

РОССИЯ – ЗАПАД – ВОСТОК
Литературные и культурные
связи



ВЫПУСК
2



ISTITUTO DI LETTERATURA RUSSA (PUŠKINSKIJ DOM)
ACCADEMIA RUSSA DELLE SCIENZE
ISTITUTO RUSSO DI STORIA DELL'ARTE
CENTRO STUDI V. IVANOV A ROMA

RUSSIA – OCCIDENTE – ORIENTE

Rapporti letterari e culturali

IMMAGINI D'ITALIA

in Russia – a Pietroburgo – al Puškinskij Dom

VOLUME

2

CASA EDITRICE DEL PUŠKINSKIJ DOM
SAN PIETROBURGO
2014

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В РИМЕ

РОССИЯ – ЗАПАД – ВОСТОК

Литературные и культурные связи

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ

в России – Петербурге – Пушкинском Доме

ВЫПУСК

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПУШКИНСКОГО ДОМА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2014

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2 Рос=Рус)
О-23

Редакционная коллегия серии:

В. Е. Багно, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, С. И. Николаев

Ответственный редактор:

А. Б. Шишкин

В подготовке сборника принимала участие Э. К. Александрова

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno

О-23 **Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме /**
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Издательство
Пушкинского Дома. — 280 с. — («Россия — Запад — Восток»: Литературные
и культурные связи; вып. 2).
ISBN 978-5-87781-048-8

Принадлежащий П. П. Муратову многогранный и емкий термин «Образы Италии»
был положен в основу названия конференции, проходившей в Пушкинском Доме в 2012 году.

Коллективный труд, основанный на ее материалах, посвящен восприятию образов
Рима и Италии в русской философской и народной мысли, искусстве и литературе на-
чиная с XIII века; среди участников ученые из Италии, России, Литвы, Израиля, Франции,
США. В сборнике воспроизведены картины и зарисовки художников и других русских
путешественников; в России они публикуются впервые. Для филологов, искусствоведов
и всех, интересующихся диалогом культур между Италией и Россией.

Книга иллюстрирована обложками и титульными листами изданий
из коллекций Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(кроме отдельно оговоренных случаев)

Марка на корешке суперобложки и на третьей странице книги — Г. А. В. Траугот

© Коллектив авторов, 2014
© В. Д. Бертельс, дизайн серии, 2013
© Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН, 2014
© Издательство Пушкинского Дома, 2014
© V. Ivanov Research Centre in Rome, 2014

ISBN 978-5-87781-048-8

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
Д. М. Буланин (Санкт-Петербург, Россия) Итальянский рейд XIII века на Святую гору? Славянские отголоски мифа	13
И. Д. Саблин (Санкт-Петербург, Россия) Деятельность итальянских архитекторов в России на рубеже XV–XVI веков: к проблеме происхождения шатрового зодчества	21
А. А. Левицкий (Провиденс, США) Зримое и незримое в поэзии Г. Р. Державина и философии С. Тончи	32
М. А. Васильева (Москва, Россия) Средневековая Италия и спор о «среднем человеке»: полемика П. М. Бицилли с Л. П. Карсавиным	50
Стефано Гардзонио (Пиза, Италия) Италия Афанасия Фета: материалы к теме	65
П. Р. Заборов (Санкт-Петербург, Россия) Александр Веселовский и юбилей Болонского университета	75
Сильвестрас Гайжюнас (Вильнюс, Литва) Италия в творчестве Зенты Маурини	82
Чезаре Дж. Де Микелис (Рим, Италия) Русский образ Рима начала XX века	90
В. Е. Багно (Санкт-Петербург, Россия) «Италия, о мать вторая...»	94
Г. А. Левинтон (Санкт-Петербург, Россия) Из Дантовских подтекстов Н. Гумилева: как же все-таки назывался неосуществленный сборник?	102
В. А. Котельников (Санкт-Петербург, Россия) Творческая личность Леонардо в трактовке Акима Волынского	121

Д. Н. Мицкевич (Дьюк, США) Проблемы систематизации идей Вячеслава Иванова	133
К. М. Муратова (Париж–Рим, Франция–Италия) Павел Муратов и Италия	161
А. В. Степанов (Санкт-Петербург, Россия) Образы России в «Образах Италии» Павла Муратова	187
Н. М. Сегал (Рудник), Д. М. Сегал (Иерусалим, Израиль) Вячеслав Иванов и Борис Пастернак: поздние сюжеты	192
Ю. В. Шатин (Новосибирск, Россия) Лики и маски в «Римском дневнике 1944 года» Вяч. Иванова	210
Аньезе Аккаттоли (Рим, Италия) Доклад Вяч. Иванова «Душа Италии» (1920)	221
А. Б. Шишкин (Рим–Санкт-Петербург, Италия–Россия) Проект книги Вяч. Иванова «Lo Spirito della Letteratura Russa»	227
Э. К. Александрова (Санкт-Петербург, Россия) О гоголевских «образах Италии» в романе Гайто Газданова «История одного путешествия»	235
Джузеппина Джулиано (Сиена, Италия) «Коммерция идей» между Россией и Италией	245
Стефано Каприо (Рим, Италия) Образ Рима в русской мысли	259
Abstracts	274

ПРЕДИСЛОВИЕ

В своем очерке «Чувство Италии» (1915) Николай Бердяев писал: «...любим мы у итальянцев то, что не похоже на нас, что нас дополняет... Русская душа ищет пленительного дополнения в пластичности итальянской культуры, которой так недостает культуре русской. Вспомним, как любил Италию Гоголь, как стремился к ней, какую ей воздал хвалу. А ведь сам Гоголь очень тяжело переживал жизнь, всегда чувствовал бремя мировой ответственности; мучения нравственной совести всегда стояли на путях его творчества. В этом он был очень русским и по-русски любил Италию, как дополнение, как мечту, как то, чего в нем самом не было».¹

Здесь отмечены два момента: исключительный в своем роде характер «большого диалога» России и Италии и русское представление об Италии как мечте. Нельзя не вспомнить тут русских поэтов, для которых Италия была такой мечтой! Это и сорок девятая строфа первой главы «Евгения Онегина» («Адриатические волны, / О Брента! нет, увижу вас...»). Это и возглас, почти предсмертный, Михаила Кузмина, в последней записи дневника 1934 г. записавшего: «А мысль о поездке в Италию не кажется мне невозможной»² — в реальной биографии Кузмина эта «Италия» означала одновременно и рай, и загробный мир. Это и фраза, которую произнес, навсегда расставаясь с родной Москвой в 1924 г., Вяч. Иванов: «Я еду в Рим, чтобы там жить и умереть».³

Так и в тексте Бердяева нет стремления представить во всем разнообразии отношение русских к Италии. Между тем эти отношения многообразны, а мир этот весьма многосложен. Его можно условно разделить на несколько категорий (разумеется, следующий ниже перечень не претендует на полноту, да и классификация может быть проведена совершенно иначе):

— Путешественники, писатели, ученые, дипломаты, художники, оставившие описание Италии.

¹ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1915. 2 июля. № 14939. С. 2.

² Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 145.

³ Иванова Л. В. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 125.

- Православные паломники к «италийским святыням».
 - Студенты, пансионеры и молодые исследователи, ищущие в Италии следы Древнего Рима, Византии, средневековой культуры.
 - Литераторы, писавшие об Италии, но там никогда так и не побывавшие (А. Пушкин, В. Комаровский).
 - Литераторы, художники, композиторы, видевшие Италию, ощутившие свою историческую причастность к ее «образам», но радикально трансформировавшие их в своем творчестве (Н. Гоголь, П. Чайковский, А. Блок).
 - Русские, жившие в Европе и умножившие самопознание Италии, обогатив ее своим творческим или исследовательским синтезом (В. Вейдле, П. Муратов, Вяч. Иванов, Н. Оттокар, М. Ростовцев, Паоло Трубецкой).
- Особенно примечательные образцы находим в последнем ряду: к примеру, Трубецкой создал скульптурный портрет и памятник Данте; Оттокар издал во Флоренции, где был профессором в университете, около десяти своих сочинений об итальянской и русской истории; Муратов в Риме — итальянскую книгу о русской иконе; Вяч. Иванов не только переводил на русский язык Петрарку, Микеланджело и Данте, но редактировал стихотворное переложение «Евгения Онегина» Этторе Ло Гатто на итальянский, читал перед итальянской аудиторией лекции о русской литературе и о христианском гуманизме в лютые как для СССР, так и для Италии 30-е гг. XX века.

* * *

Наиболее явной, яркой и эффектной может показаться тема диалога итальянской и русской музыкальной культуры. Однако она и наименее определена и наиболее фрагментарна: диалог здесь становится тоньше, труднее выражается в словах, чем образы словесного, зримого, ученого или дипломатического общения и взаимного приятия.

Италия зримо присутствует в архитектуре, в изобразительном искусстве, в формах утверждения государства и власти в обеих русских столицах. Образ Москвы в XV–XVI веках в значительной части создан, как известно, талантливыми итальянцами, зодчими Кремля и кремлевских соборов. Новая столица на Неве своим именем (город святого Петра), своим планом (три луча улиц, идущих от Адмиралтейства, моделированы по «трезубцу», идущему от Пьяцца дель Пополо в Риме) и своим флагом (перекрещенные горизонтально два якоря, напоминающие ключи апостола Петра на ватиканском гербе) бросала вызов папскому Риму, претендуя (иной раз достаточно гротескно) на первенство в европейском концерте. О «присутствии» Италии в Петербурге можно говорить почти с самого момента основания города (ср. серию работ В. Н. Топорова). Не одной только эксцентричностью были вызваны слова А. С. Щусева на Первом съезде советских архитекторов в 1937 г.: «В архитектуре непосредственными приемниками Рима являемся только

мы».⁴ На поверхностном уровне может показаться, что в формах литературной культуры итальянско-русский диалог представлен в меньшей степени. Но припомним, однако, как значительно отозвались в русском символизме потенции диалектической формы сонета, который был изобретен на Сицилии 800 лет назад.

Здесь нужно сделать несколько оговорок: если термин «Рим», «Вечный Город», всегда однозначен, равен себе, то вправе ли мы ставить в один ряд средневековые морские республики, тосканское герцогство, неаполитанское королевство, папское государство, итальянскую монархию и республику — ведь, строго говоря, итальянское государство существует с 1871 г.? Возможно ли, вслед за В. Н. Топоровым, видеть в житии св. Антония Римлянина повествование об итальянце в раннесредневековом Новгороде?⁵ (В. Н. Топоров предполагал также написать специальную работу о Ферраро-Флорентийском соборе как своеобразной русско-итальянской встрече;⁶ этой проблематики касается первая статья нашего сборника). Насколько обоснован и уместен термин «итальянский текст русской литературы», принятый одними учеными, но вызывающий замешательство у других? Многочисленные русско-итальянские исследования крайне различны по методу и объему материала, иным из них свойственны прекрасноты и дилетантизм, которым достаточно безуспешно пытается противостоять академическая наука.⁷ Является ли это следствием уникальности места, которое занимают Рим и Италия в топике и тезаурусе русской мысли и культуры, или дело в многосоставности и сложности самого термина «Италия»?

Собравшиеся на конференции «Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме» представители гуманитарных наук из трех частей света различно отвечают на эти вопросы. Конференция происходила в феврале 2012 г., на исходе перекрестного русско-итальянского года Италии в России и России в Италии, в сильной мере подводя ему итоги. Объединял ее участников классический петербургский локус: конференц-зал, украшенный колоннами желтого мрамора пестумского типа, в здании, построенном в 1829 г. итальянским зодчим Дж. Лукини.

⁴ РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 31. Л. 12; ср.: Васюкин А. Алексей Щусев. Главы из книги // Новый мир. 2014. № 8 (электронная версия: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/8/8vas.html).

⁵ Топоров В. Н. Из ранних русско-итальянских встреч // Русско-итальянский архив. <1>. Trento, 1997. С. 9–56.

⁶ Там же. С. 18, прим.

⁷ Степанова Л. 1) Русский «Серебряный век» и итальянское зарубежье в научном освещении // Europa Orientalis. Salerno, 2005. № XXIV. С. 199–240; 2) Еще раз о «серебряном веке»: Как у нас исследуют культурные влияния // Вопросы литературы. 2006. № 2 (электронный вариант: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/st15.html>).

Этот локус имел не только символическое значение. В стенах Пушкинского Дома — Института русской литературы Российской академии наук — были выработаны и сформулированы важные как для XX века, так и для современности культурные парадигмы и методологии, рожденные в диалоге России и Европы. Собранные в Литературном музее, Библиотеке, Рукописном отделе памятники, картины, коллекции рукописей и книг являются материальными свидетелями италийской прививки русской культуре. Символично, что здесь среди книжных коллекций самая старая книга — «Божественная комедия» 1596 г. из личной библиотеки Пушкина; издание Данте из личной библиотеки Блока сохранило пометы автора «Итальянских стихов»; в Рукописном отделе находится диплом старейшего в Европе Болонского университета, поднесенного в 1888 г. основателю петербургской компаративистики и италянистики академику А. Веселовскому. Часть этих материальных свидетельств приведена в нашем сборнике; назовем прежде всего живописные наброски, сделанные во время итальянских путешествий В. Жуковским и Ап. Майковым (Литературный музей Пушкинского Дома).

Наряду с классиками XIX века книгу иллюстрируют также образы Рима, принадлежащие архитектору и художнику Андрею Белобородову (1886–1965). Его работы, представленные впервые в Петербурге в дни конференции в Пушкинском Доме, стали открытием для ее участников и посетителей выставки. Уже признанный архитектор, в 1915 г. Белобородов с золотой медалью окончил петербургскую Академию художеств, а с 1920 г. жил в эмиграции, сначала в Париже, потом в Риме. В его творчестве можно усмотреть особенности специфического эмигрантского культурного «совоприсночества» — диалога с формами своей и другой культурной идентичности. Дмитрий Иванов, сын поэта Вяч. Иванова, писатель и журналист, известный во Франции под псевдонимом Jean Neuvécelle, так завершал свой очерк к альбому римских образов Белобородова: «Верный водам Невы, на берегах которой молодым он начинал рисовать, гравировать и строить, здесь он продолжает рисовать и гравировать архитектуру подлинную и архитектуру воображаемую».⁸

Хотелось бы надеяться, что предлагаемый читателю сборник внесет свою лепту в длящийся уже веками и непрекращающийся диалог двух культур — италийской и русской.

Андрей Шишкин

⁸ Andrea Beloborodoff. *Ventiquattro vedute di Roma, presentati di Henri di Régnier, con una breve guida di Jean Neuvécelle*. Roma, 1961; рус. пер. см.: *Шишкин А. Б. Русский палладианец в Италии: Андрей Белобородов // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2005. Т. 1. С. 478.*

Д. М. БУЛАНИН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕЙД XIII ВЕКА НА СВЯТУЮ ГОРУ? СЛАВЯНСКИЕ ОТГОЛОСКИ МИФА

Рассказ о попытке насильственно внедрить церковную унию на Святой горе, предпринятой будто бы латинянами-итальянцами после Лионского собора 1274 г., составляет обязательную часть всех анналов Афона — как письменных, так и устных. Иные весьма авторитетные ученые мужи готовы принять на веру все или значительную часть подробностей этого рассказа. Каковы же его фактические основания? При ближайшем рассмотрении выясняется: вопрос о том, было или нет нашествие на Святую гору, возвращает нас к вечному спору о соотношения факта и вымысла в религиозных писаниях, стоящих на рубеже между литературой и фольклором. Ибо источники, повествующие о карательной экспедиции на Афон и складывающиеся в более или менее компактный тематический цикл, суть продукты благочестивой афонской мифологии.

Комплексного исследования всего корпуса, образуемого продуктами афонского мифотворчества, как некоей цельной художественной системы, на сегодняшний день не существует, нет даже сколько-нибудь полного описания входящих в этот корпус ингредиентов. Оно и неудивительно — слишком неоднородны явления, подлежащие учету и классификации. Нельзя забывать, что значительная часть материи, которую принято называть афонским фольклором, передавалась не только устно, она проникла и в письменность: иногда — в виде записей нестройных легенд, а иногда в безупречной литературной оболочке. Тот, кто будет готовить свод входящих сюда памятников, не имеет права пренебречь ни афонскими иконами и реликвиями — физическими артефактами, давшими повод к рождению легенды, ни сценами из настенной росписи, объединенных общим сюжетом, ни образцами документальной письменности — актами, с их обширным иногда повествовательным разделом. У афонского фольклора есть еще две характеристические черты, обусловленные самой историей монастырской колонии. Во-первых, интенсивная мифологизация своего прошлого расцвела на Афоне пыльным цветом поздно, в результате череды трагических событий, завершившихся падением Константинополя в 1453 г. Оставшись в политической изоляции, Святая гора стала осмыслять себя как один из последних оплотов

православия, обобщая и гиперболизируя памятные случаи из собственного прошлого. Во-вторых, всякий почти мифологический сюжет подвергался воздействию интернационального контекста, созданного разноплеменным контингентом афонской конфедерации монастырей. Это значит, что исследователь, обращаясь к судьбе отдельно взятого сюжета или мотива, должен учитывать, по меньшей мере, две ветви традиции — собственно греческую и славянскую. Чаще всего южнославянскую. Потому что в московской письменности аналогичный материал представлен очень и очень выборочно — давали о себе знать и недоверие к чистоте греческого православия, и обусловленная этим фактором тенденция Москвы к культурной изоляции.

Сказанным задаются рамки для разбора интересующего нас легендарно-эпизода из прошлого Святой горы — истории о разорении Афона униатами, которая целой связкой греческих и славянских повестей притягивается к царствованию императора Михаила VIII Палеолога и рассматривается как печальное последствие Лионской унии. В московскую книжность этот псевдоисторический сюжет проник на исходе средневекового периода, в составе компиляции афонского происхождения — «Сказания о святой горе Афонской» Стефана Святогорца. Сказание открывает книгу «Рай мысленный», изданную в Иверском Валдайском монастыре в 1658–1659 гг. и входившую в грандиозный проект патриарха Никона, который задумал репродуцировать в границах Московского царства сакральную карту всего Христианского Востока. Понятно, сколь ответственной была идеологическая нагрузка «Сказания о святой горе Афонской», которое представляет собой историю Святой горы, но историю довольно специфического свойства — не буквальную, а символическую, понимаемую как реализация в судьбе Афона божественного Провидения. Сказание состоит из двух частей. Первую, открывающуюся апокрифом о путешествии Богоматери на Афон и Кипр, можно считать специфической разновидностью собрания местных легенд «Патриа». Датировка собрания не отодвигается в древность глубже середины XV века. Тексты, из которых составлен «Патриа», в том числе в разновидности Стефана Святогорца, представляют собой цепочку разрозненных эпизодов при отсутствии сквозной фабулы. Связаны они единственно лишь общей для всех эпизодов приуроченностью к Афонской горе. Поэтому не слишком уже противоестественным выглядит присоединение к «Патриа» более важной для нас второй части Сказания, повествующей о карательной экспедиции униатов против мятежных монастырей на полуострове Халкидики. Эта вторая часть, которую мы условно назовем Зографской повестью, — наиболее пространная и, благодаря печатному станку, самая распространенная среди текстов занимающего нас ряда.

Содержание Зографской повести в двух словах таково. Начинается рассказ с довольно обширной исторической экспозиции, полной анахронизмов, где

современником императора Михаила выставлен болгарский царь Иоанн Калоян, причем отношения двух правителей, по Повести, претерпевают довольно сложную эволюцию. В конце концов, теснимый воинственным болгарским царем, утверждает Повесть, Михаил Палеолог вынужден был обратиться за помощью к Риму. Воспользовавшись бедственным положением соседа и заключив унию, «владыки латиномудрени» от «всей Италии и Рима» не преминули воспользоваться моментом — отбыли в Константинополь, а в «мимохождении» решили разобраться с Афоном. Далее следует подробный рассказ о том, как было сломлено сопротивление взбунтовавшихся иноков. В лавре святого Афанасия, с которой началась карательная акция, от латинян избавились хитростью, выставив для совместного с ними служения расстриженного священника. Напротив, насельники Иверского монастыря отбросили страх, предав анафеме нечестивцев, за что подверглись жестоким репрессиям. Потом настала очередь Ватопеда, братия которого, за исключением недужных и старых, в ужасе разбежалась по дебрям и лесам. Умертвив всех, кто попал к ним в руки, каратели направились в Зограф, сопротивлению которого пересказываемая Повесть отводит более всего места. Вдохновляемые игуменом Фомой, самые мужественные иноки из Зографа и несколько мирян заперлись в башне-пирге (донжоне) и затеяли с интервентами богословскую полемику. Не в силах терпеть обличения, насильники подожгли пирг. Оставив за собой дымящиеся развалины, рассеявшись по Афону и предавая все огню и мечу, безбожники взяли штурмом протат и, наконец, вышли к Ксиропотаму. Там братия проявила слабость, признала унию, за что и подверглась примерному наказанию: по ходу службы, когда возгласено было имя римского первосвященника, случилось землетрясение, стены монастыря обрушились и погребли под своими обломками многих из местных вероотступников вместе с агрессорами. Оставшиеся в живых латиняне, охваченные ужасом, сели на корабль и убрались восвояси.

Местом происхождения Зографской повести является Афон, скорее всего, Зографский монастырь (отсюда наше условное название). Составлена она была после 1453 г., ибо автор, безусловно, осведомлен о печальной судьбе Константинополя. Что касается интерпретации произведения, таковая невозможна без других памятников, повествующих о тех же событиях. Вот их перечень: (а) Написанная по-гречески повесть о разорении Афона, которую обычно именуют синаксарной, а мы назовем «Стандартной», из-за наибольшей популярности ее в греческой письменности сравнительно с прочими; (б) Вторая синаксарная повесть на греческом языке, известная в единственном позднем списке, тем не менее вполне могла быть сочинена тогда же, когда и «Стандартная» — именно, в XV в.; (в) Известная только в славянской письменности Повесть о Ксиропотамском монастыре, коротко касающаяся, помимо чудесных событий в Ксиропотаме, разорений, произведенных латинянами и в других афонских монастырях. *Terminus ante quem*

задан датой, выставленной перед рассказом и сообщающей, что Повесть доставили с Афона в Супрасльский монастырь в 1546 г.; (г) Повесть о Зографских мучениках (не путать с Зографской повестью!), которая посвящена только лишь расправе униатов с насельниками Зографа, сожженными в башне-донжоне, и которая сохранилась в единственном списке XVII века — фрагменте из Пролога особого состава среднеболгарской редакции. В качестве отдельного номера (д) к приведенному ряду должна быть присоединена и Зографская повесть.

Трудности, возникающие при интерпретации произведений перечисленного ряда, обусловлены в конечном счете тем, что никаких положительных известий о массовом терроре на Афоне, вызванном неприятием тамошними иноками Лионской унии, до нас не дошло. То есть надо понимать правильно: император Михаил VIII, правитель жестокий и коварный, не усомнился бы силой привести к покорности афонских монахов. Но уния была изначально фикцией — мертворожденным детищем внешней политики, ведшейся правительством только-только восстановленной из руин Византии, которое стремилось удержаться на плаву. Однако ромеи — как в XIII веке, так и после — не соображали с политическими доводами: империя мыслилась как мистическая идея, лишавшаяся главного своего содержания в отрыве от ортодоксии.¹ Точно разместить на временной оси перечисленные творения — затея нереальная, ибо каждый текст наполнен своими фантастическими деталями. Неосуществимость датировки в абсолютных показателях не исключает попыток выстроить относительную хронологию. Существуют верные приметы, говорящие, что Зографская повесть сочинялась позднее Повести о Зографских мучениках и отчасти на ее основе. В свою очередь, та и другая первичны относительно Повести о Ксиропотамском монастыре. В обеих, в частности, одинаково обыгрывается фамильное имя императора Михаила Палеолога, который получает прозвище Матеолог; Повесть о Ксиропотамском монастыре величает его «суэтаславным», значит, раскрывает гречизм (*mataiologos*). Важнее для группировки повестей о репрессиях католиков другое различие — в указаниях на непосредственных участников рейда. Из рассказа двух повестей (Повесть о Зографских мучениках и зависящая от нее Зографская повесть) следует, что расправу на Афоне латиняне учинили по своей инициативе и собственными силами. Напротив, в «Стандартной» и Второй синаксарной повестях, а также в следующей за ними Повести о Ксиропотамском монастыре император Михаил с патриархом Иоанном Векком сами отправляются в Италию искать примирения с католической церковью. Возвращаясь домой, они-то на пару и наводят на Афоне порядок. В тех же трех источниках в лестных выраже-

¹ См. подробно: *Geanakoplos D. Emperor Michael Palaeologus and the West, 1258–1282: A Study in Byzantine-Latin Relations. Cambridge, Mass., 1959.*

ниях упоминается Андроник II Палеолог как реставратор православия, оскверненного унией. По версии, которой придерживаются грекоязычные повести («Стандартная» и Вторая синаксарная), византийский император пошел на дружбу с папой, изнемогая под напором двух враждебных народов — турок (агарян) и болгар. О такой расстановке сил, более отвечающей исторической обстановке XIV века, повести, обращавшиеся в славянской письменности, дружно умалчивают. Замечательно еще, что о каком-то церковном соборе, утвердившем унию, не знает ни один из вариантов сюжета. Соответственно, союз с латинской церковью оказывается на совете только лишь императора Михаила, которого, вдобавок к прочим их особенностям, Повесть о Зографских мучениках и Повесть о Ксиропотамском монастыре не удосуживаются даже назвать по имени.

Тенденция произведений, известных только в славяноязычном изводе, может быть определена как стремление возвеличить прошлое болгар во времена Первого и Второго царства. Так, Повесть о Зографских мучениках сообщает, что при захвате его латинянами монастырь лишился книг и церковной утвари, растащенных мародерами или погибших в огне, — вещей, вложенных в Зограф «от благочестивых и приснопамятных царей, Петра глаголю святого царе, и великаго Иоанна Асене, и Симеона». Гораздо эффективнее героизация болгарской истории в двух других повестях. В Зографской повести царь Калоян, называемый «великим», предстает рыцарем без страха и упрека, живым контрастом трусливого и лживого Василевса. В целом правдоподобным кажется предположение Порфирия (Успенского), считавшего болгариним того Стефана Святогорца, с чьим именем распространялась данная компиляция. О славном прошлом Болгарии, о годах Второго царства, когда на троне сидел царь Иван II Асень, с оттенком ностальгии вспоминает, опять же пренебрегая хронологическими неувязками, автор Повести о Ксиропотамском монастыре. Итак, по целому ряду признаков получается, что все представители цикла повестей об униатском рейде довольно четко разделяются на две группы и что эта оппозиция подкрепляется, соответственно, выбором греческого или славянского языка для воплощения сюжета: в первую группу попадают греческие повести — «Стандартная» и Вторая синаксарная, во вторую, с отчетливо звучащими болгаролюбческими нотами, Повесть о Зографских мучениках и Зографская повесть. Что до Повести о Ксиропотамском монастыре, то это, как видно, довольно поздняя контаминация, где присутствуют приметы обеих групп. Неустойчивость текста фольклорных или — как в нашем случае — полуфольклорных творений побуждает с большой осторожностью касаться датировки каждой из разновидностей сюжета. И все же реализация инварианта в двух расходящихся направлениях позволяет думать, что эти линии развития сюжета обособились на довольно раннем этапе его бытия, и греческая — едва ли не позднее славянской. Внимательное сопоставление повестей убеждает, что

грекоязычные сочинения много более прямолинейны в репрезентации образа врага. Недруги афонских монахов — это латиняне, возглавляемые римской курией, и диссиденты, склонившие свои выи перед папским престолом, — латинофроны император Михаил Палеолог с патриархом. В славянских текстах лик императора-отступника как бы расплывается: он лишается имени, выступает под прозвищами (Азимит, Матеолог), а эти прозвища переводятся с греческого языка в виде определений. Инициатор Лионской унии становится лишь типичным представителем коварных греков, приведшим на Святую гору, как сказано в Повести о Зографских мучениках, «бестудный и сурови языкъ фряггы». Для твердых в православии иноков, какими представлены болгары, этот «суровый» народ сливается с переменчивыми греками как нечто одинаково неприемлемое.

Эпицентром, откуда распространялись рассказы о латинской экспансии на Афон, служил в XVI–XVII веках Зографский монастырь. Позволительно высказать и более смелое предположение, — именно, что наш легендарный сюжет как таковой более или менее определенные формы принял в стенах той же обители. В конечном счете все зависит от того, что мы договоримся считать главным предметом рассказа — объектом фольклорной типизации. Вразрез с существующей историографией, видящей за рассказами о разорении Афона прежде всего инвективу против царя-униата, допустившего катастрофу, мы полагаем, что разбираемая серия возникла для прославления не сгибаемого под напором иноверцев святогорского иночества, и особенно — обитателей монастырей, закрепившихся за народами славянского происхождения. Все тексты нашей серии сходятся на том, что более других пострадал от нашествия латинян болгарский Зограф. Закономерно поэтому, что ближе всего к корню традиции оказывается Повесть о Зографских мучениках. При всем при этом было бы опасно первичность Повести по отношению к другим текстам серии понимать как признак ее глубокой архаичности. Данное положение необходимо подчеркнуть, потому что широко распространена точка зрения, относящая памятник к ближайшим годам после описанного в нем события. Полагаю, что приметы древности Повести — обилие в ней точных деталей (на самом деле, они конкретные, но не обязательно точные), обращение к Богу с просьбой сохранить «благочыстивых и православных царя наша» — достаточно обтекаемы. Рассказ о Зографских мучениках писался как мантирий для Пролога, а в качестве проложного чтения сюжет ничуть не терял своей актуальности и в XV веке, с которым сочинение связано общекультурным (о чем сейчас будет сказано), литературным (синхронность возникновения большей части рассказов о латинском нашествии) и даже ближайшим — кодикологическим контекстом. Ибо в том самом фрагменте Пролога, откуда извлечена наша Повесть (из собрания Григоровича), находится также перевод «Патриа» — начало легендарной истории Афона, сочиненной в XV веке (текст фрагмента обрывается меха-

нически). Отказываясь от датировки Повести XIII веком, мы не отказываемся признать, что она лучше воспроизводит архетип легенды, нежели остальные представители цикла.

По моему разумению, помимо рассмотренной Повести, есть шанс максимально приблизиться к этому архетипу, если потрудиться заглянуть еще в одно творение, сообщающее об отпоре Афона латинянам. Речь идет о «Послании из Святыя горы к великому князю» — Василию Темному, составители которого всей душой поддержали непримиримую позицию Москвы по отношению к решениям Ферраро-Флорентийского собора 1438–1439 гг. Здесь-то, выставляя Афон в качестве образца неконформизма, авторы рассказывают о трагедии, будто бы случившейся в XIII веке. Соответствующий пассаж мы считаем ключевым для интерпретации легенды, и это по совокупности причин. Во-первых, в нем ни слова не говорится о главном отрицательном персонаже наших произведений — императоре Михаиле Палеологе. Напротив, карательная экспедиция рассматривается как инициатива Константинопольской Латинской империи. Во-вторых, разгром Святой горы редуцирован здесь до противопоставления только лишь двух монастырей — болгарского Зографа и греческого Ватопеда, не вся братия которого оказалась на высоте положения. Наконец, в-третьих, Послание афонских иноков сохранило деталь, которая, несомненно, восходит к архетипу нашей легенды, а потому косвенно подтверждает аутентичность всего пассажа — о коллаборационистах из Ватопеда, тела которых после смерти не истлели, а почернели и мумифицировались. Ужасные истории о почерневших мертвецах входили в *couleur local* Афонской горы, и ими не уставали потчевать легковерных пилигримов.

Ценность выдержки из Послания святогорцев в том, что это сочинение, в отличие от прочих памятников цикла, надежно прикрепляясь к середине XV века, служит ближайшим откликом на событие, едва ли не самое главное в истории православия за все столетие, — заключение Флорентийской унии. Именно с ней нужно связывать зарождение легенды о рейде латинян на мятежный Афон, рейде, который был отнесен преданием на два столетия назад. Постулируемая мной связь объяснит многое. Известно, какую бурю в Восточной церкви спровоцировали решения, принятые на соборе, заседавшем в Италии, — наша легенда включается в целый поток антиуниатских писаний, с которыми перепевающие эту легенду сказания и повести обнаруживают немало точек соприкосновения. Полагаю, что главная идея нашего предания в его архетипе заключалась в том, чтобы показать на примере афонских обителей посмертное торжество подвижников, предпочтших мучения брэнного тела гибели бессмертной души. Носителем знака плюс в этой оппозиции был Зографский монастырь, через который в славяноязычные повести, представляющие собой особое ответвление традиции, проникла некоторая идеализация болгар, будто бы более преданных ортодоксии,

нежели переменчивые греки. К XV веку тяготеет и создаваемый нашим циклом образ супостатов. Наивно думать, что носители враждебного начала не одно уже столетие именовались «фрягами» или итальянцами, потому что Рим служил резиденцией папы, и только поэтому. В свое время Ф. И. Успенский писал: «И в литературе, и в византийском искусстве тип западных людей воплощался в более известных Константинополю итальянцах, и из них всего более в венецианцах, которые давно имели в Византии обширные торговые привилегии и селились в Константинополе на продолжительное жительство, содержа там свои торговые заведения и занимая целый квартал». ² На самом деле, процесс пошел дальше: в поздней Византии итальянцы олицетворяли весь латинский мир с неизбывными для него религиозными заблуждениями. С латинянами-итальянцами в славянской ветви традиции сливаются единомысленные им греки — император и патриарх.

Переквалифицировав составляющие цикл произведения из исторических в легендарно-исторические, мы не решимся уже безапелляционно заявлять, что в XIII веке действительно был совершен рейд по монастырям Святой горы — то ли самим Михаилом VIII Палеологом, то ли слишком рьяными распространителями унии из Италии. Ибо ни один из источников, являющихся вариациями местного фольклорного сюжета, сложившегося, как кажется, не раньше XV века, не может служить доказательством действительности этого рейда. Народная фантазия склонна синтезировать сходные ситуации и происшествия. Еще Ф. Мейер допускал, что соответствующие литературные тексты и фольклорные истории перенесли в XIII век воспоминания о набегах на Афон каталонцев, имевших место в начале следующего столетия. ³ Пожалуй, в мифе о насаждении унии на Святой горе можно распознать и отзвук событий более раннего времени, когда после Четвертого крестового похода около самого Афона возведен был разбойничий замок Франкокастро. Оттуда бароны безнаказанно грабили и притесняли афонскую братию. ⁴

В строительном материале, которым пользуется историко-филологическая наука, как и в природе, действует закон сохранения энергии. Изымая цикл повестей о латинском разорении Афона из разряда исторических источников и заноса этот сюжет в сокровищницу святогорских легенд, мы никоим образом не закрываем тему, а лишь меняем направление будущих исследований.

² Успенский Ф. И. История Византийской империи XI–XV веков: Восточный вопрос. М., 1997. С. 296.

³ Meyer Ph. Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster. Leipzig, 1894. S. 54.

⁴ Порфирий (Успенский К. А.). История Афона. Ч. 3: Афон монашеский. СПб., 1892. Отд. 2.1. С. 73–78; Живожиновић М. Света гора у доба Латинског царства // Сборник радова Византолошког института. Београд, 1976. Књ. 17. С. 77–92.

И. Д. САБЛИН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИТАЛЬЯНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XV–XVI ВЕКОВ: К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ШАТРОВОГО ЗОДЧЕСТВА

Едва ли какая-то другая сторона истории русской архитектуры освещена так плохо, как вопрос влияния на нее искусства зарубежных стран. Можно сказать, что российская наука до сих пор живет будто бы в тени 1949 г. — времени «борьбы с космополитизмом», когда в одночасье ученых отучили проводить какие-либо параллели между явлениями, принадлежащими отечественной и зарубежной культурам. ¹ Возможно, многим из них позиция изоляционизма показалась вполне комфортной, ² потому всякий раз, даже признавая факт влияний, они и сейчас не пытаются делать из этого факта каких-либо выводов, а это означало бы, прежде всего: преодолеть границы национальной культуры, поместив в центр исследования общемировые или хотя бы общеевропейские художественные процессы. Показать процесс миграции идей, не признающий государственных или национальных границ, там же, где это невозможно, — миграции форм.

К примеру, невозможно отрицать сам факт присутствия в Великом княжестве московском XV–XVI веков строителей итальянского происхождения. ³ Не в последнюю очередь, однако, в силу плохой документированности истории русского зодчества указанного периода (что означает, конечно же, необходимость выдвигать какие-то достаточно смелые гипотезы), большинство исследователей ограничивается констатацией участия итальянцев в строительстве, скажем, московского Кремля. Неосмысленным остается

¹ См.: Михайлов А. И. Иван Старов и русская классическая архитектура 18–19 вв. // Белехов Н., Петров А. Иван Старов: Материалы к изучению творчества. М., 1950. С. 3–16; Ощепков Г. Д. Архитектор Томон: Материалы к изучению творчества. М., 1950.

² Наиболее развернутое изложение такой позиции можно найти в учебном пособии: Пилявский В. И. Национальные особенности русской архитектуры. Л., 1974.

³ См.: Булкин В. А. Итальянизмы в древнерусском зодчестве конца XV–XVI вв. // Вестник ЛГУ. 1973. Вып. 4. № 20. С. 59–66 (сер. «История, язык, литература»); Лазарев В. Н. Искусство Средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.) // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 227–296; Подъяпольский С. С. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 62–91. См. также: Земцов С. М., Глазычев В. Л. Аристотель Фьораванти. М., 1985.

