–457, 466,
472, 475, 476

фонетические свойства итальян-
ского языка в восприятии пи-
сателей Нового времени 354,
359, 395, 434, 448–453, 476

Средневековая / мистическая космо-
логия

земля vs. небо 33, 250, 343, 402–
404, 408, 414, 416, 423–428,
431, 432, 491, 529

‘звезды’ («Божественная коме-
дия») 83, 103, 121, 161, 177,
243, 254, 263, 268, 313, 323,
325, 343, 345, 346, 363, 371,
372, 385, 406–408, 420, 421,
425, 435, 438–441, 608

- Сумрачный лес («Ад»)
 блуждание 36, 105, 120, 183, 185,
 187–189, 220, 221, 254, 335,
 336, 375, 410
 три хищника, *см. также* lonza
 105, 183, 245, 335, 336, 429
- Тени – умерших; Тень, явившаяся
 Данте (Бальмонт) 184, 225, 226,
 249, 254, 255, 277, 278, 313, 347,
 391, 392, 398–402, 411, 476
- Троичная нумерология (Данте) 223,
 257, 364, 431
- Уголино, граф делла Герардеска
 («Ад»)
 речевой портрет 362, 363
 смерть в заточении 214, 362, 389
- Устрица
 вагинальный символ 457, 460–462
 гастрономический деликатес
 454, 460–462
- Флорентийский текст русской лите-
 ратуры 64, 65, 116, 117, 224–226,
 257, 260–262, 276–278, 316–318,
 373–375, 385–394, 399–401, 408–
 411, 416, 454, 472, 588
- Франческа да Римини (урожд. По-
 лента) и Паоло Малатеста («Ад»,
 д'Аннунцио)
 чтение, подражательно ведущее к
 объятиям 156, 161, 271
 'уж больше не читали' 156, 159–
 161, 271
 совместное нахождение в Аду 156–
 159, 255, 259, 339, 362, 518
- Чакко («Ад») 228
- Чистилище (Данте)
 души Чистилища 36, 183, 294,
 376
 земной Рай/ Эдем 105, 157, 215,
 593
 омовение лица росой 36, 374
 путешествие по Чистилищу
 165, 183, 184, 245, 253, 264,
 277, 278, 313, 336, 366, 367,
 374–377, 400, 420
- Чтение Данте 208, 294, 313
 'из рук моих ветхий Данте выпа-
 дает' (Пушкин) 42, 45, 109,
 116, 208, 268, 271, 303, 322,
 323, 326
 'что в море купаться, то Данта
 читать' (Шевырев) 109,
 323–325
- Чтение Петрарки
 в парке 42, 45, 92, 109–111
 стихотворные инскрипты на кни-
 гах Петрарки 69, 114–117
- Эзопов язык 225, 318, 347, 351, 380,
 381, 490, 517, 582, 588, 592, 598
- Экзамен, который Данте держит в
 Раю 363–365, 407, 408, 421
- Экфрасис
 живопись 139–167, 360, 433
 скульптура («Чистилище») 181,
 165–167, 222, 273
 собор 262, 356, 358, 364, 424–426,
 429, 430
- Amor(e), Амор, Амур, *см. также* лю-
 бовь
 аллегория / покровитель курту-
 азной любви 20, 39, 42, 43, 50,
 65, 78, 79, 82, 83, 104, 108, 135,
 192, 251, 572, 592
 плачущий 79, 404
 'тюремщик' 97, 436, 536
 'разящий стрелами любви' 51, 54,
 82, 90, 91, 464
 'расставляющий сети/ силки' 79,
 133, 134, 462, 464, 465, 486,
 501, 502, 513
 стговор с Лаурой против поэта
 (Петрарка) 85, 90, 455, 466,
 502
- Lonza, пантера, леопард («Ад») как
 аллегория
 сладострастие 183–185, 207, 336
 Флоренция 316, 317, 336

Contents

<i>What this book is about</i>	11
I	
A Belated Attempt at Petrarchism	
<i>Introduction</i>	23
<i>Chapter 1</i>	
A first step: manifestoes, translations, free interpretations, sonnets	32
1. Petrarch and Dante in symbolist theories of the symbol	32
2. Translations from Petrarch and Dante: a brief review of what is well known	37
3. Recombinations of <i>Canzoniere</i> elements	38
4. The sonnet tradition: Dante, Petrarch, Pushkin and the Modernists	40
<i>Chapter 2</i>	
Appropriating the <i>Canzoniere</i> 's design	46
1. Mikhail Kuzmin's cycles	46
2. Viacheslav Ivanov's cycle "Love and Death"	48
<i>Chapter 3</i>	
Petrarch's signature images	53
1. Petrarch	53
2. Laura	61
2.1. Laura + Petrarch	62
2.1.1. Petrarch and the Italian Renaissance in Dmitrii Merezhkovskii's prose	62
2.1.2. Petrarch and Russian poets of the 18 th – early 19 th century in Vladislav Khodasevich's oeuvre	65
2.2. Laura's prototype: Laura de Noves	68
2.3. Laura in non-canonical interpretations	72
3. Laurel	75
4. Amor(e)	78