при этом уже сам удивительный факт наведения мостов между культурами двух столь далеких во многих отношениях стран (к примеру, никогда не имевших общих границ), причем в эпоху, когда и ближайшие соседи итальянцев еще не открыли передовые идеи архитектуры Возрождения. Жители далекой, почти азиатской, северной страны оказались в этом отношении впереди остальной Европы! Как и во многих других подобных случаях,⁴ ложное чувство патриотизма мешает сторонникам изоляционизма обнаружить действительные достижения родной культуры — Россия при Иване III очень рано (возможно даже преждевременно) обратилась к достижениям самого на тот момент передового зодчества — итальянского.⁵

В Москве появился один из первых «идеальных храмов»,⁶ о которых грезили зодчие Ренессанса (Успенский собор), необычная кампанилла⁷ (столп Ивана Великого), вообще вполне итальянский ансамбль Соборной площади, наконец, самый большой кастелло (Кремль), на который ориентировались затем строители других кремлей. Можно предположить, что и уникальный план города, в последовательности применения радиально-кольцевого принципа аналогов в тогдашней Европе не имевший, — своего рода город-солнце, воплощенная архитектурная утопия — возник вследствие проник-

⁴ В качестве примера можно привести последовательное отрицание в эпоху после 1949 г. какого-либо влияния архитектуры революционной Франции на так называемый русский ампи́р, хотя именно в формах последнего новаторские идеи французских зодчих, обреченные у себя на родине остаться чисто «бумажными» экспериментами, получили наиболее полное воплощение. См.: *Грaбарь И. Э.* Ранний Александровский классицизм и его французские источники // *Старые годы.* 1912. № 7–9. С. 68–98; *Гримм Г. Г.* А. Н. Воронихин и его проект Горного института: О влиянии французской архитектуры 1780-х гг. на русский классицизм // *Архитектура Ленинграда.* 1938. № 3. С. 71–73. О похожей ситуации с влиянием итальянской архитектуры более раннего периода на русскую (включая осторожную критику изоляционизма) см.: *Гращенков В. Н.* Наследие Палладио в архитектурном строительстве // *Советское искусствознание* '81. М., 1982. Вып. 2 (15). С. 201–234.

⁵ Ср.: *Подъяпольский С. С.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы. С. 65, 79.

⁶ *Филарете.* Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В. Л. Глазычева. М., 1999. С. 121, прим. Давно замечено (В. А. Булкиным) сходство одного из проектов Филарете (Там же. С. 252) с очень необычным храмом Иоанна Предтечи в Дьякове, который справедливо рассматривают в качестве одного из непосредственных предшественников шатрового строительства. Вместе с тем было бы сложно отрицать связь необычной планировки как этого храма, так и Покровского собора на Красной площади, словно бы разделенных на отдельные комнаты с узкими коридорами, с традициями деревянного зодчества (ср. замечательное наблюдение в: *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Bd 1. S. 351; существует русский перевод первого тома: Ереван, 2011).

⁷ Восьмигранная от самого основания (чего нет в Италии), т. е. по сути поставленная на другой типичный для тогдашних итальянских городов элемент соборной площади — баптистерий (в нашем случае это храм «иже под колоколы»).

новения в Россию новаторских идей итальянских теоретиков градостроительства.⁸ Если же говорить об отдельных сооружениях, то русско-византийская традиция храмового зодчества — которая и в Италии была известна благодаря венецианскому Сан-Марко или же церкви Сан-Витале в Равенне — оказалась созвучна представлениям зодчих Ренессанса об идеальном типе церковного сооружения, непременно центрическом, стремящемся к кругу.⁹ Если попытки возводить центрические храмы в Западной Европе нередко (и самый яркий тому пример — история строительства собора Св. Петра) наталкивались на неприятие со стороны заказчиков, привыкших к сооружениям иного, продольного типа, в России ценность центрического храма никому не надо было доказывать,¹⁰ таковыми можно считать практически все церковные здания, возведенные в нашей стране от принятия христианства и до эпохи Петра.¹¹

Естественным развитием идеи центричности, более того, обретением на этом пути совершенно необычных новаторских форм, следует считать строительство шатровых храмов. Вопрос об их происхождении с давних пор занимает исследователей, кажется, отчаявшихся найти однозначное решение оно. ¹² Храмы такого типа, особенно относящиеся к XVI веку (с открытым световым шатром), представляются чем-то парадоксально необъяснимым, возникшим из ниоткуда, возможно, вследствие одного лишь «гениального прозрения» местных мастеров. Но исследователь культуры не вправе останавливаться на констатации уникальности какого бы то ни было явления. Следует продолжать попытки найти аналоги чему-то, на первый взгляд,

⁸ Прежде всего, Антонио Аверлино или Филарете.

⁹ См.: *Wittkower R.* Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1967. P. 1–32.

¹⁰ О круговращательном движении в восприятии крестово-купольных храмов см.: *Кочеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. М., 1987. С. 48–49 и далее.

¹¹ Можно сказать, что посланец западноевропейской культуры — Фьораванти — как раз, напротив, возвел продольный храм с соотношением сторон приблизительно 3 к 4, которое затем получит широкое распространение в России в свете подражания главному собору страны. Но, конечно, по сравнению с храмами западной традиции протяженность Успенского собора незначительна. Из итальянских построек эпохи кватроченто московский собор более всего напоминает (тоже зального типа) храм в Пьенце зодчего Б. Росселино (см.: *Heydenreich L. H.* Pius II als Bauherr von Pienza // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 1937. Bd 6. Heft 2/3. S. 105–146), предшествующий Успенскому собору. «Почти квадратный» план собора парадоксальным образом близок также к построенной веком ранее (!) Фрауенкирхе в Нюрнберге (см.: *Leyh R.* Die Frauenkirche zu Nürnberg: Katholische Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. München; Zürich, 1992).

¹² Важнейшим исследованием по истории шатрового зодчества, включая историографию, остается работа М. А. Ильина «Русское шатровое зодчество: Памятники середины XVI в.: Проблемы и гипотезы, идеи и образы» (М., 1980), несмотря на принципиальные уточнения, сделанные в последнее время (см. далее).

совершенно необычному. И, вполне возможно, ответ (хотя бы частичный) обнаружится в самом неожиданном месте.

Благодаря открытиям последнего времени, сделанным в Александровской слободе,¹³ можно утверждать, что первый шатровый храм был возведен в начале XVI века именно в этой загородной резиденции Великих князей, а не (чуть позже) в подмосковном Коломенском. Скромная Троицкая (Покровская) церковь, конечно, лучше подходит на роль «опытного образца». Иначе — если принимать традиционную версию о Вознесенской церкви в Коломенском как первом храме нового типа — окажется, что первый шатровый храм — он же и чуть ли не лучший (т. е. наиболее последовательно воплощающий основные принципы), этот уникальный тип церковного здания — возник здесь безо всякой подготовки, явившись, подобно Минерве в полном воинском облачении! Так что обнаружение более раннего — простого, даже примитивного — шатрового храма не противоречит здравому смыслу, скорее, наоборот.

Гораздо важнее, однако, то, что установлено авторство этого первого храма. И замечательно, что на роль создателя архитектуры такого типа в России претендует теперь не безымянный автор церкви в Коломенском¹⁴ и не полумифические Барма и Постник, о которых, кроме имен, ничего не известно, но, по сути, первый зодчий в истории России не только с именем, но и с некоторым количеством построек, что дает возможность сформиро-

¹³ Заграевский С. В.: 1) К вопросу о датировке и авторстве памятников Александровской слободы // *Зубовские чтения*. Струнино, 2005. Вып. 3. С. 69–92; 2) Новые исследования памятников архитектуры Александровской слободы. М., 2008. Нет ничего странного в том, что новаторский подход этого автора вызвал оживленную дискуссию. См.: *Подъяпольский С. С.* О датировке памятников Александровской слободы // *Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева*. М., 2002. Т. 2. С. 161–184.

¹⁴ Можно, конечно, принять выдвинутую Подъяпольским версию об авторстве Петра Малого (*Подъяпольский С. С.* Архитектор Петро Малого // *Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стили, атрибуции, датировки*. М., 1983. С. 34–50), отчего картина несколько изменится. Шатровый храм и в этом случае окажется все также произведением итальянского зодчего, но другого. Поможет ли такая атрибуция пониманию происхождения шатрового храма? — вопрос, который Подъяпольский в своей статье никак не затрагивает. В действительности, в силу исключительной оригинальности коломенской церкви довольно трудно связать отдельные мотивы этого памятника как с произведениями западноевропейского зодчества, так и с другими приписываемыми этому зодчему постройками. И в этом принципиальное отличие от ситуации с Алевизом Новым, при том что и Заграевский в приписывании построек Александровской слободы итальянскому зодчему опирается, конечно, не на документальные свидетельства, но на допущение: «кто еще мог это сделать?». Вопрос в том, сможем ли мы выстроить некий убедительный ряд памятников или хотя бы отдельных мотивов и форм, объясняющих происхождение шатрового храма, если признать автором первого такого сооружения в России все-таки Петра Малого, а не Алевиза.

вать представление о его творческом облике (чего не скажешь, к сожалению, о Фьораванти — творце одного шедевра). Это Алевиз Новый.¹⁵

Сколь бы неприятным ни казался первый шатер, созданный, как теперь можно утверждать, не под каким-то (неопределенным) влиянием итальянских мастеров, а непосредственно одним из них, необычайно ценна возможность попытаться установить связь этого сооружения с другими известными постройками того же автора. Речь не об Архангельском соборе московского Кремля — здании, столь же интересном в деталях (здесь впервые в России применены элементы классического ордера), сколь и разочаровывающе традиционным в том, что касается общего решения,¹⁶ — но о менее заметном, однако во многих отношениях гораздо более интересном соборе Высоко-Петровского монастыря.¹⁷

Безусловно, речь здесь не должна идти о шатровом зодчестве, ибо собор этот увенчан сомкнутым сводом на восьмигранном основании — тем, что по привычке неверно именуют куполом (скажем, применительно к Флорентийскому собору). В отличие от подобных сводов, как и от настоящих куполов итальянского Возрождения, завершение московского собора, да и здание в целом не поражают своими размерами (только таким небольшим и мог быть в то время бесстолпный храм) — возможно, это вообще самый маленький монастырский собор в России.

Но он необычайно интересен с точки зрения плана, на первый взгляд, вообще не имеющего аналогов (что, однако, как мы увидим далее, неверно) — в основе его лежит восьмиугольник, к каждой стороне которого присоединен полукруглый выступ, своего рода апсиды¹⁸ — хотя ни о каких

¹⁵ *Подъяпольский С. С.* О деятельности Алевиза Нового в России // *Древнерусское искусство: Проблемы атрибуции*. М., 1973. С. 170–193.

¹⁶ К примеру, зодчий отказывается от привезенного в Россию Фьораванти крестового свода в пользу более привычного здесь цилиндрического.

¹⁷ Когда-то этот собор считался памятником так называемого «московского барокко», т. е. его относили к концу XVII века (*Некрасов А. И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века. М., 1936; см. также: *Дедушенко Б. П.* К истории ансамбля московского Высоко-Петровского монастыря // *Древнерусское искусство XVII в.* М., 1964. С. 253–271). Ко времени московского барокко (рубеж XVII–XVIII веков) относится повторяющаяся композиция собора церковь Знамения в Перове (см.: *Памятники архитектуры Москвы, состоящие под государственной охраной*. М., 1980. С. 83).

¹⁸ Кажется совершенно несущественным, что выступы эти не одинаковой величины, что здесь чередуются более крупная (стороны света, входы и алтарь) и менее крупная «апсиды». Замечу попутно, что такое же чередование более и менее крупных полуциркульных выступов (при выдвинутой алтарной апсиде) имеет место и в загадочном памятнике XIII–XIV веков — тоже восьмилистной Васильевской церкви во Владимире-Волынском (*Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР*. Киев, 1983. Т. 2. С. 55–56), принципиальное отличие которой от московского памятника состоит, однако, в отсутствии там

дополнительных алтарях в семи таких апсидах, помимо главной, говорить не приходится, для них там попросту не нашлось бы места (кроме того, через три таких выступа с южной, северной и западной сторон осуществлялся вход в храм). По аналогии с три- или четырехлистниками, такой тип здания можно было бы обозначить как «восьмилистник»,¹⁹ хотя этот термин встречается гораздо реже.

Ближайший (по времени и месту — ведь это родина Алевиза, Италия) к собору Высоко-Петровского монастыря памятник — церковь Санта Мария дельи Анджели во Флоренции, так называемая ротонда Брунеллески.²⁰ Там за основу тоже взят восьмигранник, но форма апсиды в восьми окружающих его малых объемах не прочитывается.²¹

Примечательно, что в западноевропейской архитектуре форма восьмиугольника, по всей видимости, стойко ассоциировалась со зданием определенного назначения — баптистерием. Особенно это верно в отношении Италии, где в эпоху романики этот функциональный тип пережил настоящее возрождение.²² Впрочем, к XV веку строительство баптистериев уже пре-

восьмигранной центральной части, вздымающейся над восьмилистным основанием во всех иных памятниках, о которых здесь идет речь. Сомкнутый свод перекрывает во Владимире-Волынском непосредственно восьмилистное основание.

¹⁹ Древнейшие примеры такого плана можно найти в армянской архитектуре VII века — это церкви в Егварде, Иринде и Варзахане, а также храм XI века Сурб Пркич в Ани. Все эти здания (сильно руинированные) демонстрируют восьмилистную структуру только в интерьере, снаружи полукруглые выступы в них никак не выявлены. См.: *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd 1. S. 131f.; Bd 2. S. 490f. В качестве примера влияния этого типа памятников на архитектуру Западной Европы автор приводит (*Ibid.* Bd 2. S. 785f.) церковь в пригороде Ангулема, а также произведения Брунеллески и Леонардо (см. далее). Стоит упомянуть еще близкую этим армянским храмам по своему плану, но крестово-купольную — уникальную в таком синтезе! — византийскую церковь Апостолов в Афинах начала XI в. (см.: *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. С. 127–129). Есть примеры и в архитектуре Грузии — утраченная церковь в Ниноцминде VI в. и храм монастыря Кацци начала XI в. (у этого последнего апсиды снаружи тоже не выявлены) (см.: *Чубинашвили Г. Н.* Памятники типа Джвари. Тбилиси, 1948).

²⁰ См.: *Syed A.* Brunelleschi's Oratorium von Santa Maria degli Angeli zwischen liturgischer Nutzung und architektonischem Anspruch // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 2010. Jg. 73. Heft 4. S. 487–506.

²¹ Среди архитектурных набросков Леонардо можно обнаружить проект большого соборного сооружения, представляющего собой вариацию на тему флорентийской церкви (см.: *Lang S.* Leonardo's Architectural Designs and the Sforza Mausoleum // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1968. Vol. 31. P. 218–233). А в Сантуарио делла Консолата в Турине (XVII–XIX века) за основу похожей композиции взят шестиугольник (см.: *Roggero C.* La Consolata: Il progetto di Guarini e le ripasmazioni successive // *Guarino Guarini.* Torino, 2006. P. 377–385).

²² Стоит сразу оговориться, что оба баптистерия, упоминаемых ниже (в Ломелло и Кьери), относятся к раннехристианскому (или лонгобардскому) периоду, а не к эпохе господства

кратилось — вплоть до того, что самый знаменитый восьмигранник, баптистерий во Флоренции воспринимался тогда как памятник не «мрачного средневековья», но античности,²³ ибо действительное время его появления было уже позабыто. Восьмигранные храмы еще строились какое-то время,²⁴ но среди фигур, работая с которыми зодчие Возрождения вели свои поиски идеального храма, восьмигранник — едва ли самая распространенная.

Это не делает, однако, невозможным обращение архитектора кватроченто к памятникам недавнего прошлого — тоже в порядке эксперимента. Похожим образом, почти триста лет спустя другой выходец из Италии Джакомо Кваренги возвел в окрестностях новой столицы церковь Казанской Божьей матери (на одноименном кладбище Царского Села), несмотря на приемы отделки, относящиеся к совершенно иному стилю — классицизму, в своем пространственном решении отчетливо воспроизводящую формы раннехристианского баптистерия²⁵ (при том что позднеантичная архитектура в среде неоклассиков особенной популярностью не пользовалась). Зодчий продемонстрировал тем самым и свою эрудированность по части истории искусства, и открытость к самым разным влияниям, и склонность к поиску, эксперименту. «Баптистерий»²⁶ начала XVI века появился в московском монастыре, по всей вероятности, благодаря тем же качествам, явленным Алевизом.

Но если «баптистерий» Кваренги более всего напоминает — Впрочем, раскрытую в своих первоначальных формах лишь в XX веке²⁷ — раннехри-

романского стиля (как ошибочно полагает Подъяпольский: *Подъяпольский С. С.* Архитектура итальянского Возрождения в России // *Архитектурное наследство.* М., 2003. Вып. 45. С. 37, — связывая московский собор именно со средневековыми постройками), когда баптистериям был свойствен более простой, чаще всего восьмиугольный план.

²³ См.: *Wittkower R.* Architectural Principles in the Age of Humanism.

²⁴ Можно вспомнить церкви Беата Верджине в Лоди, Сабьонетте и Ровиго (все XVI века), первые две из которых весьма похожи на классический тип восьмигранного средневекового баптистерия (скажем, в Кремоне), церковь Мадонны дель Умилта в Пистойе (архитектор Дж. Вазари) и, конечно же, уникальный храм Санта Мария делла Салюте в Венеции, относящийся, впрочем, уже к XVII веку.

²⁵ Возможны также аллюзии на погребальную архитектуру — ведь церковь стала усыпальницей фаворита Екатерины II А. Д. Ланского — скажем, мавзолеем Диоклетиана в Спалато, где, впрочем, чередование полукруглых и прямоугольных объемов, примыкающих к центральному пространству, снаружи никак не выражено (ср.: *Vickers M.* Observations on the Octagon at Thessaloniki // *The Journal of Roman Studies.* 1973. Vol. 63. P. 111–120).

²⁶ Настоящие баптистерии или крещальни встречаются на заре древнерусского зодчества. Все они находились, однако, на территории современной Украины и уже к XV веку прекратили свое существование, устанавливаемое теперь лишь археологически (см.: *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. С. 165 и далее).

²⁷ Кваренги мог видеть похожий баптистерий в пьемонтской Новаре (V век). См.: *Giolli R.* Il battistero di Novara // *Rassegna d'Arte.* 1908. VIII. P. 160.

стианскую постройку в ломбардском Ломелло²⁸ (VII–VIII века), то ближайшим аналогом московского храма представляется баптистерий в Кьери²⁹ (Пьемонт, V–VI века, многочисленные перестройки и реставрации более позднего времени). Этот последний не является «восьмилистником», но, кажется, именно к такой форме стремится — логическое развитие этой постройки и должно было породить форму собора Высоко-Петровского монастыря (возможно, баптистерий в Кьери был таким изначально, до пристройки к нему собора). Разумеется, мы никогда не узнаем, видел ли этот возможный прообраз своего собора Алевиз Новый, мог ли хоть что-нибудь знать о нем, как никогда не узнаем вообще, чем руководствовался он при выборе той или иной формы. Все это — открытое пространство для гипотез и самых смелых параллелей, которых, конечно, не следует бояться. Зодчие прошлого зачастую обнаруживали, если и не большую, нежели у современных исследователей, образованность, то именно большую открытость и готовность работать с самыми необычными формами, комбинировать самые далекие мотивы и образцы.

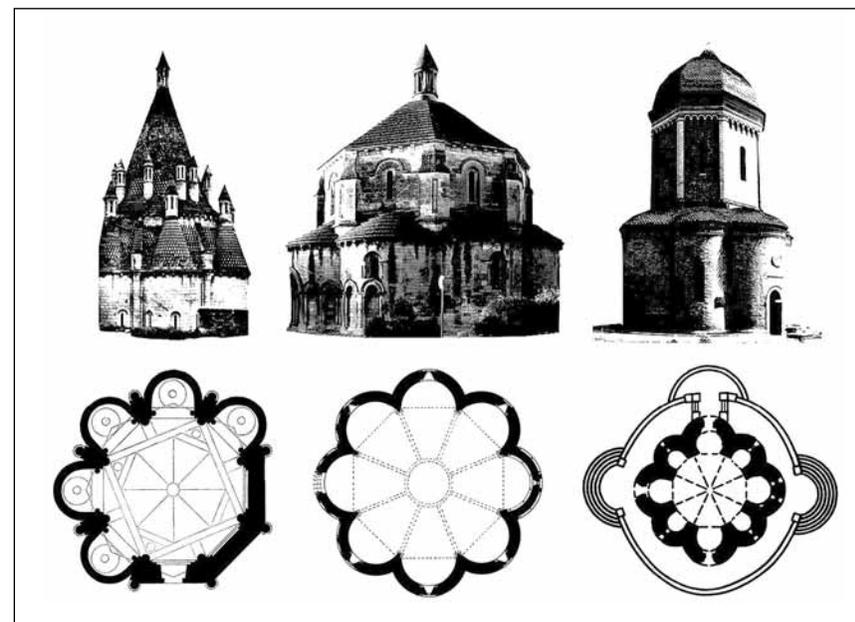
Не должно удивлять поэтому и то, что более всего собор Высоко-Петровского монастыря напоминает романский храм на западе Франции (в регионе далеко и от Москвы, и от Северной Италии). Это паломническая церковь Сен-Мишель в одноименном пригороде Ангулема (XII век).³⁰ Здесь, впрочем, тоже не приходится говорить о шатровом завершении. Иное дело — еще один аналог, церковь, впрочем, не являющийся, но относящийся к тому же времени, стилю и (примерно) месту. Это уникальная монастырская кухня в Фонтевро³¹ — чуть ли не самое значительное сооружение в ком-

²⁸ См.: Chierici G. Il battistero di Lomello. Roma, 1941.

²⁹ См.: Biancolini D., Pantò G. Il Battistero di Chieri tra archeologia e restauro. Torino, 1994.

³⁰ См.: Daras Ch. L'église refuge Saint Michel d'Entraygues // Archeologia. 1971. No. 39. Mars / Avril.

³¹ Интересно, что приводя в своем исследовании — в части, призванной доказать уникальность русских шатровых храмов путем сравнения их с примерами из зарубежного зодчества, — снимок этой кухни, исследователь С. В. Заграевский, в полном согласии со сказанным ранее, как раз и не предпринимает никаких попыток сделать выводы из обнаружения такой неожиданной параллели (Заграевский С. В. Новые исследования памятников архитектуры Александровской слободы. URL: http://www.zagraevsky.com/sloboda_book5.htm; дата обращения: 24.03.2013). Автор, впрочем, не приводит ни плана, ни разреза здания (отыскать их не составило бы труда: см., например, электронный ресурс «Wikimedia Commons». URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cuisine_de_Fontevraud; дата обрац.: 24.03.2013), которые показали бы, что эта монастырская кухня увенчана полноценным шатром, на несколько веков опережающим свои русские аналоги. Ранее в отечественной литературе на этот памятник указывал А. И. Некрасов (Некрасов А. И. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов // Труды Кабинета истории материальной культуры. М., 1930. Вып. 5. С. 17–50; о Фонтевро: С. 45–46), опять же, без плана, разреза и каких-либо принципиальных выводов.



Кухня аббатства Фонтевро, Франция (XII в.)

Церковь Сен-Мишель Дантрег в окрестностях Ангулема, Франция (XII в.)

Собор Высоко-Петровского монастыря в Москве (нач. XVI в.)

плексе этой обители,³² выполнявшее не столь уж и прозаическую функцию — если учесть, что речь идет о монашеской трапезе, так или иначе уподобленной Тайной вечере, т. е. о чем-то большем, нежели банальный прием пищи — она поражает и необычным силуэтом, и чрезвычайно усложненным планом (особенно, если включить в него, как это обычно делают, схематичное изображение конструкций³³). В шести листах-апсидах (два уничтожены

³² См.: Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris, 1860. Vol. 4. P. 461–486 (о Фонтевро: P. 467–471); Prigent D. L'Abbaye de Fontevraud. Moisenay, 2005. P. 30.

³³ По существу, парящие арки сводов остаются единственным аналогом и для архитектуры пьемонтского барокко XVII–XVIII веков с ее «перфорированными» конструкциями — параллель, ускользнувшая от внимания исследователей, предпочитающих искать аналоги изобретениям Гварини в мусульманском зодчестве средневековой Испании (ср.: Pommer R. Eighteenth-century Architecture in Piedmont: The Open Structures of Juvavra, Alfieri and Vittono. New York: London, 1967; Meek H. A. Guarino Guarini and his Architecture. New Haven, 1990).

при расширении трапезной, расположенной по соседству, еще одного не было изначально, так как в этом месте расположен вход) находились очаги — в своем роде жертвенники храма, в отверстиях сводов — вытяжки труб. Центральная труба не то чтобы напоминает шатер, правильнее сказать, она им является.

Ученые, исследовавшие символику шатра, прежде всего автор самой подробной работы, посвященной шатровому зодчеству, М. А. Ильин, сделали немало ценных наблюдений относительно того, что мог означать или символизировать такой — с конструктивной точки зрения не самый логичный — тип завершения храма. После всего этого указание на техническую деталь³⁴ — вытяжку над очагом — в качестве первоисточника представляется почти кощунством! Или глупостью. Но ведь никого не смущает предположение, что истоки как дворцов, так и соборов и Средних веков, и Нового времени можно отыскать в гигантских комплексах римской античности, наделенных также весьма прозаической функцией, — термах.³⁵ По-видимому, далеко не всегда в истории культуры высокие идеи, постепенно опрощаясь, нисходят к чему-то обыденному, «низкому», возможно и противоположное движение. Так, выпуская поначалу лишь дым, шатер со временем мог начать (символически) впускать в пространство храма Божественный свет.

Более того, при всей необычности формального решения, кухня Фонтевро в истории европейской архитектуры не одинока. Подобное сооружение, очень похожее на те поздние шатровые храмы XVI века, которые Ильин называл «молодшими содружками», относя сюда, кстати, и церковь Александровской слободы, сохранилось в разрушенном Реформацией аббатстве Гластонбери в Англии (XIV век). Если же двигаться в ином, более ценном с точки зрения данного текста, направлении, то еще одну³⁶ такую же кухню можно будет отыскать в авиньонском дворце (окончена к 1340 г.).³⁷

³⁴ Впрочем, было бы странно, если бы зодчие французской романики, особенно в западной части страны с ее значительными влияниями архитектуры Востока (купола), не опробовали бы такой тип завершения, как шатер, и в здании сакрального назначения. Действительно, сохранился уникальный двухшатровый храм в городе Лош, шатры которого, правда, не имеют светового отверстия вверху, но ведь лишена его и церковь в Коломенском. См.: In Search of the Byzantine: George Gilbert Scott's Diary of an Architectural Tour in France in 1862 / Published by G. Stamp // Architectural History. 2003. Vol. 46. P. 189–228.

³⁵ См.: *Sedlmayr H. Le terme imperiale romane // Palladio. 1937. No. 1. P. 149–156.*

³⁶ Не лишне будет вспомнить еще дворец португальских королей в Синтре (правильнее: Ситре) под Лиссабоном (начала XVI века, т. е. самый близкий памятник ко времени возникновения шатрового зодчества в России; см.: *Кантерева Т. П. Искусство Португалии. М., 1990. С. 140 и далее*). Именно две мощные кухонные трубы определяют его неповторимый силуэт, однако, в отличие от трех приводимых в основном тексте статьи примеров, трубы эти имеют форму конуса, а не пирамиды с восемью гранями, близкую нашим храмам.

³⁷ См.: *Vingtain D. Avignon, le palais des papes. La Pierre-qui-Vire, 1998. P. 174.*

Как и английская постройка, она имеет гораздо более простой (в сравнении с Фонтевро), квадратный план, но венчает ее все тот же полноценный шатер, не столь заметный в общем грандиозном комплексе и все же не скрытый от постороннего взора.

Зная, сколь значительную роль сыграли в оформлении этого архитектурного комплекса итальянские мастера, можно предположить, что через него может быть установлена связь традиции увенчания монастырских кухонь шатрами со строительной культурой Апеннинского полуострова, вроде бы таких форм не знавшей. Почему бы не предположить далее, что через Авиньон нити заимствований протягиваются и к удивительной кухне Фонтевро, план которой мог напомнить итальянскому зодчему Алевизу родные баптистерии? Он и воспроизвел его (без шатра) в соборе Высоко-Петровского монастыря, а шатер (т. е. изначально кухонную трубу), отделив от «восьмилистного» основания, поставил отдельно — увенчал им церковь в Александровской слободе. Церковь, ставшую первым шатровым храмом в России!

Так, привлечение в качестве параллелей большого числа памятников из западноевропейской архитектуры, конечно же, не дает исследователям возможности выйти за рамки предположений и гипотез — что в данной ситуации вообще невозможно было бы сделать, — но позволяет, тем не менее, продемонстрировать то поле ярких образов и мотивов, высокая концентрация которых только и могла породить столь дерзкий и в общем увенчавшийся успехом эксперимент, как русское шатровое зодчество. Это, пожалуй, крупнейшее достижение отечественной культуры эпохи до Петра не могло состояться без участия — очного или заочного — самых разных творческих сил из Европы, а его самобытность и исключительность стали как раз следствием умелого использования русскими мастерами всего лучшего, что было наработано к тому моменту их зарубежными коллегами.³⁸

³⁸ Тексты Баталова по данному вопросу (см., например: *Баталов А. Л. О происхождении шатра в русском каменном зодчестве XVI в. // Древнерусское искусство: Идея и образ. (Опыты изучения византийского и древнерусского искусства). М., 2009. С. 55–74*), к сожалению, стали известны мне лишь по написанию данной статьи. Замечу, что они не могли бы существенным образом повлиять на высказанную здесь точку зрения. В частности, параллели с ротондой храма Гроба Господня представляются мне не вполне оправданными, ибо, вопреки известному мнению Ричарда Краутхаймера (*Krautheimer R. Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1942. N 5. P. 1–33*), восьмигранник и ротонда — все-таки не одно и то же. Баптистерий в Пизе — единичное явление, его шатер, однако, не раскрыт внутрь, как ошибочно показано в приведенной автором иллюстрации (*Баталов А. Л. О происхождении шатра в русском каменном зодчестве XVI в. С. 61, 68*). Также и посвящение восьмигранной церкви (в той же Пизе) Гробу Господню каких-либо аналогов в истории архитектуры не имеет, что только подтверждают приводимые автором примеры (ср.: Там же. С. 67): среди них нет ни одного восьмигранника.

ЗРИМОЕ И НЕЗРИМОЕ В ПОЭЗИИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА И ФИЛОСОФИИ С. ТОНЧИ*

В жизни Гаврилы Романовича Державина можно выделить три основных аспекта, которые связывают его с культурой Италии.

Прежде всего, следует упомянуть избрание самим Державиным в 1779 г. «совсем особого пути», который привел его к вершинам поэтической славы и в котором существенную роль сыграл великий римский поэт Гораций.¹ Впоследствии, как нами отмечено раньше, гораццианские мотивы вошли в художественную систему Державина настолько прочно, что это отразилось даже на композиции его прижизненных собраний сочинений.²

Немаловажную роль в избрании поэтом упомянутого «пути» сыграла близкая дружба Державина с Николаем Александровичем Львовым, тем более что последний был центром так называемого львовско-державинского кружка конца 1770-х гг. Тесное знакомство со Львовым связывало

* См. ил. 1 на цветной вкладке.

¹ См. автобиографическую «Записку» Державина 1805 г.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. Изд. 2-е. СПб., 1876. Т. 6. С. 431–432 (далее «Грот 2-е», с указанием тома римской цифрой и страницы арабской). В этой статье нам придется воспользоваться и первым академическим изданием: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Грота. Изд. 1-е. СПб., 1864–1883. Т. 1–9 (далее «Грот 1-е», с указанием тома римской цифрой и страницы арабской), так как в нем богато представлен ряд виньет, сопровождающий большинство стихотворений, об одном из которых пойдет речь ниже. Однако примечания академика Я. К. Грота значительно точнее во втором издании.

² См.: *Левицкий А. А.* Державин, Гораций, Бродский: (Тема бессмертия) // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 260–267; подробнее об этом см. также: *Левицкий А. А.* Вместо послесловия // *Derzhavin G. R. Poetic Works: A Bilingual Album.* Providence: Brown University, 2001 (далее: *Левицкий 2001*). С. 583–588. Несмотря на то, что гораццианские мотивы с наибольшей полнотой перечислены в вышеупомянутых изданиях академика Грота, см. также следующие статьи: 1) *Берков П. Н.* Ранние русские переводчики Горация // *Известия АН СССР. Отд. обществ. наук.* 1935. № 10. С. 1039–1056; 2) *Rothe H.* *Derzhavins Weg zwischen Aufklärung und Poesie // Zeitschrift für Slawistik.* 1997. Bd 42. Heft. 1. S. 68–93; 3) *Pome X.* «Избрал он совсем особый путь» (Державин с 1774 по 1795 г.) // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 247–259.

поэта и с другими аспектами итальянской культуры. Он, конечно же, ознакомился в 1780-е гг. с некоторыми деталями путешествия Львова по Италии (1781). В ходе поездки Львов составил путевые заметки, которые, по мнению К. Ю. Лаппо-Данилевского, следует назвать «Итальянским дневником» и в которых «продемонстрирована удивительная гибкость, точность и богатство при описании произведений европейского искусства».³ В них в первую очередь выступает преклонение Львова перед мастерством Рафаэля:⁴ сила его убеждений по этому вопросу не могла не заразить Державина, избравшего Рафаэля в качестве собеседника при рассуждении красот и достоинств Екатерины Великой в стихотворении «Изображение Фелицы». Львов также оказал непосредственное воздействие на быденную жизнь поэта как архитектор, построив Державину два дома под влиянием Андреа Палладио:⁵ один — в Санкт-Петербурге, другой — на Званке. Пользуясь метафорой Горация, можно сказать, что, сколько к Державину ни «стучалась смерть через забор», «храмовидный дом»,⁶ построенный Львовым, долго ее отпугивал, сопутствуя поэту в достижении личного бессмертия.

Третьим существенным аспектом в жизни Державина стало близкое знакомство со своеобразным и ярким представителем итальянской культуры в России — Сальваторе Тончи. Этому художнику, согласившемуся написать в 1801 г. портрет Державина, поэт посвятил стихотворение «Тончию», которое начиналось словами «Бессмертный Тончи!».⁷ В 4-й строфе поэт выражал свое предпочтение, каким образом следует написать портрет:

Иль нет, ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой:
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой;
Чтоб шел, природой лишь водим,

³ *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Об «Итальянском дневнике» Н. А. Львова // *Львов Н. А.* *Итальянский дневник.* Köln; Wien, 1998. С. 5.

⁴ Как пишет К. Ю. Лаппо-Данилевский, «очевидно, что Рафаэль Урбинский для Н. А. Львова — один из наиболее совершенных новых художников (его имени в дневнике сопутствует эпитет «божественный»)» (Там же. С. 25).

⁵ Львов был настолько увлечен этим архитектором, что подготовил к изданию целых «Четыре книги Палладиевой архитектуры», из которых при его жизни вышла только их первая часть. См. подробнее: *Шаталина Н. Н.* Николай Александрович Львов как издатель // *Петербургский Рериховский сборник.* СПб., 2008. Вып. VII: Н. А. Львов. Жизнь и творчество. Ч. II. С. 92–121.

⁶ См. стих «Стекл заревом горит мой храмовидный дом» в 44-й строфе стихотворения «Евгению. Жизнь Званская» (Грот 2-е, II, 408).

⁷ См.: Грот 2-е, II, 253–258.

Против погод, волн, гор кремнистых,
В знак, что рожден в странах я льдистых,
Что был прапращур мой Багрим.

Прежде чем перейти к анализу отдельных аспектов этой «программы», зададимся вопросом — почему Державин наделяет Тончи бессмертием? Я. К. Грот дает обширное, 5-страничное примечание касательно Тончи,⁸ из которого мы выделим две цитаты (первую — запись в дневнике С. П. Жихарева 1806 г., а вторую — воспоминание Н. А. Мельгунова):

1) «Удивительный человек! Кажется, живописец, а стоит любого профессора: все знает, все видел, всему учился. Толковал о политике, науках, современных открытиях, рассказывал разные анекдоты, один другого занимательнее... Что за любезный человек, и с каким многосложным образованием этот Тончи».⁹

2) «Поэт, мыслитель, живописец и музыкант — он представлялся на дальнем Севере каким-то обломком эпохи Возрождения».¹⁰

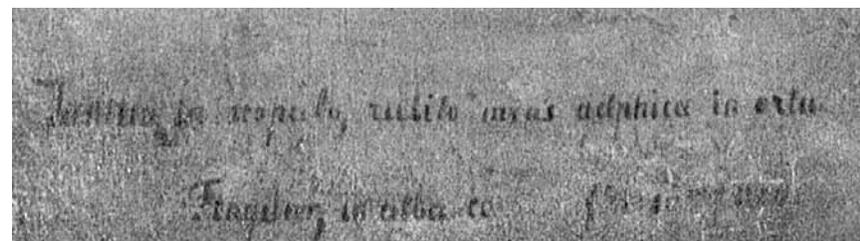
Биография Тончи, однако, по сей день детально не изучена, несмотря на наличие специальных трудов, посвященных художнику,¹¹ и она все еще ждет своего исследователя. В рамках данной статьи мы, разумеется, не ставим перед собою задачу воссоздать даже основные этапы жизненного пути Тончи. Тем не менее из примечаний Грота и некоторых работ более поздних исследователей нам кажется возможным реконструировать важный аспект, указывающий на вероятное влияние философии Тончи на Державина при создании, по крайней мере, одного шедевра его лирики начала XIX века — стихотворения «Фонарь», — а также отметить, что возможным поводом для их явной близости в первые годы XIX века было их обоюдное преклонение

⁸ См.: Грот 2-е, II, 252–253. Малоизвестно, что Грот почерпнул многие биографические сведения о Тончи из книги лектора итальянского языка в Московском университете Иосифа (Джузеппе) Павловича Рубини (*Rubini G. Antologia Poetica Italiana del secolo decimo nono. M., 1843–1844*), в которой представлены сочинения и биографии 26 итальянских поэтов, в том числе Тончи (М., 1844. Т. 2. С. 199).

⁹ Грот 2-е, II, 253. См. также: Жихарев С. П. Записки современника / Ред., статьи и комм. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. С. 200.

¹⁰ Грот 2-е, II, 257.

¹¹ См.: 1) Селиванов А. В. Художник Сальватор Тончи: (Материалы для его биографии) // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1904. Кн. VI. С. 133–155; 2) Модзалевский Б. Л. К биографии художника Тончи // Там же. Владимир, 1908. Кн. X. С. 44–46; 3) Радченко Ю. Российский итальянец Сальваторе Тончи // Панорама искусств. М., 1986. Вып. 9. С. 231–248; 4) Тартаковский А. Г. Портрет и его прототип // Там же. М., 1990. Вып. 13. С. 267–284; 5) Епатко Ю. Г. Неизвестный миниатюрный портрет Сальваторе Тончи // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник: 2000. М., 2001. С. 278–286.



С. Тончи. Портрет Г. Р. Державина. Фрагмент (надпись на скале)

перед мастерством другого итальянского художника эпохи позднего Возрождения — Рафаэля.¹²

Начнем с того, что не только Державин обратился в стихах к гению Тончи, назвав его в 3-й строфе «живописцем-философом», но и художник решил воссоздать на полотне гениальность Державина. Тончи написал одну из своих самых проникновенных картин — портрет поэта на фоне зимнего пейзажа, который был выставлен в доме Державина. Эта картина была известна всему высшему обществу Петербурга, приходившему в дом Державина на чтения в «Беседе любителей русского слова».¹³ По свидетельству С. Т. Аксакова, она походила «на оригинал, как две капли воды».¹⁴ К этой картине Тончи создал свою программу:

Justitia in scopulo, rutilo mens delphica in ortu
Fingitur, in alba corque fidesque nive.

У Грота эти слова переведены следующим образом: «Правосудие изображается на скале, пророческий дух в румянном восходе, сердце и честность в белизне снега».¹⁵

¹² К Рафаэлю, как нами отмечено выше, обращается Державин в обширном лирическом произведении «Изображение Фелицы» (464 стиха), написанном в 1789 г. во время тяжелых жизненных переживаний — таких по интенсивности, какие возникли и в то время, когда был написан «Фонарь» (см. повсеместно примечания в: Грот 1-е, I, 270–299). Тончи же, как указывает Селиванов, хотя и был членом двух академий (*Arcadia* и *de'Forti*) в Италии, но никогда «не брал уроков рисования, а изучал искусство (живописи. — А. Л.) самостоятельно, по картинам Рафаэля» (см.: Селиванов А. В. Художник Сальватор Тончи. С. 136).

¹³ Как указывает Грот, «при жизни Державиных этот портрет стоял в нижнем этаже петербургского их дома, в столовой; там его видели Аксаков и Жихарев» (Грот 2-е, II, 254).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Грот 2-е, II, 253–254.

Более того, отметим, что «в подлинной картине на снегу заметны следы, которым живописец придавал *особенное значение*». ¹⁶ По мнению Грота, эти следы должны были соответствовать стихам Державина «Чтоб шел, природой лишь водим». ¹⁷ Это предположение впоследствии превратилось в своеобразный «исторический» факт, будто уже не требующий упоминания имени академика. Возьмем, к примеру, соответствующий комментарий В. А. Западова:

«Стихотворение написано как “программа для портрета автора (т. е. Державина. — В. З.), данная сему живописцу 1801 ноября дня” (Об. Д., 718). Итальянский художник Сальватор Тончи (1756–1844), приехавший в Россию в середине 1790-х годов, начал писать портрет Державина. Некоторые советы ему изобразить поэта в мундире и во всех орденах, другие — без всяких украшений. Тончи обратился к самому Державину, “который, чтоб удовлетворить и ту и другую сторону спорильщиков, велел представить себя так, как в сей оде он описан”. Художник точно воплотил замысел поэта, передав в картине содержание 4-й и 5-й строф стихотворения. Он даже попытался передать содержание строки “Чтоб шел, природой лишь водим”, изобразив на снегу следы Державина». ¹⁸

Но ведь сам Тончи мог придавать вышеупомянутым следам на картине и другое значение, которое следует из своеобразного отношения художника к видимому миру, или, как можно прочесть в комментарии Грота: «он (Тончи — А. Л.) любил утверждать, что все, нами видимое и ощущаемое, не имеет действительного бытия, а только кажется нам существующим». ¹⁹ К сожалению, А. В. Селиванов, составивший самую обширную биографию Сальваторе Тончи, неизбежно цитирует эти слова и не вносит ничего нового по этому утверждению. ²⁰ Однако такое необычное представление получило столь большую известность, что даже сам «Император Александр Павлович, устаивавший Тончи необыкновенно милостивого обращения, не раз шутил в разговорах с ним над этой идеей. Однажды, когда Гарнерен поднялся в воздушном шаре, государь, обращаясь к стоящему возле него Тончи, спросил по-французски: “Ну что, Тончи, разве этот шар не в самом деле поднялся на воздух?” — “А какое доказательство тому, возразил итальянец, имеете ваше величество, кроме того, что это вам кажется?”». ²¹

¹⁶ Там же. Курсив мой. — А. Л.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Державин Г. Р. Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и общ. ред. Д. Д. Благого; прим. В. А. Западова. Л., 1957. С. 434–435.

¹⁹ Грот 2-е, II, 256.

²⁰ Селиванов А. В. Художник Сальватор Тончи. С. 152.

²¹ Грот 2-е, II, 256.

Этот эпизод, возможно, дает новое прочтение одному из самых впечатляющих произведений Державина — стихотворению «Фонарь», начатому в конце 1803 г., непосредственно после вынужденного устранения с должности министра юстиции. Оно, как показано ниже, удивительным образом связывает не только Державина с Александром I и Тончи, но также является своеобразным переосмыслением философских представлений, выраженных в знаменитом произведении Державина «Бог». Примечательно, кстати, что именно Тончи, по свидетельству Грота, перевел оду «Бог» на итальянский язык. ²²

По признанию поэта, поводом к написанию стихотворения «Фонарь» было «оптическое зрелище и смена автора с поста министра юстиции: для того, чтоб равнодушно это переносить и положиться во всем на волю вышнего, написал он в собственное утешение сию пьесу, в которой смеялся над суетою мира». ²³ Суета действительно представлена в этом стихотворении, но не смехом, а чувством безвыходного трагизма, выраженного в постоянно появляющихся и обреченных на исчезновение образах, приводимых автором (см. Приложение). Непосредственно после прочтения развернутых и ярких образов динамики жизни, представленных в отдельных строфах (№ 2–9) и выраженных разностопным ямбом, читатель обречен лишь на воспоминание их «следов», оставшихся в его памяти после слов «Исчезнь! Исчез». Сверх того, читатель вынужден направить свое внимание на новый, вдруг возникающий образ после слов «Явьсь! И бысть», который, в свою очередь, опять-таки обречен на исчезновение. ²⁴ Такая механика стиха и смена образов ставит само ощущаемое мироздание под вопрос и, в существенном смысле, по-своему выражает теорию Тончи о природе всяких «оптических зрелищ» и о сути видимого мира в его незримом воплощении.

Если совместить в одном прочтении оду «Бог», наполненную богатством образов «зримой вселенной» и оптимизмом поэта («Я есмь — конечно, есть и Ты!»), соприкасающегося с видимым ему мирозданием, то произведение «Фонарь», очевидно, послужит антиподом таких ощущений: в последней строфе автор призывает нас быть «равнодушно» «зрительми Его чудес» и заключает ее словами: «Сей мир — мечты; их бог Творец!» Поэт представлял мироздание в оде «Бог» сферически ²⁵ и самого себя изображением

²² Грот 2-е, II, 256.

²³ Грот 1-е, IX, 258.

²⁴ Подробнее см.: Левицкий 2001. С. 112.

²⁵ Подробнее см.: Левицкий А. А. Оды «Бог» у Хераскова и Державина // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Нортфилд, 1995. Т. IV: Гаврила Державин. 1743–1816 / Под ред. Е. Эткина и С. Ельницкой. С. 341–360.

Творца в видимом мире («Во мне себя изображаешь, / Как солнце в малой капле вод»). И этот зримый мир прекрасен:

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнцы от Тебя рождаются;
Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под Тобой.

Более того, поэт также имплицитно выступает в этой оде как житель Севера, которому доступны эксклюзивные формы видения, недоступные поэтам других географических широт. Комментируя, предположим, последние четыре стиха вышеприведенных слов, он позднее пишет:

«Обитателям токмо Севера сия великолепная картина ясно бывает видима по зимам в ясный день, в большие морозы, по большей части в марте месяце, когда уже снег оледенеет, и поры, в ледяныя капли обратившиеся, вниз и вверх носясь, как искры сверкают пред глазами».²⁶

В «Фонаре» же, как оказывается, поэту вдруг недоступен окончательный смысл физического мироздания, так как все *зримое* в этом стихотворении, включая, быть может, и самого себя, обречено на абсолютную гибель по мановению Бога («Исчезнь! исчез»). Не помогает уже исключительная принадлежность поэта к Северу и выражению красот «ледяных капель» — «искр», сверкающих пред глазами; не помогает, что поэт за пять лет до этого описал будущего императора в тех же пределах в стихотворении «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока декабря во 2-й на десять день, в который солнце начинает свой возврат от зимы на лето»;²⁷ наконец, не помогает даже картина Тончи, на которой он сам изображен как Северный Бард. Весь мир в «Фонаре» обречен на исчезновение, а «искры» метеоров только разжигают пожары, а не вдохновляют поэта на осмысление, каким образом рождаются солнца: вероятно, этот новый, безрадостный мир является для него тем миражем, о котором говорил Тончи, в одно и то же время развивавший свою так называемую философию «о призраках».²⁸

²⁶ См.: Объяснения на сочинения Державина // Грот 1-е, III, 594. Курсив мой. — А. Л.

²⁷ Санкт-Петербургский вестник. 1779. Ч. 4. С. 410. См. подробнее: Грот 1-е, I, 82.

²⁸ Грот упоминает об интереснейшем послании графа Хвостова, касающемся этой философской системы Тончи. Нами проверены эти сведения: любопытно, что Хвостов отказывается от этого философского учения и называет его «играми ума пустыми», предлагая художнику «сжечь свои картины», если тот будет настаивать на своем учении и «призраки умножать» (см.: Хвостов Д. И. Г. [осподину] Тончи, славному живописцу относительно си-

Возвращаясь к символике образов на вышеупомянутом портрете Державина, сам Тончи мог заложить в «следы на снегу» не «программу» Державина изобразить самого себя в строке «Чтоб шел, природой лишь водим», а предполагаемое нами значение, которое вытекает из собственной философии Тончи того времени и которое, пожалуй, следует выразить следующими словами: «Гений поэта непостижим зрительным образом; если же и можно убедиться в его присутствии, то только в отпечатках следов, оставленных им на снегу». Ведь перед художником стояла не только задача создать физиологический портрет Державина, который походил бы «на оригинал, как две капли воды», но и выразить внутреннюю суть «гения» поэта. Другими словами, живописец, по всей вероятности, «придавал особенное значение» следам на снегу потому, что хотел выразить метафизическое странствие «Гения» поэта («пророческий дух» которого выражен «в румяном восходе») или, быть может, действие «огня души» (словосочетание, которое поэт сам ввел в ту строфу, в которой задана программа картины). Как указывает В. В. Гаврин, этот «поэтический “автопортрет в пейзаже” метафизичен и должен прочитываться как аллегория», которая в живописи Тончи воссоздает «тип репрезентации “философа-поэта” ради <...> более *возвышенных достоинств человеческой природы*».²⁹

Именно такие, возвышенные достоинства «гения» узрел в картине Тончи князь П. А. Вяземский, когда писал в некрологе «О Державине»:

«Образ Державина, сей образ, озаренный пламенником Гения, сохранен нам знаменитым живописцем Тончи. — Живописец-Поэт изловил и, если смею сказать, приковал к холсту божественные искры вдохновения, сияющие на пиитическом лице Северного Барда. Гений живописи прозорливым и вдохновенным взглядом постиг печать Гения Поэзии, темную для слепой толпы. Картина, изображающая Державина в царстве зимы, останется навсегда драгоценным памятником как для искусства, так для ближних, оплакивающих великого и добродушного старца».³⁰

стемы о призраках // Полное собрание стихотворений графа Хвостова. СПб., 1829. Т. 3 (Послания к разным лицам). С. 94). В авторском примечании к посланию К. Н. Пучковой Хвостов свидетельствует, что Тончи в 1813 г. все еще «занимался системою о призраках и показывал приятелям рукописные отрывки из оной» (Там же. С. 171). В своем негативном отношении к эзотерической философии Тончи Хвостов был не одинок — князь Шаликов высказал почти такой же приговор (см.: Шаликов П. И. К Тончию // Сочинения князя Шаликова. М., 1819. Ч. 2: Стихи. С. 97–99).

²⁹ Гаврин В. В. Концепции прижизненных изображений Г. Р. Державина: (Опыт реконструкции по историческим и литературным источникам) // История и филология: Проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы международной конференции (2–5 февраля 2000 г.). Петрозаводск, 2000. С. 53, 55.

³⁰ Вяземский П. А. О Державине // Вестник Европы. 1816. Август. № 15. С. 231–232.

Возвращаясь к произведению «Фонарь» отметим, что в двух (из первых трех) его переменных образах представлены хищный «превеликий лев», вдруг пожирающий «агницу смиренну», и «орел прожорливый», вдруг терзающий «лебедя, вознесенного под облака». Не находим ли мы и в этих образах скрытый намек на протест поэта против воли Александра I заставить Державина уйти с поста министра юстиции? Дело в том, что в начале 1803 г. Державин издал отдельной брошюрой два стихотворения под заглавием «Послание индейского брамина и Гимн солнцу», сопровождаемые двумя виньетками, в первой из которых Александр представлен в виде льва, сорадующегося светозарности солнца и слушающего брамина-Державина, а последняя — закончена на виньетке, изображающей Александра в образе орла: «Младый пернатых царь, к источнику праведного света возносящийся, несет на крыльях своих в вязанке приятностей жизни, Правосудие и оборону и, Зерцалом Справедливости, заимствуя луч счастливой планеты, обращает благотворной оной влияние на пределы Севера». ³¹ По поводу этой брошюры нами недавно высказано предположение, что именно она могла послужить первым звеном в той цепи событий, которая привела к отставке первого министра юстиции России полгода спустя, так как брошюра и своим графическим оформлением, и некоторыми деталями того, что написал поэт, вряд ли могла понравиться Александру: ее первая виньетка изображала министра юстиции в амплу поэта-«брамина», указывающего на солнце и поучающего царя (в образе льва [и в аллегории орла во второй виньете]) «как царствовать», а на это мог бы осмелиться только библейский пророк. Так или иначе, «брамин» (а по сути, «министр юстиции») и графически, и словесно возвышался над царем и призывал его соблюдать закон, чего Александр не мог допустить. ³² Надо подчеркнуть, что, по свидетельству Грота, Александр непосредственно до того, как попросил Державина уйти в отставку, сказал поэту: «Ты меня всегда хочешь учить; я самодержавный царь, и так хочю». ³³

Другими словами, нам кажется вероятным, что при написании своего стихотворения «Фонарь» Державин не мог не воссоздавать по памяти символику и образов, и слов, внесенных в вышеназванную брошюру, тем более что он явно себя не ощущал ни в чем виноватым, а жертвы льва и орла

³¹ Грот 1-е, II, 406.

³² См.: *Левицкий А. А. Образ Солнца в поэзии Державина // Русская литература. 2012. № 1. С. 59–60.* Более того, как нами предложено в статье, Александр, возможно, захотел устранить Державина еще и потому, что последний, как главный прокурор, по всей вероятности, старался заново расследовать общеизвестное гнусное дело об изнасиловании г-жи Араужо (1802), к которому, как считали некоторые современники, мог быть причастен и его брат, великий князь Константин.

³³ Грот 1-е, VIII, 831.

в «Фонаре» подчеркнута невинны. Даже третье живое существо, упомянутое жертвой подводного «ужасного зверя», — осетр, погибающий «зарю утренней», — наделен эпитетом «солнцеокой», напоминающим самодовлеющий образ Солнца в брошюре начала 1803 г.

Однако важнейшим подтверждением такого внутреннего диалога Державина с Императором является тот факт, что почти непосредственно после написания «Фонаря» (а быть может, даже еще не закончив последнего) поэт создает новый образ самого себя под названием «Лебедь». Ведь именно «лебедя» в полете разрывает на куски «орел прожорливый» в стихотворении «Фонарь». Одновременно стихотворение «Лебедь» является имплицитным отказом от философии иллюзорности видимого мира, высказанной в «Фонаре». Подчеркивая свое отделение от «тленного мира» и от «блеска царств», Державин становится свидетелем своего *зримого* превращения в парящего лебедя, как и в «Фонаре», «вознесенного под облака»:

И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебяжьей лоснюсь белизной.

Его «пух на груди» и «лебяжья белизна» явно не подчиняются никаким прихотям земного орла, и «веселому гласу» лебедя не суждено умолкнуть. Глядя на этот парящий образ, Державин уверен, что свидетели скажут:

Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил,
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил.

Существенно, что в последних двух стихах Державин мысленно возвращался к обстоятельствам отставки, а следовательно, и к «Фонарю»: «Сими двумя стихами означает автор, что он сочинил миролюбивые правила третейского совестного суда, которые хотя императором Александром благосклонно приняты во время его отправления должности министра юстиции, но чрез пронырство его завистников в свет не вышли». ³⁴

Итак, «Фонарь» начинался с образов Льва и Орла, уничтожающих невинных Агнца и Лебедя, пожалуй, неслучайно: поэт, по всей вероятности, намекал, что его отстранение с поста министра юстиции — т. е. от справедливости — равносильно уничтожению его сердечных чаяний.

³⁴ См.: *Объяснения на сочинения Державина // Грот 1-е, III, 711.*

Примечательно, что когда Державин находился в немилости в 1789 г., образы Льва и Орла также сопутствовали стихотворению «Изображение Фелицы» в строфе 47-й:

Орел царевнин бы ногою
Вверху рога луны сгибал;
Тогда ж бы на земле другою
У гладна льва он зев сжимал

— это место также изображено в виньетке, сопровождающей оду.³⁵ Конечно, и в стихах, и на картинке образ Льва представлял Королевство Швеции, луны — Турцию, а Орла — Россию; тем не менее использование таких образов подчеркивает склонность Державина к аллегории и лишней раз подтверждает, что в «Фонаре» образы Льва и Орла могли быть задуманы и символами государственной власти (Александра), какими они и были в брошюре начала 1803 г. Во всяком случае, среди всех возможных персонажей, которые приводят в действие мир фонаря, в 10-й строфе назван также «Царь».

Вот каким образом мог Тончи повлиять на отношение Державина к зримому миру при написании стихотворения «Фонарь». Утверждать вполне мы этого не можем, особенно потому, что гений Державина и сам мог додуматься до таких барочных осмыслений значимости или иллюзорности видимого мира, но судя по явной близости Державина и Тончи в это время, философия последнего не могла не отразиться в сознании поэта. Подтверждение таким соприкосновениям двух творцов станет возможным только после обширного изучения рукописного наследия итальянского художника.

Так или иначе, если судить на примере стихотворения «Лебедь», написанного непосредственно после стихотворения «Фонарь», влияние философии Тончи на Державина не было долговечным. В «Лебеде» он обращается к другому поэту-итальянцу — Горацию, влияние поэтики которого было значительно более фундаментальным в сознании поэта и в его представлении о личном бессмертии, как нами показано ранее.³⁶ И несмотря на то, что Державин посвятил немалое количество стихотворений владычеству «смерти» (начиная с шедевра «На смерть князя Мещерского»), для России он оставался поэтом, наполненным достаточной долей оптимизма даже после отставки и таким, каким представлен в словах Жихарева, записанных в 1806 г.: «С именем Державина соединено было все <...> что составляет достоинство человека: вера в Бога, честь, правда, любовь к ближнему, преданность государю и отечеству, высокий талант и труд бескорыстный...».³⁷

³⁵ Грот 1-е, I, 292, 299.

³⁶ См.: Левицкий А. А. Державин, Гораций, Бродский...

³⁷ См.: Жихарев С. П. Записки современника. С. 276.

Однако, несмотря на оптимизм, охвативший его при работе над собранием своих Сочинений,³⁸ деятельности в «Беседе любителей русского слова», воспевании побед русского оружия над Наполеоном, — предсмертный шедевр Державина, «Река времен...», все же написан — как и «Фонарь» — на тему безысходности. В нем он предрекает свою отставку не просто от службы, но от самой жизни:

Река времен в своем стремлении
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

В заключение, кажется, есть основания поставить открытый вопрос: не вспоминал ли Державин также о Тончи, когда писал эти слова на скрытый акростих «РУИНА ЧТИ», а не только смотрел на карту Ф. Штрасса «Река времен...»?³⁹

Приложение⁴⁰

ФОНАРЬ

Гремит орган на стогне трубный,
Пронзает ночь и тишину;
Очаровательный огонь чудный
Малюет на стене луну.
В ней ходят тени разнородны:

³⁸ См.: Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1808. Ч. I–IV; СПб., 1816. Ч. V.

³⁹ Подробнее об этом: Левицкий А. А. 1) Образ Солнца в поэзии Державина... С. 65; 2) Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 69–71. Касательно образа «реки времен» надо упомянуть наблюдения таких исследователей, как П. Г. Паламарчук (Паламарчук П. Г. Един Державин // Литературная учеба. 1982. № 4. С. 70), К. Ю. Лаппо-Данилевский (Лаппо-Данилевский К. Ю. Последнее стихотворение Г. Р. Державина // Русская литература. 2000. № 2. С. 146–158), Н. П. Морозова (Морозова Н. П. О последнем стихотворении Г. Р. Державина // Русская литература. 2002. № 2. С. 137–169) и еще не опубликованное наблюдение В. И. Симанкова об анонимно изданной брошюре «Конец времени» (СПб., 1813 = The End of Time. An extract from Dr. Isaac Watts [1674–1748]), переведенной С. С. Мещерской с английского и упоминающей «Реку времени, текущую в сей смертной жизни...».

⁴⁰ Оба ниже приведенные стихотворения приводятся по изданию: Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1808. Ч. II, с сохранением пунктуации и некоторых особенностей орфографии оригинала.

Волшебник мудрый, чудотворный.
 Жезла движеньем, уст, очес
 То их творит, то истребляет;
 Народ толпами поспешает
 Смотреть к нему таких чудес.

Явись!
 И бысть.
 Пещеры обитатель дикий,
 Из тьмы ужасной превеликий
 Выходит лев.
 Стоит, по гриве лапой кудри
 Златые чешет, вьет хвостом;
 И рев
 И взор его, как в мраке бури,
 Как яры молнии, как гром,
 Сверкая, по лесам, грохочет.
 Он рыщет, скачет, пищи хочет
 И, меж древес
 Озетя агницу смиренну,
 Прыгнув, разверз уж челюсть гневну...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.
 Средь гладких океана стекляных,
 Зарею утренней румяных,
 Спокойных недр,
 Голубосизый, солнцеокой
 Усатый, тучный рыбий князь,
 Осетр,
 Из влаги появясь глубокой,
 Пернатой лыстью вкрут струясь,
 Сквозь водну дверь глядит, гуляет:
 Но тут ужасный зверь всплывает
 К нему из бездн:
 Стремит в свои вод реки трубы,
 И, как серпы, занес уж зубы...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.

С долины мирная, зелены
 В полудни лебедь, вознесенный
 Под облака,
 Веселый глас свой ниспускает;
 Его долина, роща, холм,
 Река
 Стократно эхом повторяет: —
 Но тут, как быстрый с свистом гром,
 На рамена его сребристы
 Орел прожорливый, кохтистый
 Упал с небес.
 Клюет, терзает, бьет крылами,
 И пух летит, как снег полями...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.
 Спустилось солнце, — вечер темный
 Открыл на небе миллионы
 Горящих звезд.
 Огнисты, легки метеоры
 Слетают блещущим клубком
 От мест
 Превыспренних, — и в мраке взоры,
 Как искры, веселят огнем;
 Одна на дом тут упадает,
 Раздута ветром, зажигает,
 И в пламе город весь!
 Столбом дым, жупел в воздух вьется,
 Пожар — как рдяны волны — льется...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.
 Торговый гость, смотря на щоты,
 От жажды к злату и заботы
 Хотя дрожит
 Товарищей над барышами,
 В паи дея товары их;
 Но бдит
 И ползает над чертежами
 Всечасно странствиев морских.

В очках его всезряще око
 Уж судно зрит в морях далеко
 Сквозь сладких слез;
 На нем вздут парус, флаг, дым, пламень,
 Близ пристани подводный камень...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.
 Оратай нив трудолюбивый,
 Богобоязный, терпеливый,
 Пролив свой пот,
 Ходя под зноем за сохою,
 И туком угобзя бразды,
 Ждет год,
 От брошенных его рукою
 Семян собрать себе плоды.
 Златым колосья соком полны,
 Уже колеблются, как волны,
 И тень небес
 Его труд правый осеняет:
 Но град из тучи упадает...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.
 Чета младая новобрачных —
 В златых, блистающих, безмрачных.
 Цепях своих —
 Любви в блаженстве утопает;
 Преодолев препятства все,
 Жених
 От радости в восторге тает
 И, в плен отдавшись красе,
 Забыв на ложе прежни скуки,
 В уста ее целует, в руки,
 И средь завес
 Коснулся уж забав рукою:
 Но блещет смерть над ним косою...
 Исчезнь! Исчез.

Явись!
 И бысть.

Отважный, дерзкий вождь, счастливый,
 Через свой пронырливый, кичливый
 И твердый дух
 Противны разметав знамены,
 И на чело свое собрав
 Вокруг
 С народов многих лавр зеленый,
 И царские права поправ,
 В чаду властолюбивой страсти
 У всей народной силы, власти
 Взял перевес;
 Граждан не внемлет добрых стону,
 Простер десницу на корону...
 Исчезнь! Исчез.

Не обавательный ль, волшебный,
 Магический, сей мир, фонарь?
 Где видны тени переменны,
 Где, веселяся ими, Царь,
 Иль маг какой, волхв непостижный,
 В своих намереньях обширный,
 Планет круг тайно с высоты
 Единым перстом обращает,
 И земнородных призывает
 Мечтами быть, иль зреть мечты!

Почто ж, о смертный дерзновенный,
 Невежда средь своих наук!
 Летая мыслями надменный,
 Иль ползая в пыли, как жук,
 Бежишь ты счастья за мечтами,
 Толь преходящими пред нами,
 Быв гостем, позванным на пир?
 Не лучше ль блеском их не льститься;
 Но Зодчему тому дивиться,
 Кто создал столь прекрасный мир?

Так будем, будем равнодушно
 Мы зрителями его чудес;
 Что рок велит, творить послушно,
 Забавой быв других очес;
 Пускай Тот управляет нами,

Кто движет солнцами, звездами;
Он знает их и наш конец!
Велит, — я возвышаюсь.
Речет, — я понижаюсь.
Сей мир — мечты; их Бог творец!

ЛЕБЕДЬ

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделюсь,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.

В двояком образе нетленный,
Не задержусь в вратах мытарств;
Над завистью превознесенный,
Оставлю под собой блеск царств.

Да, так! Хоть родом я не славен;
Но, будучи любимец Муз,
Другим вельможам я не равен,
И самой смертью предпочтусь.

Не заключит меня гробница,
Средь звезд не превращусь я в прах;
Но, будго некая цевница,
С небес раздамся в голосах.

И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебязьей лоснюсь белизной.

Лечу, парю, — и под собою
Моря, леса, мир вижу весь;
Как холм, он высится главою,
Чтобы услышать Богу песнь.

С Курильских островов до Буга,
От Белых до Каспийских вод,
Народы, света с полукруга,
Составившие Россов род,

Со временем о мне узнают:
Славяне, Гунны, Скифы, Чудь,
И все, что бранью днесь пылают,
Покажут перстом — и рекут:

«Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил,
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил...».

Прочь с пышным, славным погребеньем,
Друзья мои! Хор Муз, не пой!
Супруга! облекись терпеньем!
Над мнимым мертвецом не вой.

М. А. ВАСИЛЬЕВА (МОСКВА, РОССИЯ)

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИТАЛИЯ И СПОР О «СРЕДНЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»: ПОЛЕМИКА П. М. БИЦИЛЛИ С Л. П. КАРСАВИНЫМ

В начале прошлого века философско-антропологическая проблема «среднего человека» стала предметом острой полемики в петербургских научных кругах. Поводом послужили диссертационные работы Льва Платоновича Карсавина (1882–1952), посвященные итальянскому Средневековью: магистерская диссертация «Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII веков» (опубл. в 1912, защищена в 1913) и докторская диссертация «Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии» (опубл. в 1915, защищена в 1916). В обсуждении приняли участие выдающиеся историки-медиевисты — университетский наставник Карсавина, лидер петербургской школы медиевистики Иван Михайлович Гревс (1860–1941) и его коллеги, при этом общий тон дискуссии складывался не в пользу карсавинских идей. История целой цепи внутри-университетских конфликтов, связанных с научным продвижением Льва Карсавина и обернувшихся для него стагнацией в Санкт-Петербургском / Петроградском университете, представлена подробно в ряде исследований и публикаций. Прежде всего, укажем на обстоятельную статью А. В. Свешникова.¹ Поэтому, обращаясь к теме, связанной с диссертационными защи-

¹ Свешников А. В. Как поссорился Лев Платонович с Иваном Михайловичем: (История одного профессорского конфликта) // Новое литературное обозрение. 2009. № 96. С. 42–72. См. также: Бойцов М. Не до конца забытый медиевист из эпохи русского модерна... // Карсавин Л. П. Монашество в средние века. М., 1992. С. 3–33; Ендольцев Ю. А. «Он любил ниспровергать принятое либеральной наукой»: Л. П. Карсавин // Знаменитые универсанты: Очерки о питомцах С.-Петербургского университета. СПб., 2002. Т. 1. С. 397–411; Каганович Б. С. Русские медиевисты первой половины XX века. СПб., 2007. С. 64–65; Клементьева С., Клементьев А. Послесловие // Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии. СПб., 1997. С. 397–418; Повилайтис В. И. Философия Льва Карсавина: (Историософский аспект): К 120-летию со дня рождения Л. П. Карсавина. Калининград, 2002 (сер. «Культурный слой: Исследования по истории европейской культуры»; вып. 3); Ястребицкая А. Л. У истоков культурно-антропологической истории в России // Российская историческая мысль: Из эпистолярного наследия Л. П. Карсавина: Письма И. М. Гревсу (1906–1916). М., 1994. С. 8–21.

тами ученого, мы оговариваем дополнительную нашего сюжета, предполагая, однако, что «принцип дополнительности» выявит новые стороны этого конфликта.

Как правило, полемика вокруг диссертаций Карсавина рассматривалась исследователями через призму отношений внутри петербургской школы медиевистики с ее «групповой институциональной идеологией».² В нашей статье речь пойдет об участии в дискуссии Петра Михайловича Бицилли (1879–1953), ученого из Новороссийского университета. Это позволяет выйти за рамки понимания проблемы как «внутреннего конфликта». В дискуссии вокруг карсавинских построений Бицилли менее всего обременен групповой идеологией. Его участие в полемике заочно и в то же время существенно. В противовес тенденции, возобладавшей в школе Гревса, он не только не подверг сомнению карсавинский понятийный язык, но, напротив, использовал самое «спорное» понятие «среднего человека» в работе «Салимбене: (Очерки итальянской жизни XIII века)» (Одесса, 1916). Заметим, что петербургский контекст все же сыграл свою роль в судьбе этого научного труда. Защита «Салимбене...» в качестве магистерской диссертации состоялась не в Новороссийском, а в Петроградском университете на кафедре, руководимой И. М. Гревсом.³

Напомним лишь кратко основные «вехи» в истории диссертационных защит двух ученых. Гревс, имевший большое влияние на петербургскую молодежь (в студенческой среде его звали *радге*⁴) и воспитавший целую плеяду ярких ученых (Н. П. Анциферов, О. А. Добиаш-Рождественская, М. А. Гурковский, Н. П. Оттокар, Е. Ч. Скржинская, Г. П. Федотов и др.), среди учеников особо выделял Льва Карсавина и отзывался о нем как о «сверхдаровитом»,

² Свешников А. В. Как поссорился Лев Платонович с Иваном Михайловичем... С. 63.

³ О защите магистерской диссертации П. М. Бицилли см.: Бирман М. А. П. М. Бицилли (1879–1953): Штрихи к портрету ученого // Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад. М., 2006. С. 633–731, особенно с. 652–655; Каганович Б. С. Русские медиевисты первой половины XX века. С. 164–165.

⁴ См., например, об этом: Анциферов Н. П. И. М. Гревс в 1920–1930-е годы // Анциферов Н. П. Из дум о былом: Воспоминания / Вступ. статья, сост., прим. и аннот. указ. имен А. И. Добкина. М., 1992. С. 399–407.



«самом блестящем из всех».⁵ Между наставником и учеником сложились доверительные отношения, продиктованные единым мироощущением. Этот стиль общения Гревс ценил и прививал своим ученикам, а Карсавин, в свою очередь, старался максимально поддерживать, о чем свидетельствует переписка ученых. Рубежным становится 1912 г., которым датируется выход в свет карсавинских «Очерков религиозной жизни в Италии XII–XIII веков». В 1913-м прошла защита с присвоением Карсавину звания магистра всеобщей истории, а за год до этого он получил приват-доцентуру в Петербургском университете. Несмотря на успешную защиту (степень магистра была присуждена единогласно), в отношениях Карсавина и Гревса проскальзывает взаимное отчуждение. Гревс многое не принял в идейных построениях Льва Карсавина, а в рецензии на «Очерки...»⁶ подверг критике в первую очередь концепцию «среднего человека».

Ответ на вопрос — почему такую принципиальную роль в диалоге ученых, как и в судьбе Карсавина в целом, сыграл ранний труд по итальянской тематике — лежит в самой специфике карсавинского творчества, в целостности и «всеединстве» его построений. В «Очерках...» проступают многие основополагающие идеи, которые получают основательную прорисовку в дальнейших работах ученого. По справедливому замечанию исследовательницы Ю. Б. Мелих, мысль Карсавина, «оставаясь тождественной себе, раскрывается в разных содержаниях, конкретизируясь и углубляясь».⁷ Так и его магистерскую диссертацию следует расценивать как важнейший этап формирования карсавинской идеи в целом, его завершённой историософской модели мира, — ряд позиций этой программной установки чутко распознал в первой же диссертационной работе своего ученика И. М. Гревс, однако они вызвали в наставнике противоречивые чувства.

Зарождающийся конфликт находит отражение в переписке. Для подготовки материала к «Очеркам...» Карсавин в 1906 и 1907 гг. был командирован от университета в Италию, а в 1910-м уехал за границу на два года, где снова работал над диссертацией — сначала в Париже, затем в Риме и Флоренции. Во время этих поездок он пишет Гревсу подробные письма, по которым сегодня читатель может живо представить себе виды и нравы Италии тех лет, столь многочисленны наблюдения и красочны приводимые в письмах детали. В свете заявленной темы его письма интересны как хроника работы над диссертацией, развития и упрочения идей. Признания, озарения

⁵ См. об этом: Мелих Ю. Б. О личности Л. П. Карсавина: К 125-летию юбилею // Вестник МГТУ. 2007. Т. 10. № 3. С. 409.

⁶ Гревс И. М. [Рец.] Карсавин Л. П. Очерки религиозной жизни Италии XII–XIII веков. СПб., 1912 // Научный исторический журнал / Под ред. Н. И. Кареева. 1913. Т. 1. Вып. 1. № 1. С. 80–91.

⁷ Мелих Ю. Б. О личности Л. П. Карсавина... С. 409.