<i>Chapter 4</i>	
Signature amorous episodes	80
1. Aleksandr Blok: Laura as the Eternal Feminine	80
2. Vladislav Khodasevich: against the grain	88
3. Valerii Briusov: "A Sonnet Petrarch Style"	96
<i>Chapter 5</i>	
Rhetorical moves	100
1. Sonnet 164	100
2. Sonnet 61	101
3. Sonnet 299	105
<i>Chapter 6</i>	
The "reading Petrarch" motif	109
1. In lyric poems	110
2. In autobiographical prose	113
3. In poetic inscriptions on the books of Petrarch	114
4. In essays	117
5. In prose à clef	118
6. And in autobiographical prose once again	122

II Italian Subtext of the Individual Poem

<i>Introduction</i>	127
<i>Chapter 1</i>	
Innokentii Annenskii as Petrarchist: "Distant Hands"	128
0. Poem	128
1. Understanding "The Distant Hands"	129
2. Platonic intimacy: "The Distant hands" and its subtexts	131
<i>Chapter 2</i>	
With "inexperienced hand" and "sinful tongue": Mikhail Kuzmin's "Annunciation" as an ekphrasis prompted by <i>The Divine Comedy</i>	138
1. The "Feasts of the Blessed Virgin Mary" cycle: a syncretic ekphrasis	138
2. "Annunciation": visual and literary subtexts	148
3. "Annunciation" and Dante's ekphrastic technique	165
4. Conclusion	167
<i>Appendix: Mikhail Kuzmin's cycle</i> "Feasts of the Blessed Virgin Mary"	168

Chapter 3

“Before the mirror” by Vladislav Khodasevich: the Italian amalgam	174
0. Poem	174
1. A poem about “suprapersonal biography”	175
2. Midlife Crisis: A Dantesque perspective	180
3. The soliloquy in front of a mirror and its Petrarchan halo	190
4. The mirror, aging and psychoanalysis in the Russian tradition	195
5. A conflict between literary authorities (clarifying stanza V)	199
5.1. Virgil “behind the speaker’s shoulders” vs. the speaker’s loneliness	199
5.2. “In the middle of life’s path” vs. death in the mirror	203
6. Problems of self-identification (once again on stanza V)	206
7. Self-portrait in the mirror: the metapoetic dimension	207

Chapter 4

“Bice like Dante”: Anna Akhmatova’s “Epigram” and Silver Age gendered Danteana.....	209
0. Poem	209
1. Soviet-era Anna Akhmatova and the Silver Age	209
2. Prehistory of the “Epigram”: Dante, Petrarch and Anna Akhmatova’s poetics of cliché	210
3. The “Epigram”: clichés, feminine tricks, the poetry of grammar, misogyny	229
4. Dante + Beatrice = creativity: the Silver Age gender quest	234
5. Anna Akhmatova and the Dante–Beatrice cult in the poetry of her time	
5.1. The male poets, or seven ways of writing about Dante and Beatrice	243
5.2. The female poets	264
5.3. The mingling of the male and female traditions	281
5.4. Conclusions	285

III

Osip Mandel’shtam: “A Friend of Dante and Petrarch’s Friend”

669

<i>Introduction</i>	289
1. Analytical methods.....	290
2. Russian writers’ path to Dante and Petrarch; the case of Osip Mandel’shtam	292
3. Dante vs. Petrarch?	297

Chapter 1

“The Stern Dante”: <i>The Divine Comedy</i> in the life and works of Osip Mandel’shtam	299
1. The general picture	299
2. Dante on Osip Mandel’shtam’s bookshelf	304
3. Osip Mandel’shtam’s reactions to the symbolist cult of Dante ...	308
4. Osip Mandel’shtam and the question of an Acmeist Dante ...	315
5. The anthologized Dante in a non-standard version: Osip Mandel’shtam’s poetry and essays, 1913–1925	320
6. Dante as Osip Mandel’shtam’s ally in the field of literature: the essays and reviews of the 1920s – 1930s	329
7. A personal Dante: Osip Mandel’shtam’s poems, autobiographical fiction, essays of the 1930s	333
7.1. On the eve of “Conversation about Dante”	334
7.2. “Conversation about Dante” and surrounding texts	355
7.3. The “Voronezh” Dante	379