и сомнения, которыми делится корреспондент, рождаются непосредственно в процессе работы, что дает возможность отследить становление научного метода. «Все-таки изложу Вам еще одно сомнение, — пишет он Гревсу. — В работе своей я замечаю некоторое остроумие, некоторые откровения, но все это вертится в кругу мелочных исследований, даже крайних мелочей. А хочется большего синтеза, большего размаха. И невольно думаешь, неужели вся оригинальность моей ученой физиономии (я не думаю, что она большая, напротив; но все же думаю, что некоторая есть) обречена быть оригинальностью в мелочах. М. б. это славолубие, cupiditas. Но если и так, все же обидно, и главным образом, неудовлетворенно...».⁸ Вопрос об объединяющей идее, способной внести логическую стройность в пеструю историческую данность, встает перед Карсавиным как центральный. «Испытываю большое затруднение в диссертации, — пишет он также из Италии. — С одной стороны, появляется и растет понимание общих духовных течений эпохи, ясное для меня почти до осязаемости. Чувствую, отчего силен катаризм, и каждое отдельное явление кажется выражением известных стремлений групп населения, иногда прихотливо переплетающихся друг с другом. Чтобы ясно выразить это переплетение и эволюцию идей, чувствований, настроений и их сочетаний, надо было бы отбросить всякие деления на секты или группы. Но тогда пропадает самое дорогое, их индивидуальное проявление. Для последнего все надо рассматривать по группам. А в этом случае общая идея труда излагается фрагментарно, по кусочкам и затемняется в подробности отдельных изысканий».⁹

В итоге для решения поставленной задачи — не отвергнув индивидуализирующего принципа, дать целостную картину — Карсавин выстраивает логическую абстракцию, «среднего религиозного человека», носителя «общего религиозного фонда». «Средний человек» может быть явлен в разной степени в каждом индивидууме эпохи, становится ее метафизической связующей нитью. Это давало возможность преодолеть антиномии, свести воедино распадающиеся фрагменты, увидеть историческую данность как целое, как «предошущаемое единство». В письмах к наставнику он отмечает сопротивляемость исторического материала зарождающейся стройной модели. Однако после магистерской защиты в очередном письме к Гревсу пишет, что достиг желаемого результата: «Продумывание до конца какой-либо религиозной идеи эпохи странным образом совпадает в ее раскрытиях в источниках, так что не знаешь — измышляешь или подбираешь тексты». И продолжает: «И еще больше правды в понятии “народного духа”, “гения эпохи”, только тут мы с Вами разойдемся — следует понимать его как общее,

⁸ Л. П. Карсавин — И. М. Гревсу. 2 авг. 1910 // Российская историческая мысль... С. 59.

⁹ Л. П. Карсавин — И. М. Гревсу. 10 дек. 1910 // Там же. С. 67.

как отличительное свойство «среднего человека». Разумеется, этот средний человек — существо воображаемое. И чем далее я иду в работе, тем тверже убеждаюсь в своей правоте. Даже более того, мне кажется, что и другие историки под другими именами и названиями ищут того же самого.¹⁰ Письмо написано в июле 1913 г. Уже изданы «Очерки...», 12 мая состоялась их защита и вышла в свет рецензия Ивана Гревса на первую диссертацию с целенаправленной критикой концепции «среднего человека». Однако, работая над новой диссертацией, Карсавин только упрочивает идею («чем далее я иду в работе, тем тверже убеждаюсь в своей правоте»).

Пренебрежение к замечаниям наставника Карсавин продемонстрирует потом не раз, и внутри «школы» это будет понято как демонстративное нарушение субординации.¹¹ По мнению ряда современников, столкновение имело поколенческую подоплеку, ибо «К[арсавин] перерос во многих отношениях Гревса и его присных...».¹² Как «драматичный конфликт “нового со старым”» история этих отношений описывается также рядом современных исследователей:¹³ новаторская смелость молодого ученого расшатывала традиции позитивистской историографии, которым был верен Гревс. В статье А. В. Свешникова поколенческий конфликт представлен еще острее: «В 33 года Карсавин получил докторскую степень, которой у самого Гревса не было. Он “вырос” из роли ученика, перестал нуждаться в поддержке и покровительстве. За неполные десять лет, с 1906 по 1915 год, Карсавин достаточно быстро двигается вверх по иерархической карьерной и статусной лестнице, уверенно обгоняя учителя. В “трудовых списках” Гревса с 1906-го (избрание его деканом историко-филологического факультета Высших женских курсов) и 1907-го (назначение ординарным профессором университета) до отставки из университета в 1923-м не отражено никакого служебного роста <...> Доходы Карсавина от преподавательской деятельности, согласно официальным данным, тоже стремительно выросли и существенно превысили доходы Гревса».¹⁴ Критика наставника в таком контексте теряет объективность и обретает черты «тайной недоброжелательности».

Между тем соображения Гревса, высказанные еще в 1913 г. в небольшом формате журнальной рецензии, демонстрируют скорее не теоретическую

косность, но, по определению наставника, «добросовестную серьезность».¹⁵ По сути, этот небольшой отзыв может рассматриваться как одно из первых критических глубинных осмыслений карсавинских идей. «Серьезным внутренним недостатком концепции Л. П. Карсавина представляется нам самое понимание им основного объекта исследования, — пишет Гревс. — Автор обозначает его как познание “религиозности масс”. Но термин “массы” он понимает не так как обычно, в смысле “народа”, ...он имеет в виду некоторое среднее большинство, широкий круг людей, ...который определяет собою сущность религиозности <...> Народные массы и их религия — факт реальный и путь их наблюдения хоть и трудный, но понятный... Но “средний человек” — это какое-то отвлечение, уравнительное общее число. Как найти элементы, слагаемые для такой равнодействующей? Сам автор говорит, что они ускользают в источниках...».¹⁶ Указав на конфликт между идеей и материалом в диссертации ученика, И. М. Гревс чутко распознавал возможные противоречия формирующейся философии. Очевидное расхождение произошло и во взгляде на место гения в истории: по Карсавину, гений — тот же «средний человек», детище религиозного запроса (религиозного фонда), по Гревсу, гений — высший тип развития личности, ярчайшее проявление индивидуального в эпохе. «Не признавать этого — значит закрывать глаза на историческую роль индивидуального начала, — замечает Гревс, — исказить символизацию сочетания сил, творящих исторический процесс. Когда задумаешься над сущностью того, что понимает автор под термином “средние люди”, иногда предполагаешь, не подразумевает ли он то, что обыкновенно называется “типичным”. Но тип — это образ яркий, а не обезличенное среднее число».¹⁷

В такой полемической атмосфере в Петрограде выходит в 1915 г. книга Карсавина «Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии». Гревс, под руководством которого писался труд, предлагает Карсавину сжать материал до итальянской тематики, что было исполнено лишь отчасти, в названии появляется характерная оговорка «преимущественно в Италии». Наставник, отметив сильные стороны книги («в ней много очень важного и интересного, по-новому взятого»), в то же время писал ученику: «...я не вижу единства между материалом и идеями Вашими. Вижу наложение формул, лишаящих своеобразие, на порою замечательно хорошо понятые данные... Вижу отсутствие простоты отношения, путаную претензию, которая портит много в богато собранном и прочувствованном имуществе».¹⁸

¹⁰ Л. П. Карсавин — И. М. Гревсу. 24 июля 1913 // Там же. С. 92.

¹¹ См., например: Анциферов Н. П. Из дум о былом.

¹² Эти слова из дневника Н. Н. Платоновой приведены в статье: Свешников А. В. Как поссорился Лев Платонович с Иваном Михайловичем... С. 50.

¹³ См., например: Ястребицкая А. Л. У истоков культурно-антропологической истории в России. С. 19–20; Бойцов М. Не до конца забытый медиевист из эпохи русского модерна... С. 11–12.

¹⁴ Свешников А. В. Как поссорился Лев Платонович с Иваном Михайловичем... С. 52.

¹⁵ И. М. Гревс — Л. П. Карсавину. 21 авг. 1915 // Российская историческая мысль... С. 106.

¹⁶ Гревс И. М. [Рец.] Карсавин Л. П. Очерки религиозной жизни Италии XII–XIII веков. СПб., 1912. С. 84–85.

¹⁷ Там же. С. 85–86.

¹⁸ И. М. Гревс — Л. П. Карсавину. 21 авг. 1915 // Российская историческая мысль... С. 107.

Однако «наложение формул» для самого Карсавина было принципиальным завоеванием, благодаря которому он достиг теоретической стройности, искомого синтеза явлений духовной культуры. Идея «среднего числа» в «Основах...» достигает апогея, центральное задание исследования — «...выяснить вопросы, на каком основании мы признаем ту или иную черту религиозного фонда в индивидууме или типе за среднюю, как определяем сравнительное значение черт и связываем их в систему, строя среднего человека, и как узнаем в равномерно гипертрофированном среднем это среднее».¹⁹

Докторская защита обозначила новый виток полемики. Официальными оппонентами выступили И. М. Гревс и Э. Д. Гримм, в диспуте также участвовали О. А. Добиаш-Рождественская, И. В. Пузино, Д. Н. Егоров, Н. И. Кареев. Рецензии на книгу появились в печати.²⁰ О мере ответственности, которую возлагал на себя Гревс, рецензируя труд Карсавина, свидетельствует скрупулезная работа над отзывом (200 страниц выписок, 2 черновых варианта²¹), в итоге защита переносилась несколько раз. Диспут состоялся 27 марта 1916 г. В центре обсуждения снова оказались основополагающие для Карсавина понятия «общий религиозный фонд» и «средний человек», вызвав немало возражений у рецензентов. «Считая удачным понятие общего фонда, хотя бы я и предпочел назвать его не общим, а основным, не могу признать удачным построение понятия “среднего человека”», — писал Н. И. Кареев.²² На «конструктивную точку зрения автора» указал И. В. Пузино: «...ценность культурного творчества ярко-выраженного индивидуума чрезмерно уменьшена г. Карсавиным в пользу “среднего человека”».²³ «...Вполне ли было законно сплавлять переживания разных социальных и литературных типов, еще окрашенных различиями национальностей, в один религиозный фонд...?» — задается вопросом О. А. Добиаш-Рождественская.²⁴ С точки

¹⁹ Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии // Записки Историко-филологического факультета Императорского Петроградского университета. Пг., 1915. Ч. СХХV. С. 15.

²⁰ Добиаш-Рождественская О. А. Религиозная психология Средневековья в исследовании русского ученого // Русская мысль. 1916. № 4. С. 22–28; Егоров Д. Н. Средневековая религиозность и труд Л. П. Карсавина // Исторические известия. 1916. № 2. С. 85–106; Кареев Н. И. Общий религиозный фонд и индивидуализация религии: (По поводу двух исторических диссертаций) // Русские записки. 1916. Сент. № 9. С. 196–224; Пузино И. В. Некоторые замечания о книге Л. П. Карсавина «Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии»... // Исторические известия. 1916. № 1. С. 94–101.

²¹ См. об этом: Клементьева С., Клементьев А. Послесловие. С. 398.

²² Кареев Н. И. Общий религиозный фонд и индивидуализация религии... С. 208.

²³ Пузино И. В. Некоторые замечания о книге Л. П. Карсавина... С. 97, 96.

²⁴ Добиаш-Рождественская О. А. Религиозная психология Средневековья в исследовании русского ученого. С. 28.

зрения Д. Н. Егорова, «средний человек» при искомой Карсавиным теоретической стройности внес диссонанс в изначальный замысел книги: «Основным заданием было “изучение крупных гениев (“крупных индивидуальностей”) и крупных религиозных движений”, но ни те, ни другие в самой книге никакой первенствующей роли не играют, ибо новелла выдвинула своего носителя “религиозного фонда”, мелкого, анонимного, как раз ту “религиозную демократию”, которая, по первоначальному мнению автора, “не может быть центром исследования”».²⁵ Рецензия Егорова оказалась наиболее обстоятельной и жесткой, с подробными выкладками многочисленных у Карсавина ошибок и «произвольных» неточностей цитирования документа, свидетельствовавших о «безусловном и нарочитом невнимании к источнику». «Нельзя безнаказанно вычеркивать, перефразировать, добавлять от себя», — заключает рецензент.²⁶ Именно эта предметная критика вызвала у Карсавина резкую ответную реакцию, и он счел «необходимым протестовать против преувеличения моей небрежности и возведения ее чуть ли не в мой “методологический принцип”».²⁷ Впрочем, на глубинное методологическое значение сознательной ошибки сам ученый указывал в одном из писем к Гревсу: «Продумывание до конца какой-либо религиозной идеи эпохи странным образом совпадает в ее раскрытиях в источниках, так что не знаешь — измышляешь или подбираешь тексты». В целом Карсавин критику оставил без внимания. Перерабатывая книгу для нового, так и не состоявшегося издания, он предупредил и дискуссию вокруг «небрежности» обращения к источникам, практически редуцировав справочный аппарат.

В историософской системе Карсавина его диссертации по итальянской тематике сыграли роль фундамента, «продумывание до конца идеи» получило продолжение в контексте симфонического персонализма. Фундаментальную разработку получил также «средний человек», трансформировавшись в понятие «симфонической личности».²⁸

Что же касается отношений с И. М. Гревсом, то к 1917 г. они были исчерпаны полностью. Еще в августе 1915 г. (после публикации «Основ средневековой религиозности...») Гревс в письме к Карсавину отметил это постепенное взаимное охлаждение, которое «лишило меня дорогой веры в тесную идейную и традиционную связь со мной». «В таком свете, — пишет дальше Гревс, — мне особенно остро стало вырисовываться действительно очень

²⁵ Егоров Д. Н. Средневековая религиозность и труд Л. П. Карсавина. С. 105–106.

²⁶ Там же. С. 93, 94.

²⁷ Карсавин Л. П. Ответ Д. Н. Егорову // Исторические известия. 1916. № 3–4. С. 140. См. также: Егоров Д. Н. Ответ Л. П. Карсавину // Там же. С. 147–157.

²⁸ Впервые это основополагающее понятие в учении о личности у Карсавина появляется в работе «Церковь, личность и государство» (1927).

глубокое разногласие между нами как в отношении к жизни, так и в отношении к науке, и к тому, что лежит в самой глубине, и что дороже науки... Так утерялось между нами живое ощущение друг друга <...> Ваша первая диссертация впервые обнаружила мне ясно, насколько мы расходимся не только во взглядах на тот или другой вопрос, но на многое самое коренное в понимании науки, задачи, метода и еще чего-то более неуловимого, со всем этим интимно связанного <...> Вообще Вы предстали мне другим сравнительно с тем образом, который любовно хранила собственная фантазия. Явились мучительные вопросы: я ли ошибся, Вы ли переменились, или я теперь ошибаюсь, рассматривая и оценивая перемену».²⁹ Большую роль в этом разладе сыграла и шаткая на тот момент позиция Карсавина в Петроградском университете, — после защиты докторской по итальянской тематике он не был оставлен в качестве профессора, а желаемую професуру в университете получил уже после революции, в 1918 г. Самолюбие ученого было уязвлено, причину внезапной стагнации он видел в изменившемся университетском климате и винил в этом не без оснований И. М. Гревса. По письму Карсавина, посланному учителю 27 сентября 1917 г. видно, насколько была накалена атмосфера вокруг университетского вакантного места сверхштатной профессуры. И снова вопрос стоит остро, разговор поднимается в переписке над житейскими частностями, — конфликт коренится в сферах куда более отвлеченных и глобальных: «Вы, предполагая, считаете меня человеком (профессором) опасным, теоретиком и практиком хаотического разрушения традиций и постановки на место традиций хаотического вдохновения, — пишет Карсавин Гревсу. — По-моему, это неправильно. Но не в этом сейчас дело, а в том, что, по моему представлению, я для Вас преемник или наследник нежелательный».³⁰ Карсавин переживал из-за разрыва с учителем и общей недоброжелательной атмосферы. «Из Ун<иверсите>та я ушел с чувством подлинной боли и смятения», — констатирует он.³¹ На таком идейном, научном и эмоциональном фоне, возникшем в связи с двумя защитами Льва Карсавина, в Петроградском университете проходит защита магистерской диссертации Петра Михайловича Бицилли — ученого из другой научной среды, поднявшего в параллель с Карсавиным проблему «среднего человека», вокруг которой шли дебаты в северной столице.

Магистерская диссертация Бицилли «Салимбене: (Очерки итальянской жизни XIII века)» — капитальный труд, по размерам сопоставимый только с двумя его программными книгами, написанными уже зрелым ученым («Очерки теории исторической науки», 1925 и «Творчество Чехова. Опыт

²⁹ И. М. Гревс — Л. П. Карсавину. 21 авг. 1915 // Российская историческая мысль... С. 103–105.

³⁰ Там же. С. 97.

³¹ Там же. С. 100.

стилистического анализа», 1942). Чтобы изучить общественную мысль Италии позднего Средневековья, Бицилли предпринимает за счет Новороссийского университета две долгосрочные поездки в Европу в 1913 и 1914 гг. В основном работает в библиотеках Флоренции и Парижа, где собирает большой материал. В 1916 г. в «Записках историко-филологического факультета Императорского Новороссийского университета» исследование выходит в свет, а в 1917-м издается отдельной книгой в Одессе. В 1917 г. в «Историческом вестнике» появляется рецензия Л. П. Карсавина. «Автор идет не от Салимбене к окружению его, а наоборот — от среды к Салимбене, обнаруживая в нем типические черты представителя своей эпохи, — пишет Карсавин. — Благодаря такой, на наш взгляд, в данном случае единственно плодотворной постановке вопроса, подвергнуты рассмотрению важнейшие проблемы культурной истории расцвета средневековья».³² Доброжелательная в целом рецензия не лишена, однако, характерных для Карсавина сознательных неточностей, о чем свидетельствует и приведенная выше цитата. Иные программные положения книги рецензент микширует, иные, созвучные ему, — педалирует. Такое обращение с рецензируемым материалом частично можно объяснить поиском единомышленников в независимых научных кругах. Однако нам предстоит уяснить, насколько явным было это единомыслие.

К моменту появления «Основ средневековой религиозности...» труд Бицилли уже завершен, предмет исследования — «типичный средневековый монах»³³ — подвергнут подробному анализу. Однако после выхода в свет карсавинской книги Бицилли пишет новое предисловие, в котором обращает внимание на поднятую ученым проблему «среднего человека». Этот шаг можно было бы объяснить необходимым соблюдением научной этики, но в случае с «Салимбене...» мы имеем дело с куда более сложной формой теоретического диалога.

Если брать во внимание линейную композицию книги, а не обратную хронологию появления предисловия, то создается впечатление априорной установки на понятийную систему Карсавина. Это позволило некоторым современным исследователям рассматривать Бицилли как продолжателя карсавинских идей.³⁴ Между тем «Салимбене...» намечает не гипотетические

³² Карсавин Л. [Рец.] Бицилли П. М. Салимбене: (Очерки итальянской жизни XIII века). Одесса, 1916 // Исторический вестник. 1917. Т. 148. № 4. С. 259.

³³ Бицилли П. М. Салимбене: (Очерки итальянской жизни XIII века) // Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад. С. 333.

³⁴ «Пожалуй, лишь двое русских медиевистов <...> — Н. П. Оттокар и П. М. Бицилли разделяли основные из подходов Карсавина к исследованию прошлого» (Бойцов М. Не до конца забытый медиевист из эпохи русского модерна... С. 12); исследовательница Н. И. Ашурова замечает более осторожно, что Бицилли «ставит проблему "среднего человека", воспринятую

«точки схода», но в большей степени пути размежевания. Они просматриваются уже в «точечных» выпадах, например: «“Построенный” Карсавиным “средний человек”, “носитель религиозного фонда”, кажется, не так уж сильно отличается от “среднего человека” в вульгарном, житейском значении этого слова».³⁵ Книга содержит и ряд принципиальных несовпадений не только в деталях, но и в постановке проблемы. В самом названии книги обозначены иные приоритеты: эпоха помещена в скобки, в центре изучения — конкретная историческая фигура, францисканский монах Салимбене, по его произведению, хронике, писавшейся в 1282–1287 гг., Бицилли воссоздает «духовный облик итальянского общества в XIII ст<олетии>».³⁶ В предисловии он настойчиво указывает на цель исследования: «Изучить строй его (Салимбене. — М. В.) мыслей, его убеждения, наклонности, идеалы — вот цель, которую я себе поставил. Предмет этот мне казался достойным всяческого внимания. Какую бы отрасль истории мы ни изучали, — в конечном анализе исторических явлений мы всегда приходим к отдельной личности. Личность есть в конце концов единственный реальный фактор исторического процесса».³⁷ Это движение от «отдельной личности» и ее творчества к пониманию эпохи, очевидно, не совпадает с выводами карсавинской рецензии на «Салимбене...». Со временем позиция Бицилли только укрепляется: «Есть общий дух Культуры <...> но именно и только в ее конкретных проявлениях, в *вещах* и в *людях*. И *никаких других* причинно-следственных отношений в реальной истории не существует <...> Поэтому *увидеть* живых людей, усмотреть их отношение к великим историческим достижениям составляет — по крайней мере должно составлять — главную цель работы историка...».³⁸ Иное понимание работы историка предопределяло иное видение «среднего человека». «Раз слово может быть понято двояко, то надо уговориться, в каком значении оно будет употребляться, — призывает Бицилли в предисловии. — Я еще раз настаиваю на том, что, применяя эпитет “среднего человека” к Салимбене, я имел просто-напросто его ординарность, дюженность, умеренность его добродетелей и пороков».³⁹

им от Л. П. Карсавина. Однако идеи этого мыслителя он весьма модифицировал» (Ашурова Н. И. Культурно-историческая концепция П. М. Бицилли. Дис. ... канд. ист. наук. М., 2005. С. 92). Иначе трактует «миграцию» термина Б. С. Каганович: «Бицилли как будто принимает введенную Л. П. Карсавиным категорию “среднего человека”, но пытается освободить ее от метафизического балласта, которого не лишены некоторые формулировки Карсавина» (Русские медиевисты первой половины XX века. С. 170).

³⁵ Бицилли П. М. Салимбене... С. 239.

³⁶ Там же. С. 240.

³⁷ Там же. С. 235.

³⁸ Бицилли П. М. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса (1226–1926) // Современные записки. 1927. № 30. С. 530.

³⁹ Бицилли П. М. Салимбене... С. 236.

Для ученого «типичный средневековый монах» интересен исторической конкретностью: «Салимбене дорог и ценен тем, что он — средний человек, что в нем нет ничего героического <...> В его мелкой и невозмутимой душе отражаются, как на глади пруда, все впечатления, которые давал ему богатый содержанием век...».⁴⁰ В такой трактовке — через конкретное, единичное, индивидуальное — понятие «средний человек» максимально отдалялось от идейной конструкции Льва Карсавина.⁴¹

Спор о «среднем человеке» стал частью сложной, многоуровневой полемики двух ученых, истоки которой следует искать в различном понимании исторического познания и описания. Верность идиографическому подходу Бицилли как историк демонстрировал неоднократно. Это размежевание заметно уже в упомянутой рецензии Карсавина, где существенным недочетом книги Бицилли рецензент назвал отсутствие логической стройности, архитектурного центра: «По-новому, свежо подойдя к какой-нибудь проблеме, он точно спешит к другой, часто не особенно заботясь о четкости своего рисунка».⁴² На этот «недостаток» изложения указывает и сам автор «Салимбене...» в предисловии: «...добываясь возможно большей убедительности, я должен был пожертвовать стройностью изложения <...> В результате получилась нагроможденность деталей, давящих целое», — с сожалением констатирует он.⁴³ И в этом плане книга, очевидно, проигрывает архитектурной стройности книги Карсавина, написанной, по определению рецензентов, «с сильным элементом чисто-художественного вдохновения».⁴⁴ Однако, чем дальше идет становление Бицилли-ученого, тем ярче проявляются черты означенного метода: в противовес карсавинскому постулату «вся моя книга должна быть доказательством выставленного в начале ее тезиса».⁴⁵ Бицилли делает установку на *убедительность*, а не *доказательность* нередко в ущерб формальной стройности изложения. Теоретическое сдерживание станет одним из основополагающих принципов

⁴⁰ Там же. С. 235–236.

⁴¹ Ср.: «Типическим может быть равномерно во всех своих частях гипертрофированное среднее, а, с другой стороны, и одна какая-нибудь черта среднего, преувеличенная при одновременной неизменности или даже при изменении других его черт. Мы изучаем среднее (религиозный фонд) по индивидуумам и особенную помощь нам оказывает изучение крупных индивидуальностей, которые вместе с тем и являются целиком или частично типическими индивидуальностями» (Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках, преимущественно в Италии. С. 14).

⁴² Карсавин Л. [Рец.] Бицилли П. М. Салимбене... С. 17.

⁴³ Бицилли П. М. Салимбене... С. 240.

⁴⁴ Добиаш-Рождественская О. А. Религиозная психология Средневековья в исследовании русского ученого. С. 24.

⁴⁵ Карсавин Л. П. Философия истории. СПб., 1993. С. 17.

научного метода Бицилли, — даже самые остроумные гипотезы и трактовки, свойственные ему как оригинальному мыслителю, как правило, «зависают» в своей траектории, не достигая фазы окончательных дефиниций и завершенных конструкций.⁴⁶ И в этом плане критическое отношение к «наложенным формулам» на живой материал сильно сближает Бицилли с Гревсом.

Почему же при явном разномыслии с Карсавиным участие Бицилли в споре о «среднем человеке» представляется отдельным и значительным событием в этой полемике? В дискуссии он занимает независимую позицию, не отвергает понятийный язык Карсавина и не делает предметом механического калькирования. Как диалогический мыслитель, своей трактовкой «среднего человека» Бицилли по-своему отвечал на карсавинский почин: исправлял внесенную еще К. Н. Леонтьевым («Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения») асимметрию понимания термина, расширял пространство его применения от всеобщего — к индивидуальному. «Взявши для изучения духовную индивидуальность одного человека XIII ст.<олетия>, я в сущности преследую ту же задачу, которую, так сказать, с другого конца взялся разрешить автор “Основ религиозной жизни”», — подчеркивает он.⁴⁷ В научном мире это был творческий шаг, подтвердивший свободу и жизненность нового языка исторической науки. «Средний человек» Петра Бицилли может служить классическим примером «творческого усвоения» — явления в истории культуры, на которое сам ученый обращал пристальное внимание в особенности в трудах по филологии.⁴⁸

Защита магистерской диссертации Бицилли состоялась в мае 1917 г. в Петроградском университете. Официальными оппонентами выступили И. М. Гревс и Д. К. Петров, а неофициальным оппонентом — Л. П. Карсавин⁴⁹.

⁴⁶ Со временем В. В. Вейдле укажет на эти характерные черты в работах Бицилли: «Построение его книги вряд ли совершенно, ни в одной из ее глав ход мысли не завершен, не увенчан, но мысли эти никогда не бесплодны, везде мы можем присоединиться и продолжать» (Вейдле В. [Рец.] Бицилли П. М. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926 // Дни. 1926. 31 янв. № 918. С. 4).

⁴⁷ Бицилли П. М. Салимбене... С. 239.

⁴⁸ Указывая на ряд реминисценций и прямых цитат в произведениях русских писателей, он замечал: «Вся история литературы <...> может быть разрабатываема как история бесконечных и непрерывных “плагиатов”, — хотя термин этот в подавляющем большинстве случаев совершенно неуместен... <...> Чаше дело обстоит сложнее: чужое произведение — целиком ли или в отдельных частностях — служит для художника темой, из которой органически, творчески преобразуясь, вырастает его собственное» (Бицилли П. М. Заметки о Толстом // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 397).

⁴⁹ За время работы над изданием А. И. Ключевым и А. В. Свешниковым была подготовлена к печати ценная публикация отзыва И. М. Гревса о книге П. М. Бицилли «Салимбене...», в котором также была подвергнута критике предложенная Бицилли концепция

Вскоре 38-летний доцент Бицилли был избран экстраординарным профессором по кафедре истории в Новороссийском университете; в 1918 г. он получает приглашение в Саратовский университет на должность ординарного профессора. Знаменательно, что в Саратов на вакантную должность планировал переехать и Л. П. Карсавин, но его избрание экстраординарным профессором, а вскоре и ректором Петроградского университета отменили это намерение. Бицилли также не смог выехать в Саратов из-за начавшейся Гражданской войны.⁵⁰ И это было очередным «заочным» пересечением Бицилли и Карсавина.

Спор вокруг «среднего человека» в медиевистических петербургских кругах отходит на дальний план на фоне социальных потрясений 1917 г. Вскоре следуют высылка Карсавина и эмиграция Бицилли. Однако заочная полемика, начавшаяся еще до революции, вскоре наберет новые обороты уже за рамками итальянской тематики и медиевистики, в пределах крупных теоретических работ, а также в евразийском сюжете — в случае с Карсавиным обернувшимся плодотворным сотрудничеством, в случае с Бицилли быстро сошедшим на нет. Впрочем, так ли был далек теоретический взлет мысли Карсавина и Бицилли от своих медиевистических истоков? И так ли далек предмет их изучения, переломный XIII век, «может быть, самый яркий век средневековых кошмаров и первый век сознательного ренессанса»,⁵¹ от переломного XX века? В эмиграции свое дальнейшее теоретическое самоопределение Бицилли закрепил в программных «Очерках теории исторической науки» (Прага, 1925), ставших в ряде положений полемическим ответом на книгу Льва Карсавина «Философия истории» (Берлин, 1923). Среди же современников, откликнувшихся на «Очерки...», мы находим прежде всего приверженцев нового направления теоретической мысли, поставившей под

«среднего человека». С точки зрения публикаторов, Гревс во многом рассматривал идеи Бицилли через призму конфликта, вспыхнувшего внутри петербургской школы медиевистики. См.: Ключев А. И., Свешников А. В. П. М. Бицилли и петербургская школа медиевистики (вместо предисловия) // Средние века. Вып. 75 (3–4) [анонс]; URL: <http://www.srednieveka.ru>; дата обращения: 1.12.2014.

⁵⁰ Так Бицилли напишет в своей автобиографии (см.: Мещерский А. П. Петр Михайлович Бицилли // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры... С. 573), хотя до сих пор в истории с Саратовским университетом нет ясности. В Государственном архиве Саратовской области в списках профессоров и преподавателей Саратовского университета на 1919 год значится: «<...> 52. П. М. Бицилли. Всеобщая история. Адрес неизвестен. К месту службы еще не прибыл» (Ф. 332. Оп. 1. Д. 107. Л. 5); «<...> 15 апреля 1919 г. П. М. Бицилли. Курс всеобщей истории. К месту службы не прибыл [Зачеркнуто. Приписка от руки: “Прибыл”]» (Там же. Л. 20 об.). Выражаем М. В. Ковалеву благодарность за предоставленную информацию.

⁵¹ Добиаиш-Рождественская О. А. Религиозная психология Средневековья в исследовании русского ученого. С. 22.

сомнение обобщающие логические конструкции и обратившей пристальное внимание на метафизику конкретного. С рядом оговорок это направление, к которому примыкали Д. И. Чижевский, Н. Н. Бахтин, А. Л. Бем и др., можно было бы назвать оригинальной ветвью феноменологии в русском зарубежье. Одним из ее представителей труд Бицилли будет назван «едва ли не значительнейшим явлением нашей философской литературы последних лет»,⁵² и не случайно. Возникший в эпоху творящего и моделирующего сознания, труд Бицилли был отважным призывом вернуться назад, от теорий «к самим вещам». В этом плане книга Бицилли по-своему совершает не меньший прорыв, чем блестящий карсавинский труд «Философия истории». Полярность методов двух мыслителей была созвучна запросам времени. Вместе с тем эта полярность уходила корнями в средневековое прошлое, в раннюю полемику в контексте работ по итальянскому Средневековью, в годы, сформировавшие у Бицилли и Карсавина диаметрально противоположное понимание работы историка.

⁵² Бахтин Н. [Рец.] Бицилли П. М. Очерки теории исторической науки. Прага, 1925 // Звено. 1925. 16 марта. № 12. С. 4.

СТЕФАНО ГАРДЗОНИО (ПИЗА, ИТАЛИЯ)

ИТАЛИЯ АФАНАСИЯ ФЕТА: МАТЕРИАЛЫ К ТЕМЕ

Перелистывая поэтические книги А. А. Фета, нетрудно встретить многочисленные итальянские намеки и подтексты. Они касаются, главным образом, идеала красоты, то в антологическом духе восприятия римского мира, то в поэтико-образной интерпретации эстетических стремлений художников итальянского Ренессанса (например, стихотворение «Мадонна», 1842).

Кроме того, у него имеются немногочисленные стихотворения, специально посвященные Италии и ее городам. Как и у многих русских поэтов, у Фета образ Италии строится по двум отдельным принципам: с одной стороны, на основе традиционного, общеевропейского классического и романтического образа Италии как символа красоты, с другой — на основе собственных путевых впечатлений во время путешествия по Италии в 1856–1857 гг. В обоих случаях интерес исследователя не может ограничиться поэтическими текстами, но должен распространяться на весь литературный творческий комплекс, начиная с переписки и воспоминаний до путевых заметок и записок Фета. Недавнее издание переписки поэта в двух томах значительно дополняет известную нам картину и позволяет шире и глубже проанализировать интересующий вопрос.¹

Не будем специально приводить многочисленные данные, относящиеся к теме фетовского восприятия и подражания античной поэзии. На этой почве можно найти большое количество тематико-поэтических элементов, связанных с древним Римом и классической культурой Италии, но они вряд ли представляют собой особый творческий взгляд поэта на Италию, а скорее, наоборот, являются комплексом подражательно-литературных элементов русской романтической традиции, который мог затем повлиять на конкретное восприятие Фета-путешественника. Приведем пример из стихотворения «Диана» (1847):

Я ждал — она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,

¹ А. А. Фет и его литературное окружение: В 2 кн. / Отв. ред. Т. Г. Динесман. М., 2008–2011. (Литературное наследство. Т. 103).

Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
 На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
 На стогны длинные! Но мрамор недвижимой
 Белел передо мной красой непостижимой.²

Если говорить о чисто литературном восприятии Италии до самой поездки, стоит упомянуть традиционное лирическое стихотворение «Венеция ночью» (<1847>). Приведем текст поздней редакции:

Лунный свет сверкает ярко,
 Осыпая мрамор плит;
 Дремлет лев святого Марка,
 И царица моря спит.

По каналам посребренным
 Опрокинулись дворцы,
 И блестят веслом бессонным
 Запоздалые гребцы.

Звезд сияют мириады,
 Чутко в воздухе ночном;
 Осребренные громады
 Вековым уснули сном.

(с. 149)

По поводу этого стихотворения Н. Е. Меднис писала: «...в целом являет собою собрание формул, коими питалась русская венециана XIX века».³ Любопытно отметить, что ленинградский переводчик М. Донской в переводе стихотворения Байрона «Венеция» (1816) применил именно фетовскую рифменную пару:

Уж полночь, но светло, как днем.
 Веселье пенится кругом:
 Светильники пылают ярко
 На площади святого Марка...⁴

² Фет А. А. Собр. соч. и писем: В 20 т. / Под общ. ред. Г. Д. Асланова. СПб., 2002. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1839–1863 гг. С. 136. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы при цитате в скобках.

³ Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 169.

⁴ Цит. по: Байрон Д. Г. Избр. произведения: В 2 т. М., 1987. С. 127. Курсив мой. — С. Г.

Как известно, Фет осенью 1856 г. уезжает вместе с сестрой Надей из Парижа в Италию и между концом октября и декабрем он в Риме. Здесь поэт встречается с Н. Некрасовым и А. Панаевой,⁵ с П. М. Ковалевским,⁶ посещает с Надей Тиволи и в начале 1857 г. переезжает в Неаполь. Вскоре возвращается в Россию через Париж, Франкфурт, Дрезден, Варшаву и Киев. Осталось мало прямых высказываний Фета об Италии. Он напечатал несколько мемуарных записок в «Современнике», куда включил свои впечатления о путешествии по Германии и Франции. Часть, относящаяся к Италии, не появилась. Там только читается: «Итак, я почти в Италии. Еще надежда, еще пленительный образ впереди. Каким-то предстанет он наяву?».⁷

О путевых записках по Италии сам поэт пишет: «В «Современнике» были напечатаны три статьи мои под заглавием: “Из заграницы. Путевые впечатления. 1856, № 11, 1857, №№ 2 и 7”. Последняя статья кончается выездом из Марселя, а между тем я очень хорошо помню, с каким увлечением описывал я великолепную ночь на Средиземном море, а затем все впечатления Генуи, Ливорно, Пизы, Чивита-Векии, Рима и Неаполя. Но, вероятно, все эти путевые впечатления не были напечатаны в “Современнике”, куда были отправлены и где, вероятно, в редакции пропали. Хотя Италия по сей день жива в моем воображении во всю ширину пройденных мною по ней путей, но оставляя многообразное их сплетение, буду держаться лишь той стези, из которой оглядывающемуся уясняется непосредственное истечение дальнейшей жизненной судьбы, хотя в то время невозможно было этого предвидеть».⁸ Вопрос о том, написал ли в действительности Фет записки об Италии и были ли они затеряны в редакции журнала Некрасова, остается открытым.

Несколькими годами позже Афанасий Афанасьевич включит описание Рима и Неаполя (вместе с поездкой в Тиволи и на Сольфатару) в свои воспоминания. В этих мемуарных записках проявляется все раздражение и плохое настроение Фета-путешественника по Италии: «Болезненное чувство мое, быть может, усиливалось от желания Нади указать мне на окружающие

⁵ О встрече он вспоминает: «Между тем, не помню, каким образом, но, вероятно, за общим столом Испанской гостиницы мы неожиданно встретились с Некрасовым и Панаевой. По этому поводу, как я после узнал, Герцен сказал: “Некрасов в Риме то же, что шука в опере”» (Фет А. А. Мои воспоминания. М., 1890. Т. 1. С. 172).

⁶ Ср.: «На Монте-Пинчио я встретил молодого поэта Павла Михайловича Ковалевского, племянника Егора Петровича, о котором я говорил выше. Он представил меня своей жене, а я его — сестре; и таким образом мы познакомились. Молодые Ковалевские были премиальные люди; они занимали прекрасное помещение в Palazzetto Borghese, и у них по вечерам можно было застать гостей из русской колонии» (Там же. С. 173).

⁷ Из-за границы: Письмо третья А. А. Фета // Современник. 1857. № 64. С. 127.

⁸ Фет А. А. Мои воспоминания. С. 169.

нас прелести. Но я должен сказать, что без настояния сестры я не увидел бы Италии и притом в таких подробностях. Нигде и никогда болезненное чувство, о котором я говорю, не овладевало мною в такой степени, как в Италии; но оно проявлялось иногда с резкостью, о которой в настоящее время мне стыдно вспоминать».⁹

Прогулка в Тиволи описана поэтом как болезненное предприятие, сопровождающееся чувством холода и промозглости: «Я нестерпимо озяб, <...> и голоден; а вид этой воды наводит на меня лихорадку. Надеюсь, что здесь найдется что-либо утолить голод».¹⁰ Рим также удручает путешественников холодной погодой и неуютной квартирой: «Рамы в окнах, как мы вынуждены были заметить, представляли широкие отверстия, в которые значительный ноябрьский холод проникал беспрепятственно; а то, что носило название каминов, только наполняло комнаты дымом, нимало их не согревая. К этому надо прибавить такое количество мучительных насекомых, которым Моисей при египетских казнях мог бы позавидовать».¹¹

Описание поездки к Сольфатаре окрашено мрачными тонами. Встреча с «геттатура» (колдуном-портильщиком), которого Фет «в доказательство свободы-мысли проехал <...> не раскрывая кошелька»,¹² все же принесла неприятность: его сестра одной ногой угодила в ящик, в котором распускали известь. Неприятное приключение чуть было не спровоцировало болезнь Нади.

Неаполь в воспоминаниях поэта столь же неприветлив к русским путешественникам: «Казалось, сама неаполитанская зима, принявшая нас так благосклонно, озлобилась на нас, в свою очередь. Невыносимо холодный, чтобы не сказать бурный, ветер задул с моря в неплотные рамы балконов и в то же время не позволял растапливать камина, наполняя комнаты дымом. Я крепился до последней возможности, видя в то же время, что и сестра геройски переносит страдания. Но, наконец, я подумал: “Всякое геройство имеет цену, лишь когда жертвой искупается нечто более высокое и ценное; но бесцельное мучение, не достигая геройства, заслуживает иного названия”.

— Надя, — сказал я, едва не плача от холода, — долго ли нам так мучиться под благорастворенным небом Неаполя? Нельзя ли бежать к голландским печам в Россию?

Мы узнали, что пароход из Неаполя в Марсель уходит на другой день.

— Едем завтра! — воскликнул я».¹³

На немногих страницах воспоминаний, посвященных Риму и Неаполю, Фет рассказывает «о том, сколь невыносима была ему как бы заданная заранее су-

ществующей культурной традицией необходимость восхищаться красотами этой страны, и о том, как он всеми силами этой “энтузиастической” традиции противился». При этом он здесь же замечает, что «Италия по сей день жива в моем воображении во всю ширину пройденных мною по ней путей».¹⁴

В 1857 г. Италию посетил В. П. Боткин. Его переписка с Фетом позволяет лучше осветить отношение поэта к Италии.¹⁵ Боткин в письме из Рима от 20 окт. (1 нояб.) 1857 г., описывая свой приезд в Италию из Франции, цитирует стихотворение Фета «Фантазия»: «...из Марселя ехали мы на Ниццу и потом берегом моря до Генуи. Я с разных сторон въезжал в Италию, но ниоткуда не является она в таком сладком, чарующем виде, как с своей горной стороны. “Все растет и рвется вон из меры”. И роши пальм, и огромные олеандры, и сады апельсиновых деревьев, и возле всего этого голубое море...».¹⁶ Далее Боткин рассказывает о Генуе, о плавании до Ливорно и Чивитавекки и, наконец, о переезде в Рим. Тут вдруг высказывание точно фетовское: «Я думаю, на всей земле нет ничего унылее тех мест, которыми едешь от Чивитавекки до Рима — это какая-то прокаженная, проклятая земля... <...> И в народе, как в земле этой, все выгорело, все выродилось. Я не знаю, причиною ли тому воображение или что другое — но ни одна страна, ни один город не производит на душу таких впечатлений, как этот грязный, засаленный, унылый Рим...».¹⁷

С данным высказыванием перекликается мнение самого Фета: «В грустной и безмолвной Ниобее — Италии, окруженной грязными и жадными нищими, я не признал красавицы царицы, гордой своими прекрасными детьми, царицы, о которой мне натвердили поэты».¹⁸ В письме Боткину от 4 ноября (16) 1857 г. он так прокомментировал разные замечания его об Италии: «Мои чувства к Италии не переменились, и я в душе злобно радовался, что ты за дилетантизм должен был 6 часов нюхать в дилижансе пот... Когда увидишь собор Петра — скажи ему от меня, что он урод...»¹⁹

Италии посвящены несколько стихотворений Фета, которые передают разностороннее и противоречивое отношение поэта к стране, ее жизни и культуре. Такова, например, «Италия».

¹⁴ Там же.

¹⁵ Боткин путешествовал вместе с Тургеневым, который о поездке писал братьям Колбасиным.

¹⁶ См.: Переписка с В. П. Боткиным: 1857–1869 / Вступ. статья, публ. и комм. Ю. П. Благоволиной // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Кн. 1. С. 210 (Литературное наследство. Т. 103).

¹⁷ Там же. С. 211.

¹⁸ Фет А. А. Мои воспоминания. С. 170.

¹⁹ Переписка с В. П. Боткиным. С. 219–220.

⁹ Там же. С. 170.

¹⁰ Там же. С. 171.

¹¹ Там же. С. 172.

¹² Там же. С. 176.

¹³ Там же. С. 177.

ИТАЛИЯ

Италия, ты сердцу солгала;
Как долго я в душе тебя лелеял,
Но не такой мечта тебя нашла,
И не родным мне воздух твой повеял.

В твоих степях любимый образ мой
Не мог, опять воскреснувши, не вырость;
Сын севера — люблю я шум лесной
И зелени растительную сырость.

Твоих сынов паденье и позор
И нищету увидя, содрогаюсь;
Но иногда, суровый приговор
Забыв, опять с тобою примиряюсь.

В углах садов и старческих руин
Нередко жар я чувствую мгновенный
И слушаю — и кажется один
Я слышу гимн Сивиллы вдохновенной.

В подобный миг чужие небеса
Неведомой мне в душу веют силой,
И я люблю, увядшая краса!
Твой долгий взор, надменный и унылый,

И ящериц, мелькающих кругом,
И негу их на нестерпимом зное,
И страстного кумира, под плющом
Раскидистым, увечье вековое.

(с. 243–244)

Подробный анализ данного произведения выполнен Ф. П. Федоровым, который рассматривает «Италию» Фета как «микророман, предметом анализа в котором является Италия (в том числе и Рим)».²⁰ Позволим себе выделить несколько опорных соображений в работе исследователя:

- 1) «Первая часть декларирует “снятие” романтического мифа об Италии».
- 2) «“Ложь” Италии заключена в ее несоответствии сложившемуся духовному образу, в ее несоответствии мифу, а “носителя мифа” — самому себе».

²⁰ Федоров Ф. П. Италия в русской поэзии второй половины XIX века // Toronto Slavic Quarterly. Summer 2007. № 21.

3) «Италия — как Сивилла — предмет любви Аполлона, страна искусств, страна поэтов, превратившаяся в глубокую старуху, которую перестали узнавать путники».

4) «Италия-ящерица — существо демоническое, связанное с низовым миром “садов”, искушающее и околдовывающее человека; и стихотворение демонстрирует процесс “порчи” лирического субъекта, из сферы рациональной трезвости обращающегося к рациональным построениям; а во-вторых, существо гибнущее, но возрождающееся, бессмертное; наконец, заключающее в себе душу ушедших времен, поэтому солнце и оказывает ей покровительство».

5) «“Страстный кумир” — это или Дионис, или сатир, или Фавн, но, независимо от конкретного образа, это, несомненно, плодоносящее начало земли, мира, атрибутом и знаком которого является плющ; как известно, плющ — это характерный знак Диониса».

6) «По Фету, Италия — двуликий мир, содержащий в себе Аполлона и Диониса, аполлоновское гармоническое и дионисийское дисгармоническое начала».²¹

Подобными же разноречивыми чувствами полнится лирический герой стихотворения «На развалинах цезарских палат» (<между 1856 и 1858>):

НА РАЗВАЛИНАХ ЦЕЗАРСКИХ ПАЛАТ

Над грудой мусора, где плющ тоскливо вьётся,
Над сводами глухих и тёмных галерей,
В груди моей сильней живое сердце бьётся,
И в жилах кровь бежит быстрее.

Пускай вокруг меня тяжелые громады
Из праха восстают и храмы и дворцы,
И драгоценные пестреют колоннады,
И воскресают мертвецы,

И шум на площади, и женщин вереница,
И вновь увенчанный святой алтарь горит,
И из-под новых врат золотая колесница
К холму заветному спешит.

Нет! нет! не ослепишь души моей тревожной!
Пускай я не дерзну сказать: ты не велик,
Но, Рим! я радуюсь, что грустный и ничтожный
Ты здесь у ног моих приник.

²¹ Там же.

Безжалостный Квирит, тебя я ненавижу
 За то, что на земле ты видел лишь себя,
 И даже в зрелищах твоих кровавых вижу,
 Что музы прокляли тебя.

Напрасно лепетал ты эллинские звуки,
 Ты смысла тайного речей не разгадал,
 И на учителя безжалостные руки,
 Палач всемирный! подымал.

Законность измерял ты силою великой.
 Что ж сиротливо так безмолвствуешь теперь?
 Ты сам, бездушный Рим, пал жертвой силы дикой,
 Как устаревший хищный зверь.

И вот, растерзаны блестящие одежды,
 В тумане утреннем развалина молчит,
 И трупа буйного, жестокого невежды
 Слезой Камена не почтит.

(с. 244–245)

В данном стихотворении интересно отметить отказ от римской величественной силы. Здесь дикая, насильственная власть Рима противопоставлена эллинскому миру, его культуре. И сам Рим пал «жертвой силы дикой...». Как и римские ящерицы в стихотворении «Италия», здесь изображение кровавой власти империи звучит явным антецедентом поэзии Манделштама (стихотворения «Ариост»,²² «Рим»). Лирический герой, поэт противопоставляется данной дикой власти. Он как бы пленник и изгнанник, пленник римской власти, скифский Овидий, который радуется ее разгрому...

Наряду с этими произведениями существует целая группа стихотворений, которые тоже относятся к Италии, хотя и косвенно. Еще во Франции Фет связывает образ далекого от родины пленника с образом древнего Рима («Под небом Франции, среди столицы света...», <1856>):

Так древле дикий скиф средь праздничного Рима
 Со вздохом вспоминал свой северный Дунай.

(с. 241)

Это своеобразный Овидий-варвар, с Черного моря изгнанный в Рим. Уже здесь образ Рима приобретает отрицательный оттенок.

²² См. об этом: Гардзонио С. Феррара черствая // Стих. Язык. Поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 176–183.

Будучи в Риме, поэт пишет стихотворения «Смерти», «Снился берег мне скалистый...», «Туманное утро» и «Римский праздник». К итальянскому периоду относятся также стихотворения «Даки», «Как хорош чуть мерцающим утром...», «Морская даль во мгле туманной...», «Прибой» и «На корабле». Первая группа вошла потом в раздел «Мелодии» основного собрания Фета, стихотворение «Даки» — в раздел «Антологические стихотворения», а последние четыре сочинения — в раздел «Море».

Как известно, Фет в своих стихах очень скуп при указании топонимов и реалий. Его поэзия почти лишена документализма. По этому принципу построены почти все вышеупомянутые произведения, исключением являются «Даки» и «Римский праздник». Первое — антологическое стихотворение, стилизация, богатая литературными общими местами и подтекстами. Тут возникает параллель раба-пленника и гладиатора с Овидием, которая осложнена отождествлением с ним самого автора-славянина. Лирический герой сам изгнанник в Риме. При стилизованном строении сочинения можно отметить некоторые образы и детали, которые прямо восходят к личному опыту Фета-путешественника.

«Римский праздник» (<конец 1856 или начало 1857>) — это, наоборот, жанровая картина римской народной жизни в духе уже установившейся традиции русской поэтической Италии: поэтические наброски Майкова, интерес к *couleur locale* в стихах Григорьева и т. д.

РИМСКИЙ ПРАЗДНИК

Не напевай тоскливой муки
 И слёзный трепет утиши,
 Воздушный голос! Эти звуки
 Смущают кроткий мир души.

Вокруг светло. На праздник Рима
 Взглянули ярко небеса —
 И высоко-неизмерима
 Их светло-синяя краса.

Толпа ликует как ребёнок,
 На перекрёстках шум и гул,
 В кистях пунцовых, бодр и звонок,
 По мостовой ступает мул.

В дыханьи чары мимолётной
 Уже ласкались вокруг меня
 И радость жизни беззаботной,
 И свет безоблачного дня.

Но ты запел, — и злые звуки
Смущают кроткий мир души...
О, не зови тоскливой муки
И слёзный трепет утиши!
(с. 257)

Среди итальянских стихов целая группа посвящена морской тематике. Они, очевидно, связаны с впечатлениями поэта во время разных перемещений по морю. Здесь также нет особенных указаний на топонимы и реалии. Исключение — строка в стихотворении «Прибой»:

В последний раз зелено-медный
Сверкает Средиземный вал...
(с. 279)

В этом образе как будто воплотились противоречивые чувства Фета по отношению к Италии: неожиданная, неосознанная ностальгия по стране, от которой он, наконец, отплыл и, одновременно, облегчение: «В последний раз...».

П. Р. ЗАБОРОВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ И ЮБИЛЕЙ БОЛОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА*

Болонский университет — старейший из европейских университетов — был основан, как принято считать, в 1158 г. Между тем его 700-летие отмечалось лишь в 1888 г., т. е. с тридцатилетним опозданием. Правда, поскольку дело происходило уже в объединенной Италии, оказалось возможным не только придать этому юбилею общенациональный характер, но и превратить его в крупное международное событие. Отсюда исключительная пышность этих торжеств, а также участие в них ряда выдающихся итальянских и иностранных ученых.

Приглашения от имени ректора Болонского университета профессора Джованни Капеллини (Capellini) были направлены в различные высшие учебные заведения и научные центры, в том числе в Академию наук и Петербургский университет. В письме, помеченном 8 марта 1888 г., содержалась просьба назвать имена и фамилии, ученые звания и отличия делегатов, представляющих то или иное научное учреждение, и сообщалось, что самое событие намечено на 11, 12 и 13 июня текущего года.¹

Академия наук ответила согласием: Отделение русского языка и словесности «определило командировать на это торжество академика А. Н. Веселовского».² Блестящий знаток итальянского Возрождения, к тому же с молодых лет тесно связанный с итальянской университетской жизнью и неизменно проявлявший к ней интерес,³ он как нельзя лучше подходил для выполнения этой почетной миссии. К решению Академии наук присоединился и Петербургский университет, профессором которого являлся этот великий ученый.⁴

* См. ил. 11 на цветной вкладке.

¹ См.: ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 386. Л. 1. Аналогичное приглашение было послано от имени Студенческого комитета Болонского университета в Петербургский университет.

² Записки Имп. Академии наук. СПб., 1889. Т. 60. С. 139 (Протоколы Отделения русского языка и словесности в 1888 году).

³ См., например, его заметку «Университет в Италии» (Вестник Европы. 1887. Июнь. С. 833–837), представляющую собой развернутую рецензию на книгу: *Cogliolo [Pietro].* *Ma-linconie universitarie.* Firenze, 1887.

⁴ Ответ Болонскому университету был составлен на латинском языке. См.: ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 4. Л. 1.

Вскоре Веселовский начал обдумывать приветствие, которое ему предстояло огласить. В письме от 8 апреля 1888 г. к Ф. Д. Батюшкову, находившемуся тогда в Париже, где он работал над своей магистерской диссертацией,⁵ Веселовский привел, дабы услышать его мнение, «проект адреса», латинский перевод которого должен был выполнить затем его университетский коллега, профессор римской словесности И. В. Помяловский.⁶

Путь Веселовского лежал через Варшаву, Вену и Венецию. Из Петербурга он выехал не позднее 14-го мая (по ст. ст.) и после короткой остановки в Варшаве 16 мая прибыл в Вену. С дороги он известил жену, Е. А. Веселовскую:⁷ «Сегодня будем в Вене в 4 часа 20 минут по здешнему времени, так что я успею в тот же день побывать у Ягича.⁸ Полагаю в Вене теперь остаться один день, а на обратном пути два дня, для покупок. <...> Скоро буду у цели, а затем и назад».⁹

Сразу же по приезде, едва устроившись в гостинице, он начал новое письмо жене, кончать которое собирался у Ягича, но не застал того дома и вынужден был «отдать [визитную] карточку дворнику».¹⁰ В том же письме он признался, что выезжать на следующий день ему не хочется — «просто потому что устал».¹¹ Немалую роль сыграло в этом изменении первоначального плана и то, что таким образом сильно сократилось его общение с венскими друзьями и в первую очередь с Ягичем, еще недавно — его коллегой по Петербургскому университету, которого он любил и высоко ценил.

17 мая вечером Веселовский сообщил жене: «Завтра сделаю несколько визитов (сегодня обедал у Ягича), куплю для Шурочки несколько видов и монет и в седьмом часу поеду в Венецию».¹² Однако и 18-го мая он был еще в Вене: «...с Ягичем рассчитали, что в Венецию еще нечего торопиться, так как я попаду к празднику, и библиотека будет закрыта (он также дал мне там сделать справку)».¹³ «Вчера, — продолжал он — виделся у Ягича с Муссафией,¹⁴

⁵ Батюшков Федор Дмитриевич (1857–1920), филолог-романист, ученик Веселовского; с 1885 г. приват-доцент Петербургского университета; позднее профессор Высших женских курсов.

⁶ См.: *Веселовский Александр*. Избр. труды и письма. СПб., 1999. С. 316.

⁷ Веселовская Елена Александровна, урожд. Ген (1844–1906).

⁸ Ягич (Jagič, 1838–1923) Ватрослав (Игнатий Викентьевич), филолог-славист, этнограф и археолог; профессор Венского университета (1886–1908); ранее профессор Новороссийского (1870–1874), Берлинского (1874–1880) и Петербургского (1880–1886) университетов.

⁹ Письмо от 16 мая 1886 г. // ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 8. Л. 89.

¹⁰ Там же. Л. 90.

¹¹ Там же.

¹² Там же. Л. 79 об.

¹³ Там же. Л. 84.

¹⁴ Муссафия Адольф (Mussafia, 1835–1905), австрийский филолог-романист, профессор Венского университета (1860–1869), член Венской Академии наук (1871).

обедал вчера и сегодня у Ягичей. <...> Был у Муссафии и проводил его до Grand Hôtel, где сегодня в день открытия Академии происходит академический обед. Надо было проводить, ибо бедняга без чужой помощи не может подниматься на лестницу, тем менее спускаться. Вечером был на лекции у Ягича в его записной семинарии: один из студентов, малоросс, о Лермонтове по поводу статьи Спасовича в «Вестнике Европы»¹⁵, было долго и скучно; хотели потом отправиться в сад послушать музыки за 40 крейцеров, но поднялся холодный ветер, и музыки не было. Пришлось ограничиться домашними концертами на фортепиано и скрипке с вокальным аккомпанементом Mlle Ягич. Семья Ягич крайне радушна, много расспрашивала о тебе, если случится поехать за границу и на Вену (что всего вероятнее) — на их услуги можно рассчитывать. Но, в сущности, развлекаюсь я мало, не идет как-то, скуки много. За статьи некогда взяться. По вечерам, когда придешь в свой номер, читаю. Сегодня Ягич дал мне два французских романа, у него целая коллекция — на случай путешествия».¹⁶

Находясь в Вене, Веселовский написал Джозуэ Кардуччи, с которым был давно знаком: прославленный поэт и заслуженный профессор Болонского университета, Кардуччи был одним из главных организаторов юбилейных торжеств, и Веселовский надеялся получить от него всю необходимую ему информацию. Еще раньше, перед отъездом из Петербурга, Веселовский написал также своему давнему другу и наставнику профессору Пизанского университета Алессандро Д'Анконе,¹⁷ с которым был склонен повидаться до начала торжеств в Пизе, поскольку в Болонью тот не собирался.¹⁸

В Венецию Веселовский попал лишь 22 мая и, поселившись в Albergo del Varore, немедленно отправился на почту в надежде получить там письма от жены и сына. От них ничего не было, но зато его ждал ответ от Кардуччи, который просил его по возможности быть на месте в воскресенье 10 июня [по нов. ст.], поскольку 11-го состоится открытие памятника Виктору-Эммануилу, и делегаты от иностранных университетов будут представляться синдикату Болоньи. Одновременно он посылал Веселовскому, по-видимому, по его просьбе, рекомендательное письмо, адресованное Помпео Мольменти (Molmenti), видному местному историку и эрудиту, с помощью которого

¹⁵ Речь идет о статье В. Д. Спасовича «Байронизм Лермонтова» (Вестник Европы. 1888. № 4. С. 500–548).

¹⁶ ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 8. Л. 84.

¹⁷ См.: *Гонелли Мария Лида*. А. Н. Веселовский и Алессандро Д'Анконе // Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. СПб., 2011. С. 230–267.

¹⁸ 19 (31) мая 1886 г. Веселовский писал Ф. Д. Батюшкову, что на следующий день намерен встретиться с Миклошичем и посетить Императорскую библиотеку. См.: *Веселовский Александр*. Избр. труды и письма. С. 318. Франц (Франьо) Миклошич (Miklošič, 1813–1891), австрийский филолог-славист.

Веселовский рассчитывал познакомиться «с некоторыми литераторами и учеными Венеции».¹⁹

В письме от 23 мая Веселовский поделился с женой своими планами на ближайшее время и одолевавшими его в связи с этим сомнениями: «Вчера приехал в Венецию, где думаю остаться несколько дней, ибо работа нашлась в библиотеке св. Марка.²⁰ Может быть, съезжу в Триест. Странно, что Д'Анкана ничего не написал мне сюда: *poste restante*: выезжая из Петербурга я написал ему и просил Надю²¹ положить марку и опустить. Разве забыла перед отъездом? А мне хотелось бы быть уверенным, прежде чем двинуться южнее: опять проеду в Пизу даром, как в прошлом году. Пока сделал (в Вене и Венеции) еще очень мало, но я не унываю; сижу в библиотеках и уже успел схватить здоровый насморк от страшных *courants d'air*, которые устраивают себе итальянцы. В смысле погоды мне посчастливилось: перед тем стояли холода, был даже град, сегодня парит и даже смахивает на грозу. Венеция всё та же, полна англичан и американцев, только Сан-Марко²² немного почистили, городской сад разросся; говорят, на Лидо стало лучше, но я там еще не был.²³ Завтра или послезавтра съезжу в Падую (там, кстати, и знакомый тебе Теца²⁴) и снова вернусь сюда, ибо там, кроме знакомств, для меня, впрочем, интересных, дела нет, а здесь хотел просмотреть и другие рукописи, помимо тех, для которых приехал».²⁵

25 мая (6 июня) 1888 г. Веселовский появился, наконец, в Болонье и вечером того же дня сообщил в очередном письме к жене о том, что ему удалось узнать и сделать: «Я решил все-таки остановиться в Болонье и, там повидав, кого следует, съездить в Пизу — собственно для дружбы, ибо дела у меня нет никакого. Я уже писал тебе (т. е. Шурику, кажется), что часть денег для большей безопасности оставил в Вене; тех, что со мной, вероятно, хватит до Вены — и теперь вопрос, что лучше: потратиться ли на поездку в Пизу или лучше этими деньгами уплатить в Пизу часть книжного долга? Для того, чтобы решить вопрос, утром же я отправился в книжную лавку узнать адреса ректора и Кардуччи, узнал, что Кардуччи уехал за город, но к вечеру

¹⁹ Оба письма опубликованы Р. М. Гороховой в кн.: *Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков*. М.; Л., 1960. С. 333–334.

²⁰ Библиотека Сан-Марко, сооруженная в 1558–1597 гг. по проекту архитектора Якопо Сансовино.

²¹ Имеется в виду Надежда Александровна Белозерская (урожд. Ген; 1838–1912), старшая сестра Е. А. Веселовской, литератор, переводчик, педагог.

²² Базилика Сан-Марко.

²³ Узкая полоска земли, отделяющая венецианскую лагуну от моря.

²⁴ Теца Эмилио (1831–1912), литератор, переводчик, филолог, в разное время преподавал в университетах Болоньи, Пизы и Падуи.

²⁵ ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 8. Л. 127–128; *poste restante* — до востребования (*фр.*); *courants d'air* — сквозняки (*фр.*).

будет — в лавке. Это его *rendez-vous*; вот уже лет 20, как он дома никого не принимает. Прелестный обычай, которому я стану подражать; дело, разумеется, идет о деловых визитах: они-то и отбываются в кафе или у книгопродавца. Завтра ректор будет в университете, в 9 часов утра; пойду и узнаю, что мне делать с моими адресами²⁶ и где и как фигурировать. Кстати. Морозов²⁷ просил справиться в библиотеке, да и у Кардуччи экзамен в 11 часов. Поговорю и решу: ехать или нет в Пизу. Жара такая, что не продохнуть; ты бы здесь измаялась. А я в Венеции побоялся выкупаться: надумал под вечер и побоялся лихорадки. Программа праздников в общих чертах понята: шестые студенческих депутатий; прием депутатов; речи, обед, театр, концерт, какие-то подарки (?), общий, должно быть, альбом и т. п.; потом какое-то историко-юмористическое представление в саду, что будет — не знаю; программа банальная. Лягу спать, ибо завтра встать надо рано. Едва добился стойки, чтобы вывесить на ночь сюртук. Шурику посылаю вид Болоньи; таких *ricordi di Bologna* здесь теперь пропасть».²⁸

Несмотря на все колебания, Веселовский побывал в Пизе, провел там два-три дня и по возвращении в Болонью дал в письме к жене от 30 мая полный отчет об этой поездке: «Я всё-таки решился съездить в Пизу: во 1-х дружба обязывала, во 2-х Д'Анкана хотел напустить на меня Паволини, которого мы так безуспешно прочили на место лектора итальянского языка. Он теперь директором гимназии в Понтедере, недалеко от Пизы. Д'Анкана хотел так устроить, чтобы он проехался для свидания со мной в Болонью. Этого я не желал: что бы я мог ответить Паволини? Ничего решенного, одни надежды; более 1000 рублей ему не дадут, это по курсу 2080 франков, а он в качестве директора получает 2500. Правда, ему трудно сделать в Италии дальнейшую карьеру; но в России для иностранца это еще труднее: надо быть русским магистром и доктором, чтобы добиться профессуры. На мое счастье Паволини приехал в Пизу как раз в один день со мной, и я объяснил ему лично положение дел: пусть выбирает и решает сам, больших надежд я ему не дал. Видел Д'Анкуну и Тезу <...> Кстати, был и у своего книгопродавца, заплатил ему денег, и теперь должен деньги беречь, ибо мне еще 4 дня быть в Болонье, а я 1000 франков оставил в Вене: хочется привезти их домой. Удастся ли? Если не все, то франков 800 привезу наверное».²⁹

Далее Веселовский возвращался к юбилею: «Сегодня приезжает король с королевой, завтра мы будем им представляться. Праздники пройдут быстро

²⁶ Поскольку Веселовский пишет не об адресе, а об адресах, можно предположить, что от Петербургского университета в Болонью было послано особое приветствие.

²⁷ Морозов Петр Осипович (1854–1920), историк русской литературы и театра.

²⁸ ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 8. Л. 86–87; *rendez-vous* — место встреч (*фр.*); *ricordi di Bologna* — на память о Болонье (*ит.*).

²⁹ Там же. Л. 77–78.

и — скучно».³⁰ Не был он в восторге и от смены жилья: из отеля его перевели в комфортабельный дом некоего полковника Байстрокки, и хотя там он спал « в громадной зале с двумя постелями», утром ему подавали черный кофе и ему прислуживал ординарец хозяина, он находил всё это совсем не обязательным и отнюдь не дешевым.

В целом письмо это — весьма кислое по тону: Веселовский явно ожидал большего от пребывания в Пизе, да и от начавшихся торжеств. Единственное, о чем он пишет с явным сочувствием, — внешний вид болонских студентов: «Студенты расхаживают в красных (медицина), синих, зеленых и белых (филологи) шапочках: мода, возобновленная из прошлых столетий; одну такую шапочку, очень удобную, хочу привезти Шуре на лето».³¹

Последнее письмо из Болоньи от 2 (14) июня очень кратко: «Праздники кончились, и я устал. Подробности сообщу уже на словах, ибо докладывать теперь некогда. Во второй день праздников, когда наша процессия уже двинулась из нового университета в старый, я увидел в толпе Батюшкова, который в настоящее время спит у меня в комнате. Я познакомил его кое с кем, празднества закончились обедом романистов, всего человек десять, в числе их Кардуччи и Райна,³² Гастон Парис³³ и нас двое.³⁴ Нас поделали докторами Болонского университета: Париса, Гладстона,³⁵ Меринга,³⁶ меня, Цветаева³⁷ и многих немцев; диплом везу с собой».³⁸

Создается впечатление, что даже к почетной степени знаменитого университета Веселовский отнесся едва ли не равнодушно, не говоря уже о банкете с высоко им чтимыми коллегами, и лишь появление любимого ученика, приехавшего с вынужденным опозданием, несколько улучшило его настроение. Тем неожиданнее вывод, к которому он пришел, подводя итог своей

командировке в письме от 18 июня: «Праздники в Болонье прошли быстро, я устал, но, в сущности, доволен. Сделал несколько знакомств, и сделал бы больше, если бы ректор Болонского университета Capellini был лучшим организатором».³⁹ И завершалось письмо (а точнее — его дошедшая до нас часть) признанием, столь характерным для никогда не терявшего времени ученого: «Я принялся было еще в Болонье за статью, которую помешу, быть может, в “Вестнике Европы”, но...».⁴⁰

Веселовский имел в виду, конечно, воспоминания о пребывании в Болонье, которые он намеревался предложить «Вестнику Европы». «О воспоминаниях напишу, когда будет время, и предложу либо Вам (если на то будет воля Вашего редактора-издателя), либо в какой-нибудь другой журнал», — писал он 15 июня, т. е. вскоре после возвращения, А. Н. Пыпину, второму лицу в журнале после М. М. Стасюлевича. При этом он почти повторил оценку болонских торжеств и своего в них участия, ранее данную в письме к жене: «Поездкой я вообще доволен: многих увидел, со многими познакомился, обновил старые связи, наконец, привез с собой диплом доктора Болонского университета (по предложению Кардуччи). Таким образом, я теперь доктор Graziano итальянской комедии dell'arte и в лице одного говорил от русских университетов итальянскую речь перед Умбертом и Маргаритой.⁴¹ В речи был и Аристотель Фиораванти — и Ломоносов, своеобразное соединение Запада с Востоком, Болоньи с Москвой и Петербургом».⁴²

Воспоминания, о которых шла речь, в печати неизвестны и, скорее всего, вообще не были написаны: время шло, и погруженный в работу ученый все реже возвращался к этому приятному, но все же скромному эпизоду в его насыщенной непрестанным трудом и делами жизни.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Райна (Raina, 1847–1930) Пио, итальянский филолог-романист, крупнейший знаток творчества Данте.

³³ Парис (Paris, 1839–1903) Гастон, французский филолог-романист, профессор Коллеж де Франс, член Академии надписей и изящной словесности (1876) и Французской Академии (1896).

³⁴ Этому «обеду романистов» Батюшков впоследствии посвятил главу «На банкете в Болонье с Кардуччи» в своей (целиком так и не изданной) книге «Около талантов»; текст опубликован в: Эткиндовские чтения I. СПб., 2003. С. 115–124.

³⁵ Гладстон Уильям Юарт (Gladston, 1809–1898), английский государственный деятель, неоднократно премьер-министр Великобритании.

³⁶ Меринг Франц (Mering, 1846–1919), немецкий историк, филолог, литературный критик.

³⁷ Цветаев Иван Владимирович (1847–1913), филолог-классик, археолог, историк искусства, профессор Московского университета, основатель Музея изящных искусств (ныне — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

³⁸ Диплом этот находится в архиве Веселовского: ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 4. № 22. Л. 53.

³⁹ Там же. Оп. 3. № 8. Л. 83.

⁴⁰ Там же. Л. 85 об.

⁴¹ Умберто I (Umberto I, 1844–1900), король Италии с 1878 г., Маргарита Савойская (Margarita di Savoia, 1851–1926) — его супруга.

⁴² Веселовский Александр. Избр. труды и письма. С. 271 (публикация и комментарий М. Д. Эльзона).

ИТАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗЕНТЫ МАУРИНИ

Зента Мауриня (1897–1978) в историю латышской литературы вошла как основоположница жанра эссе. Ее автобиографические книги и культурологические эссе известны во всем мире, переведены на многие языки. На русский — переведена монография о Достоевском (Рига, 1939).¹

Фигура этого автора для латышской культуры уникальна тем, что стоит на перекрестке разных традиций: в духовном формировании Маурини важное место занимает наследие Монтеня и Сократа, Достоевского и Гундольфа, Ибсена и Данте. Сборник эссе «В свете Прометея» (Рига, 1943)² посвящен южным культурам, Ренессансу, а книга «Северные темы и вариации» (Рига, 1939)³ — скандинавской литературе. Особую роль в духовном становлении писательницы сыграла русская литература, которую Зента знала уже с юности, со времен лиепайской Русской гимназии. На латышский язык она перевела автобиографию Горького, роман Достоевского «Идиот».

В своих автобиографических книгах Мауриня подчеркивает роль так называемых духовных учителей или провожатых, которые помогли ей найти путь к себе и в мировое пространство культуры. Один из первых в этом ряду — профессор Константин Арабажин, который, покинув послереволюционный Петербург, стал светочем молодого поколения Латвии. Писательница с особой теплотой вспоминает его в автобиографической книге «Такая решимость прекрасна» (Toronto, 1958)⁴ в главе «Город серебряных башней». Именно Арабажин молодую студентку Латвийского университета подтолкнул к новому пониманию Достоевского, и именно благодаря ему она с вдохновением написала реферат «Достоевский и Ницше»: «Сразу после первого семинара я выбрала одну из названных тем: Достоевский и Ницше. Уже тогда, хотя и очень туманно, я зажглась мыслью, что современный человек

¹ Мауриня З. Ф. М. Достоевский: Его личность, жизнь и мировоззрение / Предисловие П. Пильского. Рига, 1939.

² *Mauriņa Z. Prometēja gaismā*. Rīga, 1943.

³ *Mauriņa Z. Ziemeļu tēmas un variācijas*. Rīga, 1939.

⁴ *Mauriņa Z. Iedrikstēties ir skaisti*. Toronto, 1958.

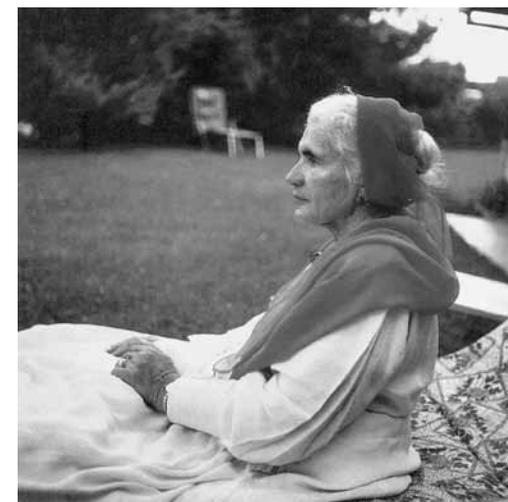
должен объединить в себе сильную волю и смелость Ницше с высоким эпосом Достоевского».⁵

Мауриня признавалась, что восхищается творчеством Мишеля Монтеня и его пониманием жанра эссе. Читая произведения французского мыслителя, она чувствовала себя так, словно сама писала это «в счастливом существовании». Зента подчеркивает его пристрастие к путешествиям и встречам с разными людьми, стремление быть гражданином мира, тем самым признаваясь в том, что было важно ей самой: «Он был таким страстным путешественником, что даже болезнь не могла заставить его остаться дома. Его разум и его способность воспринимать была широка, словно мир. Ему нравился ответ Сократа, который на вопрос, где он родился, отвечал, что родился не в Афинах, а в мире. Ему нравилось, что Сократ свое учение предназначал не только для афинян, но и для мира».⁶

Всю жизнь писательницу вдохновлял Сократ: его вера в бессмертие души была одним из важнейших духовных светочей для Маурини со времен школы. Слова философа из диалога Платона «Федон» послужили названием ее книги «Такая решимость прекрасна».

С детства Зенту сопровождала тоска по Италии. С ранних лет она лишилась возможности ходить, и отец, врач по профессии, успокаивая дочь, напоминает, что и цветы не могут ходить, но все-таки они красивые. Он обещает девочке: «Когда ты будешь взрослой, мы оба поедем в город, в котором никто не ходит пешком. Там все плавают в лодках»,⁷ — и добавляет, что им придется изучить итальянский язык, так как в этом городе все говорят по-итальянски. Таким образом, обещание отца положило начало мистической дружбе с цветами и тоске по Италии.