Chapter 2

“May my lips find the language of Petrarch and love”: <i>Canzoniere</i> in the later works of Osip Mandel’shtam	442
1. The general picture	442
2. A sensuous philology: “Friend of Ariosto, friend of Petrarch, Tasso’s friend”	444
2.0. Poem	444
2.1. Understanding “Friend of Ariosto”	444
2.2. The Italian language in (quasi)philological perspective	445
2.3. The feminine / amorous connotations of Italian	453
2.4. “Friend of Ariosto” in the context of Osip Mandel’shtam’s other texts	457
2.5. Two verbal motifs	459
2.5.1. The “pearl”’s amorous / feminine connotations	460
2.5.2. “Friend”’s unexpected overtones	475
2.6. Conclusions	479
3. Translations from <i>Canzoniere</i> : summing up the well-known	479
4. Conclusion	483

670

Chapter 3

Russian trills of an Italian nightingale: the translation of Petrarch’s sonnet 311	485
1. Re-addressing of the poem in translation to Olga Vaksel’	487
1.1. The biographical context of the translations from <i>Canzoniere</i>	487

1.2. The plot and rhetoric of sonnet 311 in translation and in the original	491
1.3. Ad-lib translation as a method	493
2. “Two nightingales’ combat”: Petrarch and other poet-nightingales	496
2.1. Petrarch’s nightingale ≠ Mandel’shtam’s	496
2.2. Verlaine’s nightingale	498
2.3. Nightingale the Robber: from the <i>bylina</i> to Boris Pasternak	499
3. “Do not tempt alien tongues, but try to forget them”: lessons from Viacheslav Ivanov	506
3.1. Tomas Venclova’s reading	507
3.2. Viacheslav Ivanov’s strategies in the quiver of Mandel’shtam the translator	510
<i>Appendix: Sonnet 311 in Osip Mandel’shtam’s workshop</i>	511

Chapter 4

“And only the moment of recognition is sweet to us”: Osip Mandel’shtam’s translation of Petrarch’s sonnet 164	514
1. Customary readings	514
2. Sonnet 164 in the original: structure, content, intertexts, rhetoric	519
3. Osip Mandel’shtam’s translation	522
3.1. What is lost and gained	522
3.2. Reintertextualization of sonnet 164	529
4. Insomnia, <i>alias</i> vigil	532
5. Conclusions	534
<i>Appendix: Sonnet 164 in Osip Mandel’shtam’s workshop</i>	535

Chapter 5

“Going Italian, (German), Russian”: On the “love epitaph” “Is it fitting to offer a dead woman praise”	541
0. Poem	541
1. A problematic narrative	541
2. Customary readings	543
3. Osip Mandel’shtam’s love trauma	546
4. Olga Vaksel’ in the poem’s plot	552
5. Word-allegories, or Russian and German projections of the heroine	556
5.1. Two swallows, <i>alias</i> eyebrows	556
5.2. Bear cub	560
5.3. <i>Mignon</i> and “little savage”	560
5.4. Violin, mill wheels, the postman’s horn	565
6. The Petrarchist foundation: metatextuality and dialogism	567

7. Olga Vaksel' and previous (quasi)Italian beauties	571
7.1. Laura and Beatrice	572
7.2. Verlaine's "Une grande dame" ("The Lioness")	573
7.3. Amalia Riznich and other Pushkinian allusions	574
8. "Is it fitting to offer a dead woman praise" in relation to Osip Mandel'stam's love lyrics	576

Chapter 6

<Verses to Natalia Shtempel'>: orchestrating the theme of platonic love	579
0. Diptych	579
1. Toward an explication of the poem's hermetic plot	580
1.1. Understanding the Natalia Shtempel' diptych	580
1.2. Characters and roles	585
1.3. A secret love narrative: Dante, Petrarch and Pushkin	590
1.4. Conclusions	595
2. Harmonizing a flaw	596
2.1. "This is a love lyric"	596
2.2. A gait "flutters out"	599
2.3. Beatification of the heroine	603
2.4. Conclusions	608