Позднее Италия манит Мауриню как страна, где она может чувствовать себя такой же «как и все», как «сердце мира». Не случайно в книге «Такая



Зента Мауриня. Фотография из книги: *Zenta Mauriņa*. 15.12.1897–25.4.1978: Gedenkschrift zum 100. Geburtstag. Memmingen, 1997

⁵ Цит. по: *Mauriņa Z. Iedrikstēties ir skaisti*. Rīga, 1997. Lpp. 53. Здесь и далее цитаты из произведений З. Маурини даны в моем переводе. — С. Г.

⁶ *Mauriņa Z. Uzdrīkstēšanās*. Rīga, 1990. Lpp. 238.

⁷ Цит. по: *Mauriņa Z. Tālā gaita*. Rīga, 1996. Lpp. 20.

решимость прекрасна» глава, посвященная Италии, Парижу и Каунасу, названа «В сердце мира». «Сердце мира» для писательницы — это средоточие культуры, высочайших духовных идеалов, осуществление великой мечты.

Реальная встреча с Италией состоялась три десятилетия спустя, и главная цель путешествия Маурини не Венеция, а Флоренция, и сопровождает ее не отец, а ближайшая подруга Регина Дваренайте: в 1936 г. Зента прибыла во Флоренцию, чтобы встретиться со своим другом писателем и философом, учеником Мигеля де Унамуно Константином Раудиве (1909–1974). Он, покинув Саламанку, в Италии спасался от гражданской войны. Раудиве впоследствии стал ее мужем. В книгах Маурини он часто фигурирует как Альбатрос.

Первое путешествие во Флоренцию писательница называет бегством. Это было бегство от всех тех, кто не поддерживал ее дружбу с Альбатросом, бегство в город, в котором можно возродиться: «Мы живем не для того, чтобы быть похороненными заживо, и у меня остались только два пути: смерть или возрождение в новой жизни. У меня не было дороги назад к берегу, с которого меня столкнули».⁸

Впечатления от этой поездки легли в основу сборника эссе «Книга о людях и вещах» (Рига, 1938),⁹ в который вошли рассказы о поездках в Австрию, Италию, Францию и Литву в 1936 г. Вливаясь в жизнь Вены, автор сразу излагает свою философию путешествий: «Когда путешествуем, у нас нет ни прошлого, ни будущего. Есть только сверкающее настоящее, греческий кайрос».¹⁰ «Книгу о людях и вещах» писательница называет песней благодарности тем людям, которые ей помогли жить, невидимому братству друзей, которых связывает желание усовершенствовать свою жизнь. К своей первой поездке в Италию Мауриня возвращается уже после Второй мировой войны в автобиографическом произведении «Такая решимость прекрасна», которое вышло на немецком языке в 1951 г., в 1954-м — на шведском и в 1955-м — на латышском. Эту книгу она охарактеризовала как рассказ о погибшем мире: «...описание того, как эта гибель происходила в человеке, цель которого была жить только для духа и от духа, является главным содержанием этой книги».¹¹ Здесь итальянские сюжеты, преподнесенные читателю, приобретают несколько иной оттенок, нежели в «Книге о людях и вещах», ибо автора с Италией разделяют пропасть пережитой войны и годы изгнания. Не случайно, вспоминая прогулки по Флоренции, она подчеркивает то, что Данте был изгнанником; усиливающаяся тоска по родине отражается и в противопоставлениях итальянского и балтийского пейзажей, и в последнем выде-

ляется белая береза. Образ березы появляется десять лет спустя в книге «Трагизм изгнания» (Бруклин, 1965).¹²

В первый раз Мауриня посетила Италию не только в личных целях, но и по приглашению общества Данте. В этой поездке для писательницы было важно посетить места, связанные с автором «Божественной комедии», почерпнуть материал, который потом лег в основу книги «Данте с точки зрения современного человека» (Рига, 1937).¹³ Один из кардинальных вопросов, которым она задавалась в поисках корней того или другого писателя, был вопрос о том, что связывает его с человечеством. Данте — это учитель человечества. Он интересен ей как писатель, который, по ее мнению, ближе современному человеку, чем средневековому итальянцу; его ближайший духовный наследник — Мигель де Унамуно, а в Латвии ему близок Ян Райнис.

Вторая встреча с Италией состоялась двадцать четыре года спустя. Сюда в 1960 г. исследовательница приехала не из Латвии, а из Швеции (уже будучи в изгнании) благодаря стипендии шведского короля Густава VI. Ее тянут места, которые она посетила четверть века назад. Новая встреча с Италией — это вереница разочарований, начиная с Флоренции, в которой когда-то Мауриня встретила свою любовь, и кончая Миланом, где Зенту и Константина «очистили» вору. С мужем она «открывает» для себя и новую непознанную Италию — Помпеи, Капри, Амальфи, Милан и т. д. Впечатления этой поездки нашли место в автобиографической книге «Трагизм изгнания».

Эту поездку Зента также назвала бегством. Если в первый раз это было романтическое бегство, то во второй раз оно приобрело политический смысл: в начале шестидесятых годов исследовательница из советской Латвии получает приглашение вернуться на родину и бежит на юг от этого многообещающего голоса по телефону. Объясняя главную причину своего приезда в Италию, она неожиданно вспоминает Горького и посещает дом, в котором жил писатель.

В итальянской тематике творчества Маурини выделяются три основные линии: первая охватывает впечатления от посещения итальянских городов, вторая — характеристики знаменитых итальянцев, третья — описания паломничества по следам тех иностранцев, в первую очередь русских писателей, которые жили в Италии.

Многие явления мировой литературы и культуры она часто воспринимала через параллели и сравнения. Сравнительный анализ стал ведущим методом ее литературоведческих работ. К сравнениям прибегала, раскрывая свои душевные переживания. В Италии писательница ищет места, где можно очистить душу, вернуться к себе и к ценностям, ради которых стоит жить. Одно из таких мест — Ассизи. Паломничество в места, связанные с жизнью

⁸ Цит. по: *Mauriņa Z. Iedrikstēties ir skaisti*. Lpp. 325.

⁹ *Mauriņa Z. Grāmata par cilvēkiem un lietām*. Rīga, 1938.

¹⁰ Цит. по: *Mauriņa Z. Knyga apie žmones ir daiktus*. Kaunas, 1998. Lpp. 7.

¹¹ *Mauriņa Z. Iedrikstēties ir skaisti*. Lpp. 8.

¹² *Mauriņa Z. Trimdas traģika*. Brooklyn, NY, 1965.

¹³ *Mauriņa Z. Dante tagadnes cilvēka skatījumā*. Rīga, 1937.

Франциска, изображено с особым пафосом, свидетельствующим о ее великой любви к этому средневековому святому. Путешествие в Ассизи — это путешествие к своему идеалу, к тому, что помогает вернуться к истокам христианства. В рассказе о жизни Святого Франциска, подчеркивая победу духа над слабым телом, автор в подтексте проводит параллель со своей судьбой.

Посещая города Италии, Мауриня как будто вливается в галерею искателей счастья: таким образом, на Флоренцию, Венецию и Рим писательница смотрит не только своими глазами, но и глазами тех великих людей, которые здесь когда-то жили, искали счастья. Флоренция для нее — не только город Боттичелли и Данте, но и город, в котором свой след оставили знаменитые «пары», такие как Чайковский и Н. Ф. фон Мекк, Роберт Браунинг и Елизабета Браунинг, поэтому не случайно Флоренция названа городом любящих. В этом городе, встречаясь со своим любимым Альбатросом, она как бы присоединяется к плеяде знаменитых «влюбленных пар».

Глава «Фатум» в «Книге о людях и вещах» посвящена жизни П. И. Чайковского во Флоренции и его дружбе с Н. Ф. фон Мекк. Надежда Филаретовна вписана в ряд таких женщин, как А. Г. Достоевская, госпожа Берни, М. Мейзенбург: «Она принадлежит типу женщин, которых очень мало, но жизнь которых заставляет верить в духовность женщины как в первобытную силу».¹⁴

В отличие от Флоренции Венеция и Рим для Маурини остаются чужими. С самого детства Венеция для Зенты — город мечты (вспомним рассказ отца). А побывав в городе Казановы и Гоцци, она констатирует: «Город своей мечты никогда не следует посещать». Венеция, по ее мнению, — город призраков, чужой душе латыша, так как в нем нельзя различить времена года. Писательница, прикованная к инвалидной коляске, несколько раз обращается к образу лестницы и каждый раз с горечью признает свое бессилие перед ней: в Венеции лестницы «ведут от моста к мосту, от замка к замку, и, кажется, издеваются надо мной».¹⁵

В Риме, посетив могилу «одной из величайших художниц жизни и дружбы» Мальвиды фон Мейзенбург, Мауриня мысленно останавливается на страницах ее дружбы с Герценом и Гарибальди, Вагнером и Ролланом. Ни в одном другом городе не охватывают такие противоречивые чувства, как в Риме: «Флоренцию нельзя не любить, Римом нельзя не восхищаться. Но все же здесь что-то захватывает дух, поэтому долго в этом городе я не могла бы жить: здесь слишком много прошлого».¹⁶ Рим подавляет не только руинами прошлого, но и тем, что заставляет задумываться о смысле всего

величественного, что еще сохранилось. Она знает, что нигде нет столько храмов, как в Риме, но не находит такого храма, «где человек не обижал бы человека».¹⁷ Ватикан удивляет своими лестницами, но среди них нет той, которая вела бы в человеческое совершенство.

В «Трагизме изгнания», описывая свое посещение Капри, автор основное внимание уделяет двум знаменитостям, жившим на этом острове, — шведскому врачу и писателю Акселю Мунте и русскому писателю Максиму Горькому. Посещение Сан Микеле и дома, где жил Горький, становится для нее ярким духовным переживанием. Горький, с точки зрения идеологии и эстетики, — полная противоположность не только шведскому аристократу, но и самой Зенте, но, раскрывая его характер, она обращает внимание не только на то, что их разделяет, но и на то, что связывает, и даже рисует мнимую сцену их встречи в Италии и мнимый разговор, который приводит к «последним вопросам», близким обоим: «Если здесь я встретила бы русского писателя, мы сели бы на согретой солнцем скамейке и он не спрашивал бы, как дела, как мне нравится Италия и какие музеи я посетила, но как бомбу мне бросил бы исконный русский вопрос: почему вы живете, какой смысл имеет ваша жизнь?» Неслучайно большое внимание уделено отношению Горького к послереволюционной России, его возвращению из Италии на родину, сравнению той ситуации, в которой оказался писатель в двадцатые годы, со своим собственным выбором не возвращаться в советскую Латвию.

Особый интерес к Мунте писательница проявила еще в довоенные годы. «Двадцать лет назад Аксель Мунте был моей большой любовью. В детстве он для меня воплощал волшебные слова kaloskagathos»,¹⁸ — признается она, описывая свое посещение Капри. В тридцатые годы в Риге Мауриня читает о нем лекции и пытается начать переписку: «Были ли это на самом деле лекции о Сан Микеле или о том, как я тосковала по Италии, как однажды хотела убежать от северного холода, из узкого, тесного пространства, из положения пленницы?».¹⁹ Зента как будто признается, что в лице Мунте уже давно нашла духовного родственника, который, как и она сама, поиск смысла жизни связал с географической осью Север–Юг и пытался преодолеть национальную замкнутость, из личного подняться в над-личное. Таким образом, Сан Микеле для исследовательницы — это и зеркало ее духовных идеалов.

Противопоставление севера и юга особое значение приобретает во всех книгах Маурини, в которых описывается путешествия на юг. Эта анти-теза характерна и для других латышских и литовских писателей XX века,

¹⁴ Цит. по: *Mauriņa Z. Knyga apie žmones ir daiktus*. Lpp. 101.

¹⁵ *Mauriņa Z. Iedriktstēties ir skaisti*. Lpp. 366.

¹⁶ *Mauriņa Z. Knyga apie žmones ir daiktus*. Lpp. 140.

¹⁷ *Ibid.* Lpp. 129.

¹⁸ *Mauriņa Z. Trimdas traģika*. Lpp. 170.

¹⁹ *Ibid.*

изображавших Италию.²⁰ Зента оппозицию севера и юга вводит в широкий контекст европейской культуры, раскрывая особенности мышления северянина и южанина. В книге «В свете Прометея» она утверждает, что ренессанс открыл красоту путешествий, но северянин всегда больше путешествовал, нежели южанин. Противоположение севера и юга имеет принципиальное значение в композиции ее автобиографической книги «Трагизм изгнания». Шведские дневники автор прерывает двумя главами, в которых рассказывается о путешествии в Италию. Даже сцены уличной жизни Италии дают повод сравнивать север и юг. Наблюдая жизнь ремесленников Сорренто, она делает вывод: «Движения северян скованные, конвульсивные, движения итальянцев — певучие, приглашающие, суггестивные. Здесь жизнь не абстрактное понятие, а что-то очень конкретное — желание радоваться и веселиться».²¹

Конфронтация севера и юга выносится на первый план и в портретах тех людей, с которыми латышская писательница встречается, путешествуя по Италии. С особой теплотой она рассказывает о встрече со знаменитой соотечественницей Ольгой Синьорелли (Ресневиц; 1883–1973), тесная связь с которой установилась после выхода автобиографической книги «Далекий путь» (Toronto, 1955).²² Чтобы встретиться с Зентой, 78-летняя Синьорелли из Рима прибывает в Сорренто. Она, будучи родом из Латвии (по словам Маурини, «настоящая латышка»), много сделала для итальянской культуры: переводила на итальянский Чехова, Есенина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, Блока, Белого, Зощенко, Катаева, Пильняка. В ее переводе в 1921 г. во Флоренции вышел роман Достоевского «Бесы», одно из самых любимых произведений Элеоноры Дузе и самой Маурини. Жизненным кредо переводчицы стали слова И. Н. Потапенко: «Делай что-нибудь для своего ближнего, и ты его полюбишь».

Эпизод встречи с Синьорелли построен как мининовелла, в которой доминирует мотив тоски по родине, ее кульминацией становится рассказ о римской березе. Автор проводит параллель между биографией Синьорелли и жизнеописанием латышского революционера Эрнеста Ролава, который, тоскуя по родине, вернулся в Латвию и был расстрелян. В таком контексте программной становится фраза героини: «Пока ты в земной неволе, в тебе пылает тоска по родине; но становясь частью вечных ценностей, везде можно чувствовать себя как дома»,²³ — после которой она рассказывает историю о северном дереве в одном римском парке: это дерево — береза, название

которой на латышском языке «bērzis» мужского рода, — стало ее лучшим тайным другом. Большим потрясением для Синьорелли становится смерть березы. Когда ей объясняют, что она замерзла, Ольга этому не верит: северное дерево не боится морозов. У нее есть своя версия гибели дерева: береза зачахла от тоски по родине. Этот рассказ в контексте книги и всего творчества Маурини можно воспринимать как всеобъемлющую метафору скитальчества самого автора между севером и югом. В конце этого эпизода-новеллы снова возникает образ березы, но уже в другой тональности. На фоне неаполитанских огней разговор поворачивается в сторону итальянской литературы и мрачных событий XX века (гибель Муссолини и его подруги Маргериты Сарфати), и, чтобы развеять мрачное настроение, Зента свой взгляд и взгляд подруги направляет на север: «Наши времена залиты кровью и злобой. Черная ночь Юга кажется давящей. Такое впечатление, что в ее жилах течет кровь убитых и убийц. Желая развеяться, я своей гостье рассказываю об июньских и июльских ночах, которые очень напоминают белые ночи латвийских берез».²⁴

Во Флоренции у подножья базилики Святого Миниаса писательница вспоминает любимые слова Данте: *salire* (подниматься) и *pellegrino* (пилигрим, паломник) — которые стали важнейшими путеводителями и для нее самой, ведя ее и по Италии как настоящего *pellegrino*.

Подытоживая путешествие по Италии 1936 г., Мауриня приходит к выводу, который становится важным кредо всего ее творчества: как отдельным людям, так и народам для развития нужно духовное взаимодействие. Осознавая это, она открывала духовные богатства не только в чужом мире, но и дома, на родине.

²⁰ Например, в романе Антанаса Венуолиса «Гостя с Севера» (1933) описана судьба литовской сироты в Италии.

²¹ *Mauriņa Z. Trimdas traģika*. Lpp. 178.

²² *Mauriņa Z. Tālā gaita*. Toronto, 1955.

²³ *Mauriņa Z. Trimdas traģika*. Lpp. 184.

²⁴ *Ibid.* Lpp. 186.

РУССКИЙ ОБРАЗ РИМА НАЧАЛА XX ВЕКА

Трагический 1914 г. открылся расцветом напряженных культурных начинаний, особенно выгодных для развития русско-итальянских связей: кроме переводов, личных обменов и журналистских очерков, можно указать на знаменитые гастроли Ф. Т. Маринетти в Москве и Петербурге.¹

В области публицистики важнейшими событиями в становлении русско-итальянских отношений стали «Очерки современной итальянской литературы» М. Иванова (Санкт-Петербург, 1902), «Очерки современной Италии» М. Осоргина (Москва, 1913), включившие его сообщения для газеты «Русские ведомости» и журнала «Вестник Европы»,² а также выход в свет книги Кончетто Петтинато (1886–1975) «Россия и русские в современной жизни с точки зрения итальянца» (Милан, 1914),³ явившейся результатом двухлетнего пребывания автора в России в качестве корреспондента газет «La Stampa», «La Perseveranza» и «Il Secolo».

В течение четырех десятилетий — со времени освобождения Рима, ставшего в 1870 г. столицей нового королевства, от папской власти до взрыва Первой мировой войны в 1914 г. — появились три русские книги о Вечном городе. Первая из них — «La Société de Rome» — на французском языке, была опубликована в Париже в 1887 г. неким «Comte Paul Vasili».⁴ Автор изображал Рим при короле Умберто, под знаменем того, что сегодня принято назвать

¹ См. об этом: Лапшин Вл. Маринетти и Россия: Из истории литературно-художественных связей десятилетий XX века / Иг. пер. Скира. Милан, 2008; Michelis De C. G. L'avanguardia trasversale: Il futurismo tra Italia e Russia. Venezia, 2009.

² Вторая часть книги посвящена «Чувству Рима».

³ Pettinato C. La Russia e i russi nella vita moderna osservati da un Italiano. Milano, 1914. Одна из первых глав носит название «Две столицы». Часть книги переиздана в 1968 г. в Риме под заглавием «В царской России» (Pettinato C. Nella Russia degli Zar. Roma, 1968).

⁴ Данная книга вышла и на итальянском языке: Vasili P. Roma umbertina. Milano, 1968. Вопросу о том, кто скрывался под этим псевдонимом, посвящено особое примечание к нашей книге: Michelis De C. G. Протоколы Сионских Мудрецов: Несуществующий манускрипт, или Подлог века. Минск; М., 2006. С. 48.

gossip: двор, посольства, Ватикан, театры, салоны, светские приемы, красавицы, щеголи, культурная и художественная жизнь города.

Второе «русское» сочинение о Риме — «Вечный Город. Итоги пережитого» Петра Боборыкина (Москва, 1903) относится к римскому путешествию писателя 1899 г.

В 1914 г. вышла в свет книга «Современный Рим».⁵ Издание представляет собой двучастный сборник статей русских и итальянских авторов; первая часть посвящена политической и общественной жизни Рима, вторая — археологии и искусству. Здесь нет описаний светской жизни, салонов, балов и пр., и лишь вкратце упоминается о том образе жизни привилегированных сословий Рима, который главенствовал в литературном облике города конца XIX века. Это обстоятельство красочно демонстрирует формирование накануне Первой мировой войны нового образа Рима: он еще не оторван от красот предыдущей belle époque, но уже отмечен чертами своего предшественника — Древнего Императорского Рима, миф о котором будет культивирован фашизмом через десятилетие.⁶

Исследователь римской жизни Ливио Яннаттони пишет в своем значительном обзоре «Roma Belle époque»: «Идя по следам римского величия, можно было бы составить назидательную антологию тех лет <...>. Уже давно возобновляли празднование 21 апреля, мифического дня основания Рима <...>.⁷ Итак, в 1914 году данная дата позволила прочитать на страницах прессы сведения такого рода <...>: “Риму — Вечному Городу — Трижды царю — исполняется сегодня 2667 лет. А юность его бессмертна. Бог поставил его Властителем и Наставником народов. XXI апреля MCMXIV” Три месяца спустя Мировая война зажгла Европу».⁸

⁵ Современный Рим. М.: Мысль, 1914. Заметка «От редакции» датирована 3 (15) апреля 1914 г.

⁶ См. об этом в книге М. Вентуроли «Мраморное отечество» (Venturoli M. La patria di marmo. Milano, 1962).

⁷ Накануне публикации означенного сборника.

⁸ Jannattoni L. Roma Belle époque. Rome, 1986. P. 170.



Именно в это время группа русских римлян, членов «Общества Русской библиотеки-читальни имени Л. Н. Толстого»,⁹ выпустила сборник «Современный Рим», в котором представила русской образованной публике современный вид столицы Итальянского Королевства, вне местного колорита и светского сияния. Как указано в предисловии «От редакции», все авторы издания — русские и итальянцы, — «составляя сборник, имели в виду дать читателю не столько описание Рима, сколько его характеристику в отношениях археологическом, художественном, политическом и общественном».¹⁰

Среди русских участников сборника следует отметить братьев Григория (1860–1940) и Исаака Шрейдеров (1862–1952), Владимира Рихтера (1880–1932), организатора Съезда русских общественных организаций в Италии; все они принадлежали Партии социалистов-революционеров.

Среди итальянских сотрудников, в большинстве своем знаменитых журналистов, особо следует отметить археолога Орацио Марукки (1852–1931), профессора Римского университета и специалиста по истории римских катакомб. Другой участник сборника — видный политический деятель, бывший депутат Социалистической партии Иваноэ¹¹ Бономи (1873–1951), основатель (вместе с Леонидой Биссолати) «Социалистической Реформистской

⁹ См. об этом: *Гардзонио С., Леонтьев Я.* Из истории русской колонии в Риме (1912–1917) // *Vittorio: Международный научный сборник, посвященный 75-летию Витторио Страды.* М., 2005. С. 151–202.

¹⁰ Целесообразно привести состав сборника:

Часть I. *Политическая и общественная жизнь*

От редакции

Квиринал и Монтечиторий *Г. И. Шрейдера*

Капитолий *Г. И. Иваноэ Бономи*

П. Г. И. Шрейдера

Ватикан *Г. И. Христиана и Р. Оливи*

Еклезиагическая культура *Ф. Франки*

Журналистика *Ф. Паолони*

Театры *Э. Помпеи*

Часть II. *Археология и искусство:*

Руины древнего Рима *В. Н. Рихтера*

Памятники средневекового Рима:

I. Катакомбы *О. Марукки*

II. Древние церкви и базилики *Д. Шнейдера-Грациоци*

III. Музеи и галереи *Д. Джилиоли*

Внешний вид Рима:

I. Фонтаны и памятники *Г. Галасси*

II. Церкви и дворцы *Д. Джилиоли.*

¹¹ Именно так, а не «Айвенго».

Партии»,¹² в 1921–1922 и в 1944–1945 гг. — президент Совета министров, а в 1948 г. — первый президент республиканского Сената.

К сожалению, последовавшие вскоре после выхода книги военные события препятствовали его распространению и должному отклику у читателя. Сборник «Современный Рим» стал библиографической редкостью.¹³

¹² Гаетано Сальвемни назвал Бономи «довольствующимся социалистом».

¹³ При создании данной заметки был использован экземпляр из личной библиотеки профессора Рафаэля Джакомелли (1878–1956), видного ученого, специалиста по авиации. Книга сопровождается дарственной надписью от имени одного из участников сборника профессора О. Марукки: «Al caro nepote Prof. Raffaele Giacomelli ricordo russo di O. M. che non intende il russo — 18 ottobre 1922» («Дорогому племяннику Рафаэлю Джакомелли русский сувенир от О. М., который по-русски не понимает» (*ит.*). — Ч. Де М.).

«ИТАЛИЯ, О МАТЬ ВТОРАЯ...»

Начну с цитаты. «С точки зрения обычной, подчеркну — именно обычной, выгоды славянам в Приднестровье ничего не светило. Если уж мигрировать, то наилучшим местом было бы Средиземноморье — тогда там не было серьезных конкурентов (часть праславян так и поступила — они образовали цивилизации пеласгов-этрuscoв-расенов), зато удобства данный регион сулил немереные — одно географическое расположение стоило многого».¹ Осмелюсь предположить, что данное умозаключение, взятое из статьи неизвестного Александра Елисея «О необходимости русской колониальной империи», не случайность и уж тем более не просто курьез, а некий элемент в идейном комплексе, имя которому — «Средиземноморье как русская мечта» или, конкретнее — «Италия как русская мечта». Предлагаемая статья — мой скромный вклад в осмысление этого идейного комплекса.

В широкой сфере *orbis italicus*, которую убедительно очертил и описал Роман Тименчик,² я остановлюсь лишь на одной теме, при этом ограничусь хронологическими рамками (концом XIX — первыми десятилетиями XX века), вполне обеспечивающими богатый и разнообразный материал, позволяющий прийти к определенным выводам.

Для того чтобы дать некоторое представление о теме, как мне представляется, не понадобится большого числа цитат, при этом пригодятся важные для нашей темы отсылки к некоторым известным литературным фактам, прямого отношения к рассматриваемым вопросам не имеющим. Однако именно благодаря этим отсылкам тема может получить четкие очертания.

Стефано Гардзонио абсолютно оправданно связал знаменитые пушкинские строки из «Евгения Онегина»:

¹ nationalism.org/eliseev/colonial-empire.

² См.: Тименчик Р. Итальянские мотивы в русской поэзии начала XX века // «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII–XX вв.: В 2 т. / Сост. А. д'Амелия. Салерно, 2011. Т. 1. С. 199–243.

Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил

— с «итальянскими» стихами русских поэтов начала XX века,³ в которых, как и у Пушкина, поэт — это образ «двойного изгнанника, обреченного на одной родине тосковать о другой».⁴

Зеркальное отражение обычных для русской поэзии признаний в духовной миграции в Италию находим у Георгия Иванова. Речь идет об Италии не как о второй родине, а как о прародине, первородине, потерянном рае:

Увы, не созерцал я львов Святого Марка,
Дворцов Флоренции и средиземных волн,
Тех роц, где о земной любви вздыхал Петрарка,
Где Ариост блуждал, своих напевов полн.
...Но, как отверженный к потерянному раю,
Душой к тебе стремлюсь.⁵

Второй из этих трех ориентиров, самый очевидный — всем нам хорошо известные строки Достоевского из «Дневника писателя».

«У нас — русских — две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами (пусть они на меня за это не сердятся)», — заявил Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 г.⁶ Позже, в 1881 г. он назовет Европу «второй матерью»: «Европа нам тоже мать, как и Россия, вторая мать наша, мы много взяли от нее, и опять возьмем, и не захотим быть перед нею неблагодарными».⁷

Вспомним здесь, что Блок, отправившийся в Италию в 1909 г. в не лучшем расположении духа, писал из Венеции матери: «Всякий русский художник имеет право хоть на несколько лет заткнуть себе уши от всего русского и увидеть свою другую родину — Европу и Италию особенно».⁸

³ Гардзонио С. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М., 2006. С. 52.

⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 173.

⁵ Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 195.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 23. С. 30.

⁷ Там же. Т. 27. С. 36.

⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л. 1966. Т. 6. С. 166.

Едва ли не самым великим художником Запада, нашедшим в России свою духовную родину, был Райнер Мария Рильке. Эту любовь Рильке пронес через всю жизнь, она выдержала даже такие испытания, как большевистский переворот. Признаваясь в 1901 г.: «К числу сокровенных тайн и незыблемых опор моей жизни, коими я держусь, принадлежит то, что Россия — моя родина...»,⁹ — он и в 1920-е гг. оставался верен той любви, которая, по его признанию, стала главным событием его жизни: «Чем только я ни обязан России, она сделала меня таким, каков ныне, из нее я вырос духовно, она — родина каждого моего побуждения, все мои духовные побуждения — там».¹⁰ На всю жизнь он остался верен сотворенному им образу России, который был для него неизмеримо дороже реальной России, открывавшейся ему во время его путешествий и коренным образом менявшейся с ходом истории.

Смысл вынесенной в заглавие строки Михаила Кузмина «Италия, о мать вторая...» проясняет не столько даже то стихотворение, «Италия» (1920), из которого она заимствована, сколько весь «итальянский» контекст его поэзии. Например, удивительная последняя строфа стихотворения «Равенна»:

Мою любовь, мои томленья
В тебе мне легче вспоминать,
Пусть глубже, глуше, что ни день я
В пучине должен утопать, —
К тебе, о золотая мать,
Прильну в минуту воскресенья!¹¹

Или следующие строки стихотворения «Ассизи», написанного в том же, 1920 г.:

Умбрия, мать задумчивых далей,
Ангелы лучшей страны не видали.
<...>
Сердцу приснилось преддверие рая —
Родина всем умиленным вторая!¹²

Строки Кузмина о «двух матерях» не могут не озадачивать с материалистической точки зрения. Напротив, вполне материалистическое решение

⁹ Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи / Изд. подг. К. Азадовский. СПб., 2003. С. 510.

¹⁰ Цит. по: Рильке и Россия. С. 6.

¹¹ Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 452.

¹² Там же. С. 451.

предлагает Вячеслав Иванов в наброске «О России и Италии»¹³: «Италия должна рассматриваться как сестра Византии и Эллады. Мы ее внучатые племянники».

Позволю себе напомнить мысль Бердяева: «Не только от уныния русской жизни, но и от величия ее, от Гоголя, Достоевского и Толстого, от всего трудного и мучительного стремимся мы в Италию подышать вольным творческим отдыхом. Исключительная этичность русской души ищет себе дополнение в исключительной эстетичности души итальянской».¹⁴ Вот почему у русского человека две матери. Первой матери — «этической», России, сопутствует вторая — «эстетическая» — Италия.

У Ходасевича в «Соррентинских фотографиях» (1925) две родины, две матери оборачиваются двумя «совместившимися мирами», подобными двум «наехавшим» одна на другую фотографиям:

Двух совместившихся миров
Мне полюбился отпечаток:
В себе виденья затая,
Так протекает жизнь моя.

Я вижу скалы и агавы,
А в них, сквозь них и через них —
Домишко низкий и плюгавый,
Обитель прачек и портных.
И как ни отвожу я взора,
Он все маячит предо мной,
Как бы сползая с косогора
Над мутною Москвой-рекой.
И на зеленый, величавый
Амальфитанский перевал
Он жалкой тенью набежал
Стопою нищенскую стал
На пласт окаменелой лавы.¹⁵

Андрей Шишкин обратил также мое внимание на могильную эпитафию Оттокара: «Nobile russo / professore / di storia medievale / nell'università di Firenze / russo di origine / fiorentino di elezione». При этом снабдил следующим

¹³ Выражаю признательность А. Б. Шишкину, благодаря которому этот набросок попал в мои руки.

¹⁴ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1. С. 368.

¹⁵ Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 170.

комментарием: «Ай, как перевести это слово “elezione”». Действительно, казалось бы, пустяк, но прямому переводу не поддается. Думаю, что наряду с другими возможны следующие два варианта: «русский по крови, флорентинец по зову сердца»; «русский по происхождению, флорентинец по предпочтению».

Стихотворение Сергея Городецкого «Флоренция» — замечательный пример признания в любви представителя варварского северного народа, воспылавшего к Италии страстью полного сил юноши:

Вам сердце Севера! Что знали
Вы про далекую страну,
Где мы безудержно вздымали,
Как новь земли, свою весну?
<...>
В язык певучий и старинный
Бессмертных Дантовых терцин
Вникаем мы душой невинной,
Не подряхлевшей от кручин.¹⁶

В 1937 г. Мандельштам писал о своих сборах в дорогу, движениях по дуге и о несостоявшихся путешествиях от одного родного неба к другому:

Где больше неба мне — там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане.¹⁷

Кстати говоря, замечательную переключку находим между мандельштамовским «где больше неба» и ивановской строкой «Туда, туда, где умереть просторней» из знаменитого сонета «Италия».

Другой любопытный пример с совершенно иным акцентом и, конечно, совершенно иной художественной состоятельности приводит Роман Тименчик. Речь идет о стихах советского поэта, литературоведа Владимира Орлова, написанных приблизительно в те же годы, что и мандельштамовское стихотворение:

На тысячу тысяч Италий
Не сменим родную страну,

¹⁶ Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 426.

¹⁷ Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем. М., 2009. Т. 1. С. 236.

Мы, впрочем, других не видали,
Томясь в безысходном плену...¹⁸

На другом полюсе, у Сергея Гедройца Италия, «мечты прелестнейшая сказка», в сопровождении всего шлейфа атрибутов «италийской прелести», оказывается бессильной перед тоской по родине, снабженной между тем таким же шлейфом узнаваемых и ожидаемых «аргументов»:

Страна любви — страна чудес,
Где плещут волны голубые,
Из пальм ленивых дремлет лес
И тонут горы золотые.
Средь распустившихся цветов
Трепещут легкие цикады,
И среди мрамора дворцов
Звучат, волнуясь, серенады.
Земли чудесный уголок,
Мечты прелестнейшая сказка,
Как ты хорош, но как далек
Мне твой покой, краса и ласка.
Несусь я мыслью в ширь полей,
Родных полей, родимой нивы,
Ночного вижу ряд огней,
Трубы пастушьей переливы.
Густых лесов сосна и ель;
Опушка с яркими цветами;
Туман клубится; коростель
Кричит за дальними лугами.
Сирень, залитая луной,
Ряд ив, склоненных над водою.
О край далекий — край родной,
Зачем я здесь, а не с тобою.¹⁹

Италию как лучшую песню своего сердца восславил Александр Брайловский.²⁰ Для Николая Бернера Италия — «неизменивший друг души».²¹

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2833. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 99. Цит. по: Тименчик Р. Итальянские мотивы в русской поэзии начала XX века. С. 221.

¹⁹ Гедройц С. Стихи и сказки. СПб., 1910. С. 33.

²⁰ Брайловский А. Дорогой свободной: Книга стихов. Нью-Йорк, 1955. С. 63.

²¹ Арион. Киев, 1915. С. 30.

Редко при этом русские поэты были столь немногословны, столь скупы на эмоции и восторги, как Вадим Шершеневич в стихотворении «Что такое Италия?» (1922):

Что такое Италия? Поголубее небо
Да немножко побольше любви...²²

Возвращаясь к разговору о Рильке, надо сказать, что русские поэты редко воспринимали Италию *духовной* родиной. Этот комплекс чувств, не столько сложный, сколько состоящий из необозримого числа оттенков и нюансов, имеет самое прямое отношение к «эстетичности души итальянской», о которой писал Бердяев, — что позволяет предположить: Италия для русских поэтов была скорее родиной *сердечной*.

В качестве последней отсылки к известным литературным фактам, не имеющим прямого отношения к теме, позволю себе привести описание Гранады В. П. Боткиным, которое, на мой взгляд, могло бы стать наиболее точным, универсальным и безупречным с художественной точки зрения прозаическим эпиграфом к большей или по крайней мере значительной части поэтических объяснений в любви Италии русских: «Минута блаженства есть минута немая. Представьте же себе, что эта минута длится для меня здесь вот уже три недели. В голове у меня нет ни мыслей, ни планов, ни желаний; словом, я не чувствую своей головы; я ни о чем, так ни о чем не думаю; но если бы вы знали, какую полноту чувствую я в груди, как мне хорошо дышать... мне кажется, я растение, которое из душной, темной комнаты вынесли на солнце: я тихо, медленно вдыхаю в себя воздух, часа по два сижу где-нибудь под ручьем и слушаю, как он журчит, или засматриваюсь, как струйка фонтана падает в чашу... Ну что если б вся жизнь прошла в таком счастье!».²³ Этот отрывок избавляет меня от необходимости цитировать многочисленные, созданные по определенному трафарету, стихотворения, посвященные Италии. Сделаю лишь одно исключение.

На мой взгляд, полным поэтическим аналогом этого прозаического фрагмента, но при этом посвященного именно Италии, служит позднее стихотворение Владимира Вейдле «Riva degli schiavoni»:

Золотисто здесь стало, и розово:
Ветерок. Он под осень бывает.
Ветерок, ветерок, от которого
Сердце ослабевает.

²² Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 306.

²³ Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976. С. 194.

Да и биться зачем ему? Незачем.
Заслужило оно благодать
Под крыльцом у циркульника Чезаре
Розовым камнем спать.²⁴

В 2003 г. во время конференции, посвященной образу Флоренции в русской литературе, я, завершая свой доклад, воспользовался цитатой из письма Мережковского, имеющей самое прямое отношение к приведенной выше мысли Достоевского: «Ведь в Петербурге такая же пустыня, как здесь, — писал Мережковский Перцову из Флоренции 18 марта 1900 г., — только здесь — откровенная. Две ли у нас родины, как у Достоевского, или ни одной?». ²⁵ Мы заседали в замечательном зале, в котором однако не было ни одного окна, а когда я произнес последнее слово, погас свет. Чтобы свет не погас, со всей твердостью заявляю — две!

²⁴ Цит. по: Кара-Мурза А. Знаменитые русские о Венеции. М., 2001. С. 211–212.

²⁵ Русская литература. 1991. №. 3. С. 143.

ИЗ ДАНТОВСКИХ ПОДТЕКСТОВ Н. ГУМИЛЕВА: КАК ЖЕ ВСЕ-ТАКИ НАЗЫВАЛСЯ НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ СБОРНИК?¹

*Посвящается (запоздало) Стефано Гардзонио,
мэтру итальянско-русских связей, к его 60-летию.²*

Вопреки естественной тенденции начать с изложения проблемы и закончить ее решением (можно было бы назвать это «интриговой парадигмой»), в данном случае кажется более уместным кратко изложить существо дела, а затем подробнее рассмотреть имеющийся материал.

В изданиях и биографии Гумилева закрепилось неверное название не состоявшегося сборника стихов «Посредине странствия земного». Его ввел в обиход М. Д. Эльзон в издании «Библиотеки поэта».³ В первом издании заголовок «Посредине странствия земного» убран в дополнительный «Раздел II: Из книг 1910–1921 годов», наравне со стихами из «Жемчугов» 1910 г. В комментарии к этому сборнику дана отсылка к общей преамбуле к комментарию ко всему тому: «...об истории книги см. с. 538» (с. 594). Во втором издании М. Д. Эльзон уже ввел этот сборник в общее оглавление на равных правах с «Жемчугами» и «Шатром», а еще раньше повторил это заглавие в отдельном издании.⁴ Отсюда оно пошло в популярную лите-

¹ Настоящая работа была прочитана как доклад на конференции «Россия и Италия в XX веке. Взаимное отражение: восприятие, идея, представление / *Russiae Italiane l XX secolo: l aricezione, l'idea, l arappresentazione in reciproca specularità*» (Москва. Библиотекафонд «Русское зарубежье», 15–17 декабря 2005) и нынешней конференции «Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме» (Пушкинский Дом. Музей Г. Р. Державина. 16–18 февраля 2012), а также как часть доклада «Дантовские подтексты в поэзии русского модернизма», прочитанного на семинаре «Русский модернизм в кросскультурном контексте» (Иерусалим, 9 декабря 2013). В последнем случае я услышал очень полезные замечания Р. Д. Тименчика, использованные здесь.

² О серии статей «Запоздалые поздравления» см.: Левинтон Г. А. Запоздалые поздравления. 1. Текст и словарь // *Studia Ethnologica: Труды факультета этнологии*. СПб., 2004. Вып. 2. С. 221.

³ Гумилев Н. 1) Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. М. Д. Эльзона. Л., 1988. С. 357, комм. С. 538, 594 (Б-ка поэта. Большая сер. Изд. 3-е); 2) Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. М. Д. Эльзона. Изд. 2, испр. и доп. СПб., 2000. С. 307, комм. С. 669 (с уточнениями, но, как будет очевидно далее, недостаточными) (Новая Б-ка поэта).

⁴ Гумилев Н. Посредине странствия земного / Предисловие М. Д. Эльзона. Л., 1991.

ратуру⁵ и даже в научные работы о Гумилеве (как мы увидим, влияние ошибок Эльзона простирается за пределы всякого вероятия).

Сборник отождествлялся то с «Огненным столпом»,⁶ то с «К Синей звезде». Последнее отождествление Эльзон объявил окончательным и ввел во все названные издания, хотя его аргументацию никак нельзя признать убедительной:⁷ он молчаливо исходит из того, что планы сборника составлялись едва ли не после смерти Гумилева (на том, видимо, основании, что объявление о нем в «Жизни искусства» появилось 30 августа 1921 г., объявление же в альманахе «Дракон», вышедшем в феврале 1921-го, он в первом издании просто не упоминал).⁸ Очевидно, что речь шла о неизвестной нам и отчасти, вероятно, ненаписанной книге, и материал к ней нужно искать скорее в «Посмертном сборнике».

Я заинтересовался этим названием, поскольку отголоски его встретились в машинописном журнале «Гермес» (см. ниже).⁹ Довольно быстро стало ясно, что сборник не мог так называться. Тогда мои аргументы сводились к следующему: если в «Жизни искусства» (далее ЖИ) было напечатано «Посредине странствия земного», то в более раннем и более авторитетном издании, альманахе Цеха поэтов



⁵ Бронгулеев В. В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни Н. Гумилева. М., 1995.

⁶ Так у И. Одоевцевой (см. ниже) и в комм. Г. П. Струве к собранию сочинений: «Первоначально Гумилев хотел назвать этот сборник “Посредине странствия земного”» (Гумилев Н. Собр. соч. Т. 2. Вашингтон, 1964. С. 291; отмечено Эльзоном).

⁷ Автор специальной монографии: Ичин Корнелија. Циклус «Плава звезда» Николаја Гумилова. Београд, 1997 (Универзитет у Београду. Филолошки факултет. Монографије. Књ. 80). С. 20, прим. 4 — только констатирует отождествление Эльзона, не оспаривая и не поддерживая его. К. Ичин была участницей конференции «Николай Гумилев и русский Парнас», о которой идет речь ниже (см. прим. 11).

⁸ «Характер второй заметки <т. е. заметки в «Жизни искусства»> дает основания полагать, что после смерти Гумилева осталась рукопись готовой книги» (Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. 1-е изд. С. 538; 2-е изд. С. 670) — и значит уже к 30 августа кто-то стал готовить ее к изданию? Напомню, что в том же номере напечатана рецензия Э. Ф. Голлербаха (Его) на «Шатер», написанная еще в начале августа, во всяком случае, до ареста Гумилева (Голлербах Э. Ф. Н. С. Гумилев // Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 589).

⁹ Я готовил тогда работу «Материалы о Гумилеве в журнале “Гермес”», так до сих пор и оставшуюся не напечатанной.

«Дракон»,¹⁰ было: «Посередине странствия земного». Вариант, на котором настаивал Эльзон, давал строку 5-ст. хорей, «полногласный» вариант «Дракона» — строку 5-ст. ямба. Поскольку название представляло собой перевод первого стиха «Божественной комедии», то кто же стал бы переводить его хореем?!

Эти соображения я неоднократно высказывал М. Д. Эльзону приватно, а потом и публично, в прениях на конференции «Гумилев и русский Парнас», проходившей в Петербурге (только что возвратившем себе это название) 17–18 сентября 1991 г.¹¹ Почему издатель Гумилева не обращал внимания на мои замечания, остается для меня загадкой. Во 2-м издании он ввел ссылку на «Дракон» (не знаю, повлияли ли на это мои возражения) и процитировал объявление правильно: «посередине», — но никаких выводов из этого не сделал. К изложенному, в общем, сводится суть моей аргументации.¹²

Теперь подробнее рассмотрим материалы, имеющие отношение к этому названию. Вот комментарий М. Д. Эльзона (подчеркиваю то, что добавлено во 2-м издании):

Эта книга была издана в Берлине в 1923 г. под загл. «К Синей звезде». История ее такова. По воспоминаниям И. В. Одоевцевой, на одном из заседаний «Цеха поэтов» в ноябре 1920 г. обсуждалось название «На половине странствия земного», но, хотя оно и вызвало «всеобщее одобрение», Гумилев на следующий день сообщил мемуаристке, что он хочет переименовать книгу в «Огненный столп», решив, что ранее выбранное название «может сократить ему жизнь». Книга вышла в свет в издательстве «Петрополис» под новым загл. (см.: *Одоевцева Ирина*. На берегах Сены. Париж, 1983. С. 482–483). В Собрании сочинений в комментарии к «Огненному столпу» без ссылки на источник сказано: «Первоначально Гумилев хотел назвать этот сборник “Посередине странствия земного”» (Собр. соч. Т. 2. С. 291). В действительности перемена загл. связана с другой книгой. Об этом свидетельствует газетная хроника. В петроградской газете «Жизнь искусства» (1921, 16–21 авг.) появилось сообщение о том, что «в издательстве Петрополис на этой неделе выйдут в свет четыре книги, в том числе: Н. Гумилев, “Огненный

столп» (стихи)». Затем в номере от 30 августа в заметке «Новые книги» было объявлено, что издательство «Цеха поэтов» (подчеркиваем это обстоятельство) выпускает ряд поэтических сборников, в том числе «книгу стихов Н. Гумилева “Посередине странствия земного”». (Аналогичное объявление напечатаано на третьей странице обложки альманаха «Дракон» (Пг., 1921): в списке готовящихся к печати книг указано: «Н. Гумилев. “Посередине странствия земного” (стихи)».)

Поскольку сообщения относились к разным издательствам, нетрудно заметить, что в воспоминаниях И. В. Одоевцевой допущена контаминация. Однако исключительная конкретность воспоминаний позволяет думать, что Гумилев действительно не хотел выпускать новую книгу (но, конечно, не «Огненный столп») под первоначальным названием. Между тем, судя по анонсу в газете, оно осталось.¹³

Не будем останавливаться на странном аргументе об «исключительной конкретности» воспоминаний.¹⁴ Свидетельство (если это слово здесь применимо) Одоевцевой существует не изолированно, оно перекликается (посредством строчки из Суркова!) с пассажем из первой книги мемуаров, начинающимся: «Гумилев восхищался стихами Блока “Имя Пушкинского Дома”»¹⁵ и заканчивающимся: «Но ведь и Гумилеву тогда, хотя он этого совсем не предчувствовал, оставалось, как поется в советской песне — “до смерти четыре шага”».¹⁶ Вот полный текст того свидетельства, которое пересказывает М. Д. Эльзон:

Он как будто предчувствовал, что ему остается «до смерти четыре шага» и надо торопиться, не пропускать ни одной минуты. Но нет, никаких предчувствий

¹³ См.: *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. 1-е изд. С. 538; 2-е изд. С. 669.

¹⁰ Дракон. Альманах стихов. 1-ый выпуск. Пб.: [Издание Цеха Поэтов], 1921. 3 стр. обложки.

¹¹ Гумилев и русский Парнас. Музей Анны Ахматовой и Музей Достоевского. Ленинград, 17–18 сентября 1991. Хроника см.: *Русская литература*. 1992. № 1. С. 237–240. Материалы конференции изданы Музеем Анны Ахматовой (но, разумеется, без прений): Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции 17–18 сентября 1991 г. СПб., 1992.

¹² Спор, таким образом, идет об одной букве: *посредине* или *посередине*, однако эта буква меняет стихотворный размер. Споры и поправки, касающиеся одной буквы, не редкость: не говоря уже об аввакумовском «За аз единый», ср., например, две статьи, оказавшиеся в одном сборнике: *Азадовский К.* Где же ключ к народной душе? (по поводу одной спорной буквы) // *Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика*. М., 2005. С. 8–15; *Долнин А.* Цена одной буквы (заметки на полях набоковедческих штудий) // Там же. С. 82–90.

¹⁴ М. Д. Эльзон, кажется, вообще склонен доверять мемуаристке более, чем следовало бы, даже в пересказах: «По устному сообщению А. Ю. Арьева, в одной из личных бесед И. В. Одоевцева категорически отрицала авторство Н. С. Гумилева, утверждая, что стихотворение [«В час вечерний, в час заката...»] дошло до Парижа в начале пятидесятых годов. *А уж ее-то свидетельство* (в данном случае) неоспоримо» (*Эльзон Мих.* Об авторе стихотворения «Прощай, немытая Россия...» // *Звезда*. 2004. № 2 (курсив мой. — Г. Л.); <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=492>). Почему оно так неоспоримо? Только потому, что подделка и без него очевидна? О ней и об атрибуции Эльзона см.: *Тименчик Р. Д.* Что вдруг? М.; Иерусалим, 2009. С. 378, прим. 29. Кстати, любопытна цитата из Блока в этом стихотворении: «В час последний, в час заката» ~ «Вот зачем, в часы заката» («Пушкинскому Дому»). О мемуарах Одоевцевой в целом ср.: *Левинтон Г. А.* Гермес, Терпандр и Алеша Попович (эпизод из истории отношений Гумилева и Мандельштама?) // *Николай Гумилев: Исследования*. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 563–570.

¹⁵ Здесь Гумилев читает строфы из «Пушкинскому Дому», в том числе и упомянутую в предыдущем прим.

¹⁶ Книга И. Одоевцевой «На берегах Невы» цит. по: http://www.erlib.com/Ирина_Одоевцева/На_берегах_Невы/15/.

у него не было. Даже напротив: свою новую книгу стихов он решил назвать, по Данте¹⁷, «На половине странствия земного» и на одном из заседаний Цеха обсуждал это название, вызвавшее всеобщее одобрение. Но на следующий день, зайдя ко мне, он заявил с притворно грустным видом:

— Печальная новость: «На полдороге» превратилось в «Огненный столп». Почему? Потому что я ночью проснулся и вдруг так и обмер от страха. Господи! «На полдороге». Значит, раз мне сейчас тридцать четыре года, я самовольно решаю умереть в шестьдесят восемь лет! Но я меньше чем на девяносто, да еще с хвостиком, не согласен. А вдруг «там» из-за этого названия сократят мое «странствие земное». Нет, хоть и жаль, но лучше отложить его лет так на пятнадцать — когда я действительно достигну половины моего странствия земного. А теперь — чур меня, чур меня! Не ровен час!

Он, конечно, шутил. Но из суеврия переименовал свою новую книгу. «Огненный столп» вышел уже после его расстрела.¹⁸

Откуда взялась у Эльзона дата «ноябрь 1920 года»? Из слов несколько выше: «В ноябре 1920 года Гумилев восстановил Цех поэтов под названием “Второй цех поэтов”», дальнейшее обозначено у мемуаристки: «в этот свой последний год Гумилев <...>» — так что нет никаких оснований заключить, что заседание было именно в ноябре. Нет упоминания и издательства «Петрополис». Оно домыслено на том основании, что Одоевцева отождествила «На половине странствия земного» с «Огненным столпом», который, в самом деле, вышел в «Петрополисе»,¹⁹ это отождествление, несомненно, ошибочно, так что весь диалог, передаваемый ею далее, нужно считать вымыслом. Но контаминации, относящейся к издательствам, тут нет, поскольку Одоевцева вообще их не называет, контаминацию придумал Эльзон и сам же ее разоблачил (см. его эмфазы в цитированном пассаже).

То, что история о суеврии в страхе выдумана Одоевцевой, тем более очевидно, что подобные опасения (если они были) Гумилев уже преодолел пятью годами ранее. Та же строка Данте (опознанная комментаторами, в отличие от заглавия сборника)²⁰ отразилась в более раннем стихотворении:

¹⁷ Напомню, что эпиграфом к «На берегах Сены» взята приблизительная цитата из последней строки «Божественной комедии»: «Любовь движет солнце и другие звезды». О роли первой и последней строк «Комедии» см. в другой, еще не законченной работе автора.

¹⁸ Книга И. Одоевцевой «На берегах Сены» цит. по: <http://www.litmir.net/br/?b=135427&p=56> (курсив мой. — Г. Л.).

¹⁹ Ср. ниже об отголоске этой темы.

²⁰ Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 321 (комм. Н. А. Богомолова); Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. 1-е изд. С. 574, комм. к № 167. В предшествующем стихотворении сб. «Колчан» («Какая странная нега...») упоминается Данте: «Золотоглазой ночью / Мы вместе читали Данта» (Гумилев Н. Соч.: В 3 т. Т. 1. С. 194–195).

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной,
И, Господь, вот Ты мне явился
Невозможной такой мечтой.
<...>
С этой тихой и грустной думой
Как-нибудь я жизнь дотяну,
А о будущей Ты подумай,
Я и так погубил одну.

М. Д. Эльзон, сверх того, отмечает, что в 1916 г. Гумилеву было 30 лет. Таким образом, в 1921-м ему было 35 (род. 3/15 апреля 1886) и этот возраст совпадал с Дантовым и соответствовал традиционной середине человеческой жизни — 70 лет — по Псалмам (90: 10), а также «Пиру» Данте.²¹ Заметим, кроме того, что 1921 г. был юбилейным для Данте: 600 лет со дня смерти, материалы к юбилею печатались почти во всех изданиях второй половины 1921 г., часто соседствуя со сведениями о Гумилеве и его книгах.²²

Именно это стихотворение (а не обсуждаемый здесь сборник) имел в виду Ю. Н. Верховский: «Итак — “nel mezzo del cammin”, на “половине жизни земной” (Колч<ан, с.> 65–66), пускай душа поэта <...>».²³

Восходит ли цитированный выше комментарий Струве к сообщению Одоевцевой, неясно. Во всяком случае, название сборника он взял не из ее книги.

²¹ Подробный обзор этой темы см.: *Weinrich Harald. On Borrowed Time: The Art and Economy of Living with Deadlines / Trans. by Stephen Rendall. Chicago, 2008; глава «The Midpoint of Life» (pp. 18 ff.)* содержит различные примеры «середины жизни» и «середины жизненного пути», в том числе любопытный пример из первой сцены «Фауста» («Ночь»): «Und eh man nur den halben Wegerreich, / Muß wohl ein armer Teufel sterben». Оба русских перевода сохраняют мотив *половины пути*: «А тут — того гляди — еще на полпути / Придется бедняку и с жизнью расстаться» (пер. Холодковского); «глядишь, — его на полпути / Удар от прилежанья хватит» (пер. Пастернака). Комментарий Вайнриха: «Эти строки с упоминанием середины (halben Weg) читаются как интертекстуальная аллюзия на знаменитые начальные строки “Божественной Комедии” Данте <...> и явно подразумевают указанный Псалмопевцем возраст 35 лет, как предел половины жизни» (р. 34). Особая проблема — как «середины жизни» связана с греческим *акци* (в биографическом аспекте это не 35 лет, а 40).

²² К сожалению, работа Л. Г. Степановой о юбилеях Данте в России осталась незаконченной.

²³ *Верховский Ю. Н. Путь поэта. О поэзии Н. С. Гумилева // Современная литература. Сб. статей. Л.: Мысль, 1925. С. 125.*

Перейдем к современным Гумилеву свидетельствам. Первое из них напечатано за несколько месяцев до гибели поэта, в феврале 1921 г.²⁴ на 3-й странице обложки альманаха Цеха поэтов «Дракон».²⁵

Издания Цеха Поэтов

Дракон. Альманах. Выпуск 1-ый.

Дракон. Альманах. Выпуск 2-ой (в наборе).

Готовятся к печати

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Глоссолалия (поэма о звуке)

Н. ГУМИЛЕВ. Посередине странствия земного (Стихи)

О. МАНДЕЛЬШТАМ. Книга стихов

С. НЕЛЬДИХЕН. Органное многоголосье (стихи)

ИРИНА ОДОЕВЦЕВА. Двор Чудес (стихи)

НИК. ОЦУП. Книга стихов

ВСЕВОЛОД РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Книга стихов.

На это объявление сразу же откликнулся Э. Ф. Голлербах в рецензии на альманах, вызвавшей скандал и едва не ставшей поводом для дуэли.²⁶

«В “Поэме Начала” Гумилев размахивается на подобие [sic!] Гете или Данте <...> Поэма звонкая, легкокрылая, но явленная миру “посередине странствия земного” она не может стать в ряд с лучшими достижениями автора и может быть истолкована не как поэма начала, а как поэма конца, или, если угодно, как начало конца».²⁷ Замечательно, что приводя эту (несколько более пространную) выдержку, Ю. В. Зобнин, В. П. Петрановский печатают

²⁴ Эту дату («Февр<аль>, до 23») дает замечательная летопись недавно скончавшегося А. Ю. Галушкина: Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград 1921–1922 гг. М., 2005. С. 32. Это явно основано на дате рецензии Голлербаха. П. Н. Лукницкий оба события (альманах и рецензию) датирует почему-то мартом (Лукницкая В. Любовник. Рыцарь. Летописец: (Три сенсации из Серебряного века). СПб., 2005. С. 317).

²⁵ Дракон. Альманах стихов. 1-ый выпуск. Пб.: [Издание Цеха Поэтов], 1921. 3 стр. обложки (мне удалось увидеть экземпляр с сохранившейся обложкой только благодаря покровительству А. Я. Лапидус, ей же я обязан доступом к некоторым из переводов Данте, цитируемых ниже).

²⁶ Голлербах Э. Ф. Н. С. Гумилев. С. 588–589; Зобнин Ю. В., Петрановский В. П. К воспоминаниям Э. Ф. Голлербаха о Н. С. Гумилеве: (Суд чести) // Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. С. 592–604.

²⁷ Ego [Э. Голлербах]. [Рец.] Дракон. Альманах стихов. Издание Цеха поэтов // Известия Петроградского Совета Рабочих и Красноармейских Депутатов. 1921. 23 фев. Среда. № 40. С. 2. Курсив мой. — Г. Л. Благодарю М. Г. Сальман, которая параллельно проверила этот текст в РНБ и даже добилась бумажного экземпляра газеты (мне пришлось удовлетвориться сканированной копией, почему и потребовалась проверка).

«посередине странствия земного»²⁸ — это явно влияние той формы, которую избрал и пропагандировал М. Д. Эльзон!

Через полгода после «Дракона» появляется объявление в ЖИ, на котором изначально основывался М. Д. Эльзон. Высказывалось (устно) мнение, что сообщение в ЖИ представляло собой перепечатку из «Печати и революции»; это едва ли возможно, так как в последнем журнале (вышедшем, кажется, позже, чем августовская ЖИ) в рубрике «По России», разделе «В Петрограде» название сборника сильно искажено: «Цех поэтов выпускает книгу Н. Гумилева. “Последние странствования земного”».²⁹ И так, привожу объявление ЖИ: «Издательство Цеха поэтов выпускает “Сборник цеха поэтов” книга 2. Книги стихов: Н. Гумилева — “Посередине странствия земного”; Сергея Нельдихена — “Органное многоголосие”; Ирины Одоевцевой — “Двор чудес”; Ник. Оцуца — “Книга стихов”».³⁰

Таким образом, и здесь представлена «полногласная форма», и вся текстология и всё упорство Эльзона основаны на простейшей ошибке, «очитке». Конечно, всё возможно, может быть, «в другой псалтире напечатано» иначе;³¹ я читал сканированный текст ЖИ и мог не разобрать, но, по-моему, в нем отчетливо видно «Посередине», вопреки комментарию в «Библиотеке поэта».

Насколько мне известно, единственный печатный источник, отражающий «неполногласную» форму (если это опять-таки не опечатка), — это рецензия М. Зенкевича (источник довольно близкий к Гумилеву, хотя в тот период автор находился в Саратове) на «Огненный столп»: «Небольшая, в 70 страниц, изящно изданная, вышедшая в августе сего года книжка стихов Н. Гумилева теперь, после его смерти, приобретает особый интерес и значительность. Ею, так же как и еще не появившейся книгой “Посередине странствия земного”, подводится неожиданный итог творчеству поэта».³²

²⁸ Зобнин Ю. В., Петрановский В. П. К воспоминаниям... С. 594. А. Ю. Галушкин (Литературная жизнь России 1920-х годов. С. 32) приводит эти слова (с некоторыми неточностями), но пропускает дантовскую цитату. В его книге это название сборника, кажется, нигде не упоминается.

²⁹ Печать и революция. 1921. Ноябрь–Декабрь. Кн. 3. С. 303. См. также: <http://www.knigafund.ru/books/53311/read#page329>.

³⁰ Жизнь искусства. 1921. 30 авг. № 806. С. 3. Как нетрудно видеть, заковыченная цитата из «Жизни искусства» в комментарии Эльзона цитатой вовсе не является, как и слова, приписанные Одоевцевой.

³¹ «Недоросль», д. 2, явл. V. Я имею в виду возможность опечатки в части тиража.

³² М. [Зенкевич] [Рец. на: Н. Гумилев. Огненный столп. Пг., 1921] // Саррабис. 1921. № 3 (Окт.). С. 12; Зенкевич М. Избранные статьи и рецензии в саратовской периодике 1918–1923 годов / Вступ., подг. текстов, прим. С. Е. Зенкевича // Волга XXI век. 2008. № 3–4 (<http://magazines.russ.ru/volga21/2008/3/ze91.html>); Владимир Нарбут, Михаил Зенкевич. Статьи. Рецензии. Письма / Сост., подг. текста и прим. М. Котовой, С. Зенкевича, О. Лекманова. М., 2008. С. 132–135, 298. До этой публикации была атрибутирована Зенкевичу в:

Позднейший пример неполногласной формы — это цитированный выше комментарий Г. П. Струве, все остальные более поздние тексты, выбирающие неполногласный вариант, как кажется, восходят к изданиям М. Д. Эльзона (на неполногласную форму, может быть, указывает и искаженный вариант в «Печати и революции», но основываться на нем довольно трудно). Пример такого написания мы находим в очень полезной Хронике жизни Гумилева:

Гумилев заключил ряд договоров с издательствами «Мысль», «Библиофил»; в издательстве «Цеха поэтов» готовились альманахи и книги участников «Цеха». Готовилась новая книга, условное название — «Посредине странствия земного».³³

Кроме того, некоторые вторичные ссылки остаются неясными (т. е. неясно к какой, полногласной или неполногласной, форме они могут восходить), прежде всего, это относится к беспрефиксным формам (*середина*, *в середине*) особенно в стихах как начала 1920-х гг., так и последующих. Похоже, что формы *середина* / *середина* выбираются без ориентации на источник, а определяются метрическим контекстом.

Однако у нас есть случаи, когда стихотворные тексты, содержащие отсылку к обсуждаемому названию, сопровождаются прозаическими.

В «Поэтическом дневнике» Н. Оцупа (5-ст. хорей) цитатная строка повторяется дважды, оба раза в конце октавы: последняя строка в 1-й части (гл. 1)

Все к развязке более готово
В середине странствия земного

и предпоследняя строка в гл. 20:

Ну... и вот один из молодежи
Все еще пожалуй золотой
Но уже на предков не похожий,

Тименчик Р. Д. 1) Читатели Гумилева // Natales grate numeras? Сб. ст. к 60-летию Г. А. Левинтона. СПб., 2008. С. 551, прим. 3; 2) Что вдруг? С. 372 (здесь: Саррабис. 1921. № 4); ранее эту рецензию цитировал — пропустив упоминание нашего сборника — А. Ю. Галушкин (Литературная жизнь России 1920-х годов. С. 142), атрибутировавший ее А. Мухаревой. Ср. в той же книге Тименчика о стихотворении Бродского «1867»: «Гумилев, чья смерть в 1921 году — на хронологическом полпути от заглавия стихотворения “1867” к дате его написания — так странно рифмуется с концом посередине странствия земного Фердинанда Иосифа Максимилиана (1832–1867) — однолетка автора стихотворения “1867” и Гумилева» (Тименчик Р. Д. Приглашение на танго: Поцелуй огня // Тименчик Р. Д. Что вдруг? С. 624).

³³ Степанов Е. Николай Гумилев: Хроника // Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии. С. 425 (источник не указан).

Как у нас хотя бы Лев Толстой, –
В середине странствия земного
Пробуждается для жизни новой.³⁴

Середина в обоих случаях — в полногласном варианте, несмотря на хорейский контекст. Это, как оказывается, восходит к полногласной форме с префиксом, о чем свидетельствует прозаическая (закавыченная) цитата в статье «Николай Гумилев»: «Гумилев написал эти строки [ст. “Память”] уже “посередине странствия земного”».³⁵

Упомянутые выше отголоски гумилевского названия в журнале «Гермес» — это, прежде всего, стихи Льва Горнунга. Одно из стихотворений его цикла, посвященного годовщине гибели Гумилева,³⁶ начинается

«Середина странствия земного»
Оказалась странствия концом.³⁷

Выбран полногласный вариант, но в случае Л. В. Горнунга, может быть, важнее выбор 5-ст. хорей. Для него, видимо, это был специально гумилевский размер: в другом стихотворении того же цикла (24 августа 1922 г. «Вот уж год, как нет его на свете...») есть строки:

И «Болонью» тихо вторят губы —
Пятистопный золотой хорей.³⁸

³⁴ Оцуп Н. Океан времени. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 185, 259. В последнем случае заключительное двуступие, видимо, контаминирует *Nel mezzo del cammin di nostra vita* и *Inci-pit vita nova*.

³⁵ Там же. С. 559.

³⁶ Это — одна из важных тем всего 2-го номера «Гермеса». На фронтисписе помещен портрет, описанный в оглавлении так: «Портрет Николая Гумилева раб. худ. Э. Леезена — с. 3». Э. Леезен — псевдоним (использовавшийся только для графических работ) того же Л. В. Горнунга.

³⁷ Горнунг Лев. Шесть стихотворений из цикла «Памяти Николая Гумилева» // Гермес. 1922. № 2. С. 21. Учитывая цитируемый ниже разговор, нужно отметить эпиграф к этому стихотворению: «Через год я прочел во французских газетах / Я прочел и печально поник головой... («Шатер»)). Перепечатано в: Лев Горнунг. Упавшие зерна. Анастасия Горнунг. Бегущие ландыши. Избр. стихотворения / Сост. М. З. Воробьева. М., 2004. С. 21. Здесь перепечатаны 4 стихотворения из 6 (без соблюдения порядка и формального выделения цикла), в том числе и то, которое в «Гермесе» было только обозначено цифрой VI (над пустой страницей), но не напечатано из осторожности. См. также библиографию в той же книге (с. 169, № 3; здесь это последнее стихотворение обозначено началом первого стиха, хотя в журнале его нет).

³⁸ Гермес. С. 20; Лев Горнунг. Упавшие зерна. С. 20.

Однако в прозаическом варианте, в редакционной (анонимной) статье «Август 1921 года»³⁹ в том же номере: «автор <...> окончил земное странствие, едва свершив его *середину*».⁴⁰

Так или иначе, но в начале 1990-х гг. Л. В. Горнунг помнил неполногласный вариант названия. Я виделся с ним в середине 1980-х гг., когда стал заниматься «Гермесом», а собирая материал, относящийся к «Посередине странствия земного», я позвонил ему в Москву (кажется, у меня были и другие вопросы, связанные с «Гермесом»). Когда я спросил, откуда он взял название «Посередине странствия земного», он ответил, что объявление об этом было напечатано в газете (или «в какой-то газете»), и на мой вопрос «Посередине» или «*посередине*» он сказал: «Но так <т. е. с «посередине»> ведь получают стихи». На мой ответ, что стихи получают и в другом случае, только не хорей, а ямб, он ничего не ответил.

Несмотря на ссылку на газету (которая могла быть только 1921 г.) через 4 года Горнунг спрашивал П. Н. Лукницкого об этой книге в письме от 24 марта 1925 г. и употребил ту же форму, что и в стихах: «Скажите что это за книга “Середина странствия земного”, которую предполагал выпустить “Петрополис”?».⁴¹

П. Н. Лукницкий ответил 3 апреля того же года «“Посередине странствия земного” — предполагавшееся название сборника, в который должны были войти стихотворения 1921 года (часть из них вошла в “Огненный столп”, остальная часть в большинстве неизвестна или не была на-

³⁹ Неизвестно, принимал ли в ней участие Лев Горнунг, но почти несомненно участие его брата Б. В. Горнунга, впрочем, несколько менее пылкого поклонника Гумилева. Ср. в его письме к Кузмину 3/5 сентября 1924 г.: «Мой брат, начинающий отходить от своего исключительного пиетета к покойному Н. С. Гумилеву» (К истории машинописных изданий 20-х гг. / Публ. Г. А. Левинтона и А. Б. Устинова // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы к обсуждению. Рига, 1990. С. 209).

⁴⁰ [Б. п.] Август 1921 года // Гермес. 1922. № 2. С. 10.

⁴¹ Н. С. Гумилев в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга / Публ. И. Г. Кравцовой // Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. С. 497. Откуда Л. В. Горнунг взял «Петрополис», непонятно, кажется, будто он прочел комментарий Эльзона. Примечательен в этом отношении комментарий И. Г. Кравцовой (Там же. С. 302, прим. 40): «Об истории этой книги см. БП (т. е. издание «Библиотеки поэта». — Г. Л.) с. 538–539 (отд. изд.: Л., 1991). Подробнее см.: Новая русская книга. 1922. № 1. С. 34–35; а также: Лозинский Г. «Petropolis» // Временник общества друзей русской книги. II. Париж, 1928. С. 33–38». Ни в статье Г. Л. Лозинского (см.: <http://emigrantika.ru/images/pdf/v2.pdf>), ни в заметке, подписанной Н. З., «Петербургское издательство Петрополис», находящейся на указанных страницах «Новой русской книги», нет ни слова об этой книге Гумилева. Есть только сведения об издательстве «Петрополис», к которому эта книга не имеет отношения, кроме как в комментариях Эльзона, в словах, напрасно приписанных им И. Одоевой. Неужели и эта ссылка — тоже результат влияния его комментария?

писана вообще <...>».⁴² Сам Лукницкий всегда пользовался полногласной формой:

[П]осле сборника «Огненный столп» Гумилев составил план книги «Посередине странствия земного». Стихи не сохранились. В бумагах поэта есть листок, озаглавленный «Планы стихов» со следующим списком <...>⁴³

1921

Пишет стихи следующей после «Огненного столпа» книги стихов «Посередине странствия Земного».

Примечание. Стихи не сохранились. В бумагах поэта есть листок, озаглавленный «Планы стихов», со следующим списком <...>⁴⁴

К этим же материалам Лукницкого относится ссылка Р. Д. Тименчика, дающая несколько более развернутое название, чем все цитированные: «Появившаяся в январе книга переводов Самуила Маршака из Блейка с предисловием В. М. Жирмунского могла напомнить, что замысленный перед казнью сборник Гумилева “Посередине странствия земного. Стихи 1921” — должен был открываться эпиграфом из “Юдоли грез” (“The Land of Dreams”):

Father, O Father, what do we here,
In this land of unbelief and fear?»

К названию дана сноска: «Листок с проектом титульного листа хранился в бумагах П. Н. Лукницкого».⁴⁵

Перейдем теперь к Дантовской теме: в нескольких из приведенных свидетельств имя Данте уже возникало. Приведу два позднейших свидетельства (оба сообщены мне Р. Д. Тименчиком). Первое принадлежит К. В. Мочульскому — в рецензии на книгу Гумилева «Французские народные песни»: «Гумилев мечтал о монументальном стиле: за Гильгамешом должна была последовать русская “Божественная комедия”».⁴⁶ Сообщая мне эту выписку, Тименчик приписал: «Мочульский этим годам свидетелем не был, значит,

⁴² Н. С. Гумилев в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга. С. 503. Лукницкий «Петрополис» не упоминает, соответственно, комментарий (с. 504, прим. 1) ограничивается ссылкой на издание Эльзона.

⁴³ Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 259.

⁴⁴ Лукницкая В. Любовник. Рыцарь. Летописец. С. 326; Лукницкий П. Н. Труды и дни Н. С. Гумилева. СПб., 2010. С. 718.

⁴⁵ Тименчик Р. Анна Ахматова в 60-е годы. М.; Toronto, 2005. С. 274, 724, прим. 116.

⁴⁶ К. М. [К. В. Мочульский] [Рец.] Французские народные песни [Пг.; Берлин, 1923] // Звено. Париж, 1923. 2 апр.

знал со слов Адамовича», причем имелось в виду устное сообщение, так как печатное свидетельство Г. В. Адамовича в том же «Звене» появилось двумя годами позже:

...Н. Гумилев придавал заглавию книги исключительное значение. Историю последнего из найденных им названий стоит рассказать.

В августе 1921 г., только что издав новую книгу, и не имея еще ни одного стихотворения для следующей, он сказал: «Я назову свою будущую книгу “Посередине странствия земного”».

Это первая строка из его перевода Данте.

Кто-то заметил: «Нельзя так назвать книгу. Разве вы знаете, сколько вы будете жить? Разве вы знаете, что вы еще на “середине” пути?»

Гумилев сказал: «Я знаю, что буду жить долго. По меньшей мере, еще столько же. Я непременно назову так книгу».

Через две недели он был расстрелян...⁴⁷

Разумеется, хронология тут вымышленная, название, как мы знаем, зафиксировано уже в феврале 1921-го. Можно ли полагаться на само сообщение⁴⁸ — трудно сказать. Однако фон для такого замысла, конечно, существовал.

Многие из младшего поколения русских символистов должны были попытаться дать новые, свои переводы произведений Данте. Уже недостаточно было просто иметь русского Данте, какого предлагал, например, перевод Мина, необходим был новый русский символистский Данте, который отразил бы все те качества, которыми символисты наделили свой образ Данте. Именно поэтому мы видим, как Брюсов, Эллис, Сергей Соловьев и Вячеслав Иванов принимались за переводы произведений Данте на разных этапах своих литературных биографий.⁴⁹

Соответственно, Гумилев мог ощущать такую же потребность (как и его учитель) в постсимволистском Данте. Ср. также запись Ахматовой — перечень поэтов, любивших Данте: Мандельштам, Гумилев, Лозинский.⁵⁰ Там

⁴⁷ Сизиф [Г. В. Адамович]. Отклики // Звено. 1925. 27 апр. № 117. С. 3–4. Курсив мой. — Г. Л.

⁴⁸ Кажется вполне вероятным, что к нему восходит, mutatis mutandis, рассказ Одоевой.

⁴⁹ Davidson P. Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante // Oxford Slavonic Papers. New series. Vol. XV. 1982. P. 103. Перевод С. М. Соловьева относится уже к советскому времени, публикации его мне неизвестны.

⁵⁰ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 678. Ср. также: Тименчик Р. Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой // Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Yamburg, 2004 (<http://www.akhmatova.org/articles/timenchik18.htm>).