<i>Bibliography</i>	610

<i>Index of names and titles</i> . Comp. A. Martynenko	636

<i>Thematic index</i> . Comp. A. Martynenko and L.G. Panova	659

Ital'ianias', ruseia: *Dante i Petrarka v khudozhestvennom diskurse Serebrjanogo veka ot simvolistov do Mandel'shtama* (Going Italian, Going Russian: Dante and Petrarch in Silver Age Letters from the Symbolists to Mandel'shtam) takes its name from a famous line by Osip Mandel'shtam, and Mandel'shtam is in fact its central figure. The first part of the monograph explores the Russian Petrarchism which boomed during the Silver Age, the second is a close analysis of poems by Innokentii Annenskii, Mikhail Kuzmin, Vladislav Khodasevich and Anna Akhmatova written in the shadow of the Dante-Petrarch tradition, while the third and last part focuses exclusively on Mandel'shtam. It explores his journey from a complete lack of interest in the two Italian classics (who, in his mind, were a part of the Russian Symbolist canon, and, thus, not his cup of tea) to admiration and the reworking of their heritage into something qualitatively new. The chapter sheds light on all of Mandel'shtam's references to *New Life*, *Divine Comedy* and *Canzoniere*, including previously unnoted ones.

Ital'janias', ruseja: *Dante i Petrarka v chudožestvennom diskurse Serebrianogo veka ot simvolistov do Mandel'stama* (Italianeggiando, russeggiando: Dante e Petrarca nel discorso artistico del secolo d'argento dai simbolisti a Mandel'stam) deve il suo nome al famoso verso di Osip Mandel'stam, il quale è la figura centrale del libro. La prima parte di questa monografia esplora il Petrarchismo russo, che prosperò durante il secolo d'argento; la seconda è un'analisi dettagliata di numerose poesie di Innokentii Annenskii, Michail Kuzmin, Vladislav Chodasevič e Anna Achmatova scritte all'ombra della tradizione dantesca e petrarchesca; mentre la terza e ultima parte si concentra esclusivamente su Mandel'stam. Essa esplora il percorso del poeta dalla sua completa ignoranza dei due classici italiani (i quali inizialmente erano per lui parte del canone del simbolismo russo e perciò non corrispondevano esattamente alla sua poetica) alla sua ammirazione di essi e alla sua rielaborazione della loro eredità in qualche cosa di nuovo. Il capitolo prende in considerazione tutti i riferimenti di Mandel'stam a *La vita nuova*, *La Divina Commedia* e il *Canzoniere*, includendone anche alcuni che non erano stati ancora messi in evidenza.

- П16 **Панова Л.Г.**
 Итальянсья, русея: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М.: РГГУ, 2019. 672 с.
 ISBN 978-5-7281-2289-0

Книга посвящена диалогу русских писателей-модернистов с Данте и Петраркой. В трех ее разделах исследуются: общемодернистское преклонение перед «Канцоньере» Петрарки; стихотворения Анненского, Кузмина, Ходасевича и Ахматовой, отмеченные творческой переработкой «Божественной комедии» и «Канцоньере»; путь, проделанный Мандельштамом от игнорирования Данте и Петрарки к оригинальному переосмыслению их наследия в стихах и прозе. Эти сюжеты рассматриваются на фоне господствовавших в Серебряном веке эстетических тенденций как смена одних форм апроприации Данте и Петрарки другими.

Для специалистов по русскому модернизму и русско-итальянским связям, а также для широкого круга любителей литературы.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

Научное издание

Панова Лада Геннадьевна

Итальянцы, руси:
Данте и Петрарка в художественном дискурсе
Серебряного века
от символистов до Мандельштама

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Редактор
Т.Ю. Журавлева

Корректор
Л.В. Хохлова

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 21.08.2019.

Формат 70×100^{1/16}.

Уч.-изд. л. 37,7. Усл. печ. л. 54,9.

Тираж 500 экз. Заказ № 537

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел. 8-499-973-42-06



Лада Геннадьевна Панова –
филолог, автор трех монографий:

«“Мир”, “пространство”, “время”
в поэзии Осипа Мандельштама»
(2003),

«Русский Египет.
Александрийская поэтика
Михаила Кузмина»
(2006)

«Мнимое сиротство:
Хлебников и Хармс в контексте
русского и европейского
модернизма»
(2017; 2-е изд. – 2018)

и почти сотни статей по литера-
туроведению и лингвистической
семантике; редактор-составитель
двуязычного сборника
«The Many Facets of Mikhail
Kuzmin / Кузмин
многогранный» (2011)



*И был ответ: «Читали мы однажды
Наедине о страсти Ланчелотта,
Но о своей лишь страсти думал каждый.*

*Я помню книгу, бархат переплета,
Я даже помню, как в заре румяной
Заглавных букв мерцала позолота»*