же — запись, начинающаяся «Из прощания с дантовским годом» (ср. тему юбилея в 1921 г.): «и когда недоброжелатели насмешливо спрашивают: “Что общего между Гум<илевым>, Манд<ельштамом> и Ахм<атовой>?” — мне хочется ответить: “Любовь к Данте”. Недаром Н<иколай> С<тепанович> хотел чуть не до последней минуты свою книгу “Огненный столп” назвать “Посередине странствия земного” (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”).⁵¹

Обратимся теперь непосредственно к традиции русского Данте (или Данта — Гумилев, кажется, так же последовательно называл его *Дантом*, как и Вяч. Иванов, Мандельштам и, менее последовательно, Ахматова).

Переводы первой терцины «Комедии»⁵²

П. А. Катенин

Путь жизненный пройдя до половины,
Опомнился я вдруг в лесу густом,
Уже с прямой в нем сбившись тропины.⁵³

В. Ф. Одоевский

На половине пути нашей жизни, я заметил, идучи темным лесом, что
прямая дорога потеряна.⁵⁴

Д. Минаев

Когда-то я в годину зрелых лет
В дремучий лес зашел и заблудился.
Потерян был прямой и верный след.⁵⁵

Фан-Дим [Е. В. Кологривова]

На половине пути человеческой жизни, я очутился в дремучем лесу: —
след прямой стези был утрачен.⁵⁶

⁵¹ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 678.

⁵² Материалы основаны на: Данченко В. Т. Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762–1972. М., 1973.

⁵³ Катенин П. А. Ад. Из Данте. Песнь I // Катенин П. А. Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 191.

⁵⁴ Безгласный [В. Ф. Одоевский]. Кто сумасшедшие // Библиотека для чтения. СПб., 1836. Т. 14. № 1. Отд. 1. С. 50–64. Эпиграф из Данте «Nel mezzo del camino» [sic!] с прозаическим переводом (с. 50).

⁵⁵ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад / Пер. Д. Минаева. Лейпциг: Изд. М. О. Вольфа. В типографии Бера и Германа, [1874].

⁵⁶ Божественная Комедия Данте Алигьери. Ад. С очерками Флаксмана и итальянским текстом. Перевод с Итальянского Ф. Фан-Дима [Е. В. Кологривовой]. СПб.: Изд. Е. Фишера. Б. г. [ценз. разреш. 6 окт. 1842]. Вып. 1. С. 3; Европейская классика для учащихся в русском

Д. Мин, 1-я ред.:

В середине нашей жизненной дороги
Объятый сном, я в темный лес вступил,
Путь истинный утратив в час тревоги.⁵⁷

Д. Мин, 2-я ред.:

В полудороге нашей жизни трудной
В неведомый я темный лес вступил
Утратив путь прямой в дремоте чудной.⁵⁸

В. А. Петров, 1-я ред.

На полпути всей жизни одинокой
В какой-то я дремучий лес вступил
И потерял дороги след широкой.⁵⁹

В. А. Петров, 2-я ред.

Средь жизненной дороги изнывая,
Скитался я в лесу, объятый тьмой:
Утрачена была стезя прямая.⁶⁰

А. П. Федоров

Пройдя полпути своей жизни
В минуту унынья, вступил
Я в девственный лес и, дороги

Ища там, я долго бродил.⁶¹

перевод под ред. Петра Вейнберга. СПб., 1875. Вып. IV: Данте. На стр. 4: Ад. Комедия. Пер. Фан-Дима. [Е. В. Кологривовой]. Псевдоним раскрыт в: *Данченко В. Т.* Данте Алигьери. С. 37. № 188.

⁵⁷ Ад. Данта Алигьери. Перевел с итальянского размером подлинника Дмитрий Мин. М.: Изд. М. П. Погодина, 1855.

⁵⁸ *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад. Пер. размером подлинника Д. Мина. СПб.: Суворин, 1902; 2-е изд. — 1909.

⁵⁹ Божественная комедия. Ад. Данте Алигьери / Пер. с итал. В. А. Петрова. Стихотворной формой подлинника — терцинами. СПб., 1871; 2-е испр. изд. — 1871.

⁶⁰ Божественная комедия. Ад. Данте Алигьери. Подстрочный пер. с итал. — терцинами В. А. Петрова. 3-е испр. изд. СПб., 1878.

⁶¹ *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад. Пер. стихами с итал. А. П. Федорова. СПб.: Типография дома призрения малолетних, 1893 (на обложке 1892). Перевод сделан амфибрахием, странными полурифмованными терцинами (примерно половина стихов не зарифмована).

П. Каншин

Достигнув половины жизненного пути, я очутился в дремучем лесу и сбился там с надлежащей дороги.⁶²

Н. Голованов

На полпути земного бытия
Вступил я в лес угрюмый и унылый,
И затерялась в нем тропа моя.⁶³

В. В. Чуйко

Достигнув половины жизненного пути, я очутился в дремучем лесу, ибо я потерял настоящую дорогу.⁶⁴

NB В предисловии (переводчика), с. 3: «По середине нашей жизни — говорит он там [=в самом начале “Божественной комедии”], — я очутился в дремучем лесу».

О. Н. Чюмина [О. Н. Михайлова]

На полпути земного бытия,
Утратив след, вступил я в лес дремучий,
Он высился столь грозный и могучий,

Что описать его не в силах я.⁶⁵

Эллис

На половине странствия земного,
Я, заблудясь, в дремучий лес вступил,
Но описать, увы, бессильно слово

Весь ужас, что мне душу охватил.⁶⁶

⁶² *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад / Пер. П. Каншина. СПб.: Сойкин, 1894. С. 3.

⁶³ *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ч. I. Ад. Пер. с итал. размером подлинника (терцинами) Н. Голованова (Текст перевода просмотрен проф. Ф. И. Буслаевым). М.: И. Н. Кушнерев, 1896. Изд. 2-е, без перемен, 1899.

⁶⁴ *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Ад / Пер. В. В. Чуйко. СПб.: Изд. В. И. Губинского, 1894; Изд. 2-е, [1911].

⁶⁵ «Божественная комедия». Поэма Данте Алигьери в новом стихотв. переводе О. Н. Чюминой [О. Н. Михайловой]. СПб.: Каспари, 1900; *Данте Алигьери.* Ад. Пер. О. Н. Чюминой. Берлин: Русское универсальное издательство, 1921 (Всемирный Пантеон. № 26–27). Во втором издании графические терцины сняты. О переводчике см.: *Мазовецкая Э. И.* О. Н. Чюмина — поэт, переводчик, общественный деятель // *Русская литература.* 2006. № 3. С. 189–192.

⁶⁶ *Эллис.* Данте Алигьери. Из Божественной комедии. Песнь I. Данте и Вергилий // *Эллис.* Иммертели. Вып. 2. П. Верлэн. Ж. Роденбах, М. Метерлинк, С. Прюдом, Данте Алигьери, Л. Стекатти, Д. Леопарди, Ф. Ницше и др. иностранные поэты. М., 1904. С. 84.

В. Брюсов (1905)

На полдороге странствия земного
 Себя увидел я в лесу глухом,
 Затем что сбился я с пути прямого⁶⁷.

Эти переводы были сделаны до 1921 г. Для полноты добавим позднейшие:

М. Л. Лозинский⁶⁸

Земную жизнь пройдя до половины,
 Я очутился в сумрачном лесу,
 Утратив правый путь во тьме долины.⁶⁹

Б. Зайцев

На половине странствия нашей жизни
 Я оказался в некоем темном лесу,
 Ибо с праведного пути сбился.⁷⁰

В. Маранцман

В середине нашей жизненной Дороги
 попал я в мрачный, незнакомый лес,
 где путь прямой терялся в темном логе.⁷¹

А. А. Илюшин

На полдороге странствий нашей жизни
 Я заблудился вдруг в лесу дремучем,
 Попытки ж выйти вспять не удались мне.⁷²

⁶⁷ Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 19 (первая публикация). Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова / Сост. С. И. Гиндин. М., 1994. С. 113.

⁶⁸ «Первые строки «Ада» М. Лозинский перевёл 8.II 1936 г.; перевод «Ада» был закончен 13.I 1938 г. <...>. В «Литературном современнике» (1938. № 3, 4) вышли I, III, V, XIII, XXV и XXVI песни «Ада» с примечаниями самого М. Лозинского» (Лозинский С. М. История одного перевода «Божественной Комедии» // Дантовские чтения 1987. М., 1989. Цит. по: http://za-za.net/old-index.php?menu=authors&&country=nomer&&author=nomer07_03_11&&w&rk=001. Первые книжные издания «Ада» — М.: ГИХЛ, 1939, 1940.

⁶⁹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. Изд. подг. И. П. Голенищев-Кутузов. М., 1967. С. 9 (сер. «Литературные памятники») — и многие другие издания. В первой терцине начало, вероятно, ориентировано на название сборника Гумилева, а 3-я строка прямо цитирует «Песню Ада» А. Блока: «Иду один, утратив правый путь, / В кругах подземных, как велит обычай».

⁷⁰ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад / [Вступ. статья,] пер. [и прим.] Бориса Зайцева. Париж: YMCA-Press, 1961. С. 37.

⁷¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с ит. В. Г. Маранцмана. М.: Классик Стиль, 2003. С. 9.

⁷² Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с ит. А. А. Илюшина. М.: Дрофа, 2008. С. 27.

Не будем пытаться собрать здесь многочисленные примеры других отражений первого стиха Комедии, даже тех, которые предшествовали Гумилеву. Позволю себе привести только два примера, оба эпистолярных: «Вот уже скоро двадцать лет с тех пор, как я, едва вступавший в свет юноша, пришел в первый раз к тебе, уже совершившему полдороги на этом поприще».⁷³ «Нынче день моего рождения, что же я? На полпути моей жизни, скоро буду стар и глуп, как все мои благородные современники».⁷⁴

Вариант перевода, выбранный Гумилевым, ближе всего к переводам Эллиса и Брюсова (последний перевод он вряд ли мог знать; с другой стороны, Брюсов мог показать свои наброски ученику). Но можно выделить и чуть более широкую традицию, в которой *путь* или *бытие* получает эпитет *земной*. Таковы переводы тех же двух символистов, а также О. Чюминой и Н. Голованова.

К этой субтрадиции можно привести еще один стихотворный пример отражений гумилевского названия (я не привел его ранее, поскольку в нем как раз отсутствует «середина»). Это стихи Раисы Блох:

Быстрее тут уходит жизнь земная,
 Быстрее птиц проносятся года,
 А мы живем, не помня и не зная,
 И строим дом, как будто навсегда.

*О жаркий воздух странствия земного,
 О свет, о блеск, о каждый пыльный час,
 Мне жалко вас, вы не вернетесь снова.
 С иной земли я оглянусь на вас.*⁷⁵

⁷³ Н. В. Гоголь — В. А. Жуковскому, 29 декабря 1847 г. (10 января 1848 г.) // Гоголь Н. В. Переписка: В 2 т. / Сост. и комм. А. А. Карпова, М. Н. Виरोлайн. М., 1988. Т. 1. С. 211.

⁷⁴ Грибоедов — С. Н. Бегичеву, 4 января 1825 г. // Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. СПб., 2000. Т. 3. С. 84. Ср. отражение этого письма в романе Тынянова, где имеет место не только фраза из письма Грибоедова, переданная, как часто бывает у Тынянова, другому персонажу, но и интерпретация (установление источника) этой фразы: «Грибоедов же был питомец старика. Питомец не сморгнул глазом, когда полководца уволили; остался цел и невредим, а потом вознесся. <...> Один генерал сказал о нем со вздохом: — Его замутил бес честолюбия. Господа, ему тридцать два года. Это, по Данту, середина жизни или около того. Это эра, когда в ту или иную сторону человека мутит» (Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1975. С. 19).

⁷⁵ Бородина М., Блох Р. Заветы: Стихотворения. Брюссель: Петрополис, 1939. С. 54; цит. по: Воронова Т. П. Раиса Блох — русская поэтесса и историк западного средневековья // Проблемы источниковедческого изучения русской и советской литературы. Л., 1989. С. 83.

Наконец, очевидным продолжением этой «субтрадиции» является «Перед зеркалом» Ходасевича (1924) с Дантовским эпиграфом.

ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ

Nel mezzo del cammin di nostra vita.

<...>

Впрочем — так и всегда *на середине*

Рокового земного пути:

От ничтожной причины — к причине,

А глядишь — запутался в пустыне,

И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками

На парижский чердак загнала.

И Виргилия нет за плечами —

Только есть одиночество — в раме

Говорящего правду стекла.

Первая публикация в «Современных записках» (1925. XXIV. С. 70) дает вариант: «Впрочем, так и всегда *в середине*».⁷⁶ Так что если видеть здесь отражение гумилевского названия, то представлены и полногласный и неполногласный варианты. С другой стороны, эпитет *земной* присутствует в обоих символистских переводах (впрочем, перевод Брюсова Ходасевич вряд ли мог знать).

⁷⁶ Ходасевич В. Собр. соч. / Под ред. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. Ann Arbor, 1983. Т. 1. С. 368. О Дантовской теме см., в частности: Панова Л. «Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама // <http://www.ruthenia.ru/document/551683.html>; Венцлова Т. Зеркало в зеркале: Владислав Ходасевич // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М., 2012. С. 383–385.

В. А. КОТЕЛЬНИКОВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ ЛЕОНАРДО В ТРАКТОВКЕ АКИМА ВОЛЫНСКОГО

Среди многих направлений деятельности выдающегося литературного и балетного критика, искусствоведа, философа А. Л. Волынского изучение итальянского Ренессанса и творчества Леонардо да Винчи занимало весьма значительное место.

Интерес к Леонардо возник у Волынского в 1890-е гг., на первом подъеме культурно-философской рефлексии модернизма, когда подобный интерес обнаружил и Д. С. Мережковский, совершивший вместе с Волынским путешествие в Италию весной 1896 г. «в поисках за Леонардо». В отличие от Мережковского, которому хватило общего знакомства с творчеством Леонардо и биографическими материалами для беллетристической разработки темы, Волынский, тогда единственный в России энтузиаст, в течение нескольких лет изучал наследие Леонардо (и его окружения) в европейских архивах, музеях, библиотеках, частных коллекциях, результатом чего стали статьи в журнале «Северный вестник» (1897–1898), собранные в книгу, изданную в 1900 г. и переизданную с дополнениями в 1909 г.¹ Она сыграла, может быть, определяющую роль в восприятии русской культурой рубежа веков творчества Леонардо. Во всяком случае, на это указывает свидетельство Г. В. Иванова в «Петербургских зимах», где он передает разговор двух посетителей квартиры Вячеслава Иванова: «...такие гении, как Леонардо да Винчи...» — «...Леонардо, Леонардо — что такое ваш Леонардо! Если бы Аким Волынский не написал о нем книги, никто бы о нем не помнил».²

Волынский, оказавшись в широком потоке возраставшего на Западе внимания к Ренессансу и к Леонардо да Винчи, сумел продуктивно (но и с достаточной критичностью) использовать появившиеся публикации и исследования G. Uzielli, Ch. Ravaisson-Mollien, G. D'Adda, G. Séailles, E. Solmi, H. Taine, W. Pater, E. Müntz, T. Sabachnikoff, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami и многих других.

¹ Волынский А. Л. Леонардо да Винчи. [Изд. 2-е]. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1909. Далее цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

² Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 99.

Все это, вместе с пронизательной и тонкой аналитичностью взгляда, придавало основательность его штудиям и убедительность многим его искусствоведческим суждениям.

Наиболее пристально (и отчасти пристрастно) Вольтинский рассматривает Леонардо в культурно-антропологическом аспекте — начиная с его интимно-личных свойств, миропонимания до психосоматических сюжетов его творчества, естественно-научных и технических идей.

Помимо собственно искусствоведческого интереса, был и ближайший, чрезвычайно сильный у Вольтинского тогда этико-философский мотив такой исследовательской фокусировки — его реакция на проповедуемую Фридрихом Ницше «*neue Renaissance*» с фигурой *Übermensch*, вставшего над всеми традиционными, «слишком человеческими» ценностями. Именно такими фигурами в восприятии многих современников Вольтинского рисовались «титаны Возрождения», в том числе и Леонардо да Винчи.

В полемике с ницшеанской апелляцией к возрожденческому человеколюбию Вольтинский остро проблематизирует антропологию Леонардо в двойном свете — религиозно-этической традиции христианства и этико-эстетической традиции античного гуманизма. Он показывает, что рационалистические эксперименты художника с телесными формами, его криптосемантика тела ведут к разрыву с обеими традициями: с канонизированной христианством теоморфностью человеческой природы, как внутренней, так и внешней, и с языческими (греческими) канонами физически и эстетически совершенного человека (*τέλειος ἄνθρωπος*).

Первоначальные импульсы к такому разрыву Леонардо получил, считает Вольтинский, в «школе Вероккио, которая в лице Леонардо приобрела могучую силу для переработки общепринятых эстетических понятий, для разрушения всяких привычных устоев, даже наиболее человеческих и внутренне необходимых. Лица осветились утонченной интеллигентной улыбкой, передающей демоническую дерзость новых художников». Создаваемые «на строго научных основаниях», «эти странные, болезненные рахитичные лица, с их двусмысленными улыбками, с их недобрыми острыми взглядами, были окружены какой-то атмосферой разложения, заражали демоническими настроениями одних и приводили в негодование других» (с. 7).

Если Вероккио создал общее направление в трансформации традиционных сюжетов и фигур искусства предшествующих эпох, то, находясь в сфере влияния этой школы, Леонардо тогда же испытывал воздействие и специализирующих такое направление тенденций, обозначившихся в ту пору среди выдающихся художников Флоренции. Одной из таковых была, несомненно, готизирующая стилистика Боттичелли, в своей заостренной изысканности близкая к стилю поэтического кружка Лоренцо Медичи. Изображая персонажей античной мифологии, Боттичелли придавал преувеличенную



стройность изящно-чувственным телам танцующих женщин, в которых у него, благодаря вертикальным акцентам, проступали черты удлиненных фигур готической религиозной живописи. Такая освобождающая от авторитарных антропологических канонов игра с телесными формами, вероятно, зачаровала тогда юного Леонардо и властно увлекала его впоследствии, ведя ко все новым и новым синтезам телесных форм разного происхождения и содержания, — несмотря на то, что он нередко по разным поводам придал создателя «Весны». У Боттичелли эта игра завораживала его своей соблазнительной многозначностью и возможностью сочетания ранее не совместимых религиозно-культурных и соответствующих им эстетических традиций. Преимущественно по этой линии просматривается влияние Боттичелли на Леонардо, а преемственность по тематической линии, в частности евангельских персонажей и событий, неспецифична и второстепенна. В эпоху Вольтинского Боттичелли зачастую воспринимался как ренессансный предтеча декадентства: «Теперь я часто не могу выносить его нервных ломаных линий, — говорит протагонист Вольтинского в его труде, — его неустойчивых человеческих фигур, всего этого болезненного кошмара психологических раздвоений и умственной нейтральности. Боттичелли ожил как раз теперь, среди разгрома омертвевших кумиров, в обществе, еще бессильном выбрать определенную идейную дорогу — ясную и вечную» (с. 90). И именно

воздействие таких его качеств усматривалось в ту пору в мирозерцании и творчестве Леонардо.

Тогда же Леонардо испытал и влияние Перуджино, в чьей деятельности в духе тех же экспериментальных синтезов сочетались атеистический рационализм, материализм — и создание изображений иконного типа, образы мадонн и святых.³

Антропология Леонардо, опирающаяся на его естественно-научные изыскания и на этические концепции (не составлявшие, впрочем, определенной доктрины), получала художественное выражение по нескольким линиям, что и прослеживает Волинский в своей книге, учитывая названные выше влияния.

Одна из творческих линий, как трактует ее Волинский, отражает ту тенденцию в мироотношении и творчестве Леонардо, которую я бы назвал своего рода «дизантропией», расчеловечиванием. Она обнаруживается Волинским в ряде работ, включающем зарисовки (прежде всего голов, так называемые гротескные головы), вошедшие в Виндзорское, Оксфордское, Венецианское собрания, — как, например, «Caricatura» (ок. 1507), «Studio caricaturale di testa di uomo ricciuto» (ок. 1515) и другие подобные, в «Battaglia d'Anghiari» (1503–1504).

Волинский тщательно рассматривает «огромную коллекцию винчианских уродов», воспроизведенную в издании Carlo Gerli.⁴ «Можно подумать, — говорит по поводу этих лиц искусствовед, — что самая сила, их создавшая, таила в себе резкий диссонанс, разлагавший органическую работу художественного таланта». Он не находит ответа на вопросы: «Каково было настроение Леонардо да Винчи, когда он набрасывал этот отвратительный профиль? Было ли это минутным облегчением от собственных внутренних кошмаров, которые застилали его загадочную душу, или это злой, сухой смех над людьми при бездушно-скептическом взгляде на их природу?» (с. 99).

В рисунках он видит не столько графическую проработку художником-исследователем реального анатомического материала и даже не столько свободную игру воображения и шаржирующей руки с телесными формами, сколько стремление выявить и утрировать черты бестиальности в человеческой природе. С этим стремлением Волинский связывает тяготение

³ Уже Вазари в жизнеописании Перуджино отмечал его безрелигиозность и скептицизм. Впоследствии биографы художника и историки искусства говорили об этих чертах его личности, сочетавшихся с утонченной живописной разработкой религиозных тем. См., в частности: *Coquerel A. J. Des beaux-arts en Italie: Au point de vue religieux: Lettres écrites de Rome, Naples, Pise, etc., et suivies d'un appendice sur L'iconographie de l'Immaculée conception.* Paris, 1857. P. 211; *Broussolle J. C. La jeunesse de Perugin et les origines de l'école ombrienne.* Paris, 1901.

⁴ *Gerli C. G. Disegni di Leonardo da Vinci, incise e pubblicati.* Milano, 1784.

Леонардо к грубо-натуралистическим представлениям о человеке, свойственным низовой народной культуре и вызывавшим острый интерес у некоторых деятелей той эпохи, его тяготение к литературе, заполнявшей антропосферу вульгаризованным физиологическим и бытовым содержанием. Свидетельством такого тяготения, по мнению Волинского, оказывается наличие в «интимной библиотеке» Леонардо стихов флорентийского цирюльника Domenico di Giovanni, по прозвищу Burchiello, книги «Facezie» (сборник, составленный на латинском языке эрудитом, филологом Poggio Bracciolini по его скабресным беседам с сослуживцами при курии Мартина V; переведенный на итальянский, этот сборник был прозван «il libro delle sproscizie», «свинская книга»), а также «Manganello»,⁵ которую Girolamo D'Adda называл «сквернейшей из книг» и, описывая подобные опусы из библиотеки Леонардо, не решался передавать их содержание даже на латыни.⁶

«В душе Леонардо, — замечает Волинский, — было что-то сроднявшее его не только с уличной толпой, забавлявшейся сонетами Буркиелло, не только с циническими вряями папской курии, из среды которых вышел Поджио Браччиолини, но и с людьми, покупающими книги, на которых типография стыдится ставить свою печать. Правда, эпоха ренессанса вообще не знала стыда, но именно отсутствие *стыда*, — этой тонкой, человеческой боязливости перед опасностями, угрожающими светлым началам души, — должно было отразиться разлагающим образом на художественных талантах того времени» (с. 38).

Автор «Леонардо да Винчи» преувеличивает степень интимно-психического влечения своего героя к этим сторонам ренессансной культуры, степень воздействия на него «злокачественного веяния, идущего от виртуозных, но непристойных упражнений в духе Поджио Браччиолини» (с. 37), хотя интерес Леонардо к обценным сюжетам в жизни и в искусстве, попытки ввести их в собственный опыт нельзя отрицать. Но это входило в познавательное и творческое задание его рационалистического универсализма, проявлявшегося и в моральной, и в научной, и в художественной деятельности, что

⁵ Анонимная книга под названием «Il Manganello» появилась без указания года, издателя и типографии, вероятно, в самом конце XV или в начале XVI века. Возможно, что название книги было одновременно и прозвищем автора. Она была напечатана, как полагал д'Адда, в Венеции неким Zorripo (по прозвищу Nicolo d'Aristotile). В европейских библиотеках сохранилось всего два первопечатных экземпляра; кружок парижских библиофилов переиздал ее в 1860 г. в количестве ста экземпляров, не предназначенных для продажи. Содержание книги представляло собой сатиру, направленную против женщин. Воспроизводя форму и приемы сатир Ювенала, автор изображает женщин в крайне грубой и циничной манере с множеством физиологических подробностей.

⁶ *D'Adda G. Leonardo da Vinci e la sua Libreria, note di un bibliofilo.* Milano, 1873. Ed. di soli 75 esemplari. P. 43 e altri.

не всегда учитывает Волинский. Он укрупненно выделяет в рисунках Леонардо «беспросветно уродливые лица», выносит «впечатление невыносимого кренизма» и возводит подобные изображения человека к «образам безнадежно растленных Магдалин», созданных под влиянием Вероккио такими художниками, как Giovanni Bazzi («il Sodoma»), Lorenzo di Credi. «Все идет из одного источника, изменяясь в подробностях, во внешних формах, но неизменно сохраняя разьедающий яд чувственного демонизма и холодного сладострастия» (с. 99).

Волинский готов согласиться с утверждением М. Duval, что в аналитических рисунках человеческого тела Леонардо создает научно систематизированную грамматику классической красоты, но считает, что на основании этой грамматики не возникает живого органического языка, действительную красоту выражающего. Приводя высказывания итальянского ученого на эту тему из его трактата по анатомии, критик заключает: «Говоря, что красота спасает человечество от вырождения, потому что она прикрывает иступлением страсти уродство естественных влечений, он, незаметно для самого себя, выражает двойственное понимание мира, которое приводит к разложению, а не к созданию красоты: красота является при этом только внешним покровом для неизменного и непобедимого естественного уродства» (с. 323).

Это последнее может иметь характер генетической бестиальности в облике человека, что отразилось в зарисовках Леонардо. Или проявляться в брутальных формах мускульного и мимического выражения пороговых аффектов, что запечатлено в «Битве при Ангиари», где мировая жестокость принимает вид «животного безумия», по словам самого художника. В подобных случаях он ставит задачу рационально упорядочить вызванные им из жизни и сознательно заостренные стихии человеческой природы (в отличие от Микеланджело, не героизируя и не гармонизируя их относительно высших ценностей) с помощью виртуозных изобразительных техник, арсенал которых ученый-художник чрезвычайно расширил. Не случайно Волинский акцентирует именно эту сторону искусства Леонардо и эстетическое совершенство его работ чаще всего определяет через понятия стилевой и технической изощренности.

Другая линия, по которой шла проработка и художественное выражение леонардовской антропологии, была ориентирована на сложные синтезы различных (нередко разнородных) компонентов человеческой природы и их социокультурных контекстов, чему критик уделяет наибольшее внимание. Двигаясь по этой линии, он в образе Иоанна Крестителя («San Giovanni Battista», 1513–1516) находит «лицо и тело с чертами не то Леды, не то гермафродита», на что, замечает он, «носители новейшей культуры, знающие толк в пряных наслаждениях, не могли не засматриваться с тонким, блудливым удовольствием» (с. 187), привлекаемые склонностью Леонардо вносить в изображение человека черты соматической трансвестии. Эту склонность

подтверждает и сходство облика Иоанна с изображением Вакха («Вассо», 1511–1515). Из суждений Волинского следует, что подобные изображения (включая «Angelo dell'Annunciazione, copia da Leonardo», Studio per un Vacco) создавались Леонардо не просто в порядке художественно-технических экспериментов, но выражали принципиальную для него идейную и творческую оппозицию в отношении одновременно и к христианской, и к языческой (греческой) антропологии.

Самым проблематичным в этом аспекте творением Леонардо для Волинского является «La Gioconda» (1506–1510, 1513–1516). Стоя в Лувре перед нею, он долго не мог найти «никакой определенной точки зрения» на нее и тем не менее ясно чувствовал, что стоит «перед настоящим Леонардо да Винчи», который предстал теперь «каким-то Каином по отношению к самому себе», а Джоконда показалась ему «гениальным уродством» (с. 123).

Детализирующая рефлексия приводит его к убеждению, что перед ним «не изображение живого человека, а условный символ весьма сложной идеи. Каждая черта на своем месте, краски, теперь поблекшие, расположены с удивительной гармонией. Нельзя достигнуть большего совершенства в сочетании тончайших подробностей, из которых каждая таит в себе какую-нибудь значительную мысль. В этом портрете собраны целые миры идей» (с. 125), в нем представлена «энциклопедия жизни, но не новая жизнь, это энциклопедия опытов, но не новая красота» (с. 137).

В результате лабораторной работы с портретируемой натурой (обстановку которой целенаправленно создавал Леонардо во время сеансов, почти гипнотически воздействуя на женщину), в процессе синтеза интимно-психического Я художника с изображаемым человеком облик реальной молодой Моны Лизы был соединен с многослойным культурным опытом Леонардо, и возникла Джоконда, которая «стара и некрасива, потому что <...> борющиеся в ней культуры как бы пожирают друг друга, не оставляя для жизни никаких свежих соков» (с. 137). Одна из опорных деталей — лоб Джоконды, о котором критик, уточняя мнение G. Séailles об автопортретности этой детали,⁷ утверждает, что он, «чрезмерно высокий, выпуклый и несколько сдавленный около висков», есть лоб самого Леонардо со всеми таящимися за ним знаниями и опытами (с. 137).

Тема знаменитой «улыбки Джоконды» привлекает особенно пристальное внимание. Подобная «злокачественная улыбка», считает Волинский, также возникла в школе Вероккио, и через нее раскрывается сущность всего изображения. Это прежде всего беспредметная и бессильная улыбка, имеющая «не жизненное, а условное значение. Джоконда не является ни типом женщины-язычницы, ни типом христианки <...> Она не есть и многозначительное

⁷ Séailles G. Léonard de Vinci. Paris, 1892. P. 138–144.

слияние обеих культур в их немногих родственных основах, потому что из такого слияния должно было бы выйти существо живое, новорожденное, весеннее. А Джоконда действительно *стара*. В этом лице нет ни античной радости, ни христианской скорби. Ее улыбка порождена ее беспомощным положением среди определенных, различных культур, не слившихся между собою» (с. 143–144).

Очевидно, что Волинский рассматривает и Джоконду в свете двух условно авторитетных для него антропологических канонов, применяя здесь их религиозно-этические и эстетические критерии. В заключение он задается еще одним вопросом: «Не есть ли это презрительная улыбка перед началом исступленного демонического смеха?» Если и так, полагает исследователь, то это «демонизм бестемпераментной натуры, натуры непростой и постоянно распадающейся в своих искусственно собранных элементах» (с. 144).

Примечательно, что эти интерпретации позже почти дословно повторит П. А. Флоренский, говоря об «улыбке греха, соблазна и прелести — улыбке блудной и растленной»,⁸ которой отмечены все лица Леонардо, а лицо Джоконды особенно, и использует это как важный аргумент в своей критике ренессансного гуманизма.

Волинский приходит к выводу, что это не собственно лицо, а «сложная, хитроумная монограмма» (с. 143) и ее «надо дешифровать по частям, а когда комментарий закончен, в результате остается запутанная система значков и идей, можно сказать, уводящая из теплого и завершенного в своих формах мира поэзии в область безбрежных замыслов» (с. 138). Леонардо создал, считает он (отчасти вслед за В. Castiglione в его «Il Cortegiano»), «художественную химеру» (с. 148), отрицающую живое человеческое содержание, и одна из целей таких «новых химер» заключалась в оболщении «интеллигентных ценителей сложной и виртуозной красотой» (с. 187–188).

Автор, разумеется, не упускает из виду иные интеллектуальные и творческие интенции Леонардо, которые вели к созданию произведений, образующих другой антропологический ряд. Но таких вещей, как «Madonna del garofano» (1478–1481), «Madonna Benois» (1478–1480), «Annunciazione» (1475–1480), «Adorazione dei magi» (1481), «Vergine delle rocce» (1483–1486), «Cenacolo» (1495–1498), «Dama dell'ermellino» (1488–1490), «La Belle Ferronière» (1495–1498), его критика касается в гораздо меньшей степени.

Тем не менее замечания его и об этих вещах проникательны и составляют существенные слагаемые в Summa anthropologiae de Leonardo Волинского.

⁸ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двадцати письмах / Священника Павла Флоренского. М.: Путь, 1914. С. 174. В примечаниях он указывает все издания труда Волинского о Леонардо и подкрепляет его идеи ссылкой на работу З. Фрейда.

Он весьма подробно показывает, «сколько умных наблюдений и размышлений потребовалось для создания картины “Adorazione dei magi” и какое глубокое понимание массы взаимодействующих в историческом событии людей обнаружил здесь художник — сам, по верной догадке Волинского, присутствующий среди них и изобразивший себя в темной фигуре задумчивого старика в левом нижнем углу полотна» (с. 180). Изучение этой картины для исследователя — «подготовительная школа для понимания “Тайной вечери”» (с. 180), и один из соединяющих обе вещи изобразительно-смысловых сюжетов — это намеченная в «Adorazione dei magi» «сильная и страстная жестикация рук, не бросающаяся в глаза только потому, что она не выписана до конца. При разнообразии характеров и положений действующих лиц, жесты эти, во всех их вариациях, должны были образовать одну сплошную гамму» (с. 180).

Критик прав и в отмеченной им напряженно-драматической экспрессии рук, и в указании на рациональный источник этого сюжета: «Все кричит и волнуется: целый мир мускульных аппаратов как художественная демонстрация научной идеи», поскольку Леонардо тщательно изучил, «какие мускульные сокращения изображают те или иные состояния души» (с. 181).

Не без влияния «Cenacolo» А. Castagno, полагает Волинский, данный сюжет получил сложную и выразительную разработку в «Cenacolo»: в процессе переработки данного предшественником «сырого материала» «движения рук сделались у него немым и увлекательным красноречием картины» (с. 191).

Они достигают высшей выразительности в фигуре Христа, что блестяще интерпретируется в книге: «От этих рук нельзя оторваться, они здесь еще более красноречивы, чем лицо <...> Руки эти живут и даже в мутных пятнах разрушения говорят к вам волнующим языком. Они раскинуты свободным мягким жестом на столе. Правая прикасается большим пальцем к скатерти, причем остальные пальцы нервно приподняты. Вы понимаете смысл этого движения: Христос, возбудив страстное волнение в двух группах учеников, сидящих направо от него, как бы не совсем доволен эффектом своих слов и хотел бы остановить смятение. Вблизи сидит Иуда, и, быть может, это является лишней причиной нервной дрожи приподнятых пальцев Христа. Левая рука, с открытой вытянутой ладонью, опустилась на стол своими нежными пальцами. На эту руку художник бросил невыразимо нежный свет. В минуту общего замешательства она остается выражением благородного спокойствия Христа, его сердечной мягкости и великодушия. Это единственная рука из всех рук, представленных на картине, в которой нет никакой судороги, ни малейшей напряженности. А правая рука Христа все-таки дрожит! Вы видите, это замечательный образ, но в нем есть раздвоение, незаконченность <...>» (с. 201).

Именно в сопоставлении с этими руками рук Иоанна Волинскому открывается натура будущего провидца Апокалипсиса: «Сложенные руки его, с сомкнутыми пальцами, покоятся на столе, подле Учителя, и как будто замерли в полусне <...> Если бы я не видел ни головы, ни тела Иоанна на этой картине, — уверен критик, — я по этим безвольно покоящимся рукам угадал бы созерцательную, недеятельную натуру апостола» (с. 202).

Сквозь всю картину проходит телесно выражаемая — в значительной мере через формы и жесты рук — драма человеческой природы, соприкоснувшейся в этот момент с какой-то надчеловеческой правдой, — к которой Леонардо ближе всего подошел, считает Волинский, в рисунке «Голова Христа»: «Правда почти коснулась его, когда он творил свой великолепный эскиз, передавая отвлеченную мысль кроткого страдания за людей. Он уже улавливал ее скорбные и смиренные проявления, почти подошел к индивидуальному облику, достойно ее воплощающему. В этом эскизе скрыт какой-то мечтательный напев, с тонким отражением невидимой стихии божества» (с. 103). Но в «Тайной вечере» не столько лицо Христа, сколько Его руки оказались воплощением тех смыслов, которые хотел и мог воплотить художник.

Они сложно преломляются в движении рук Иуды, который откинулся назад и резко повернулся, «опрокинув рукой солонку, судорожно зажав в правой руке мошну, а левую руку испуганно простирая вперед, как бы защищаясь от опасности. Эта рука лежит на столе почти так же, как правая, слегка трепещущая рука Христа: большой палец опирается на скатерть, а остальные приподняты и вытянуты по направлению к Христу» (с. 203). Через руки эти смыслы передаются от одного участника вечери к другому: левая рука Петра, «большая, с длинными крепкими пальцами, стремительно легла на плечо Иоанна» (с. 204); Андрей, при словах Христа, исполненный изумления, «вытянул вперед руки с поднятыми ладонями и раздвинутыми пальцами», за ним Иаков Младший «тянется к Петру, касаясь его своими нежными пальцами, а правой рукой опирается на плечо Андрея, который отделяет его от Петра» (с. 205).

Замечательно суждение Волинского о жесте Фомы, полемичное по отношению к толкованиям G. Bossi, E. Frantz⁹ и их последователей. Рассматривая жест правой руки Фомы «с поднятым пальцем, столь характерным для Леонардо да Винчи», исследователь утверждает: «Это поднятый палец философствующего человека. Это не жест угрозы: рука повернута к Иуде тыльной

⁹ Художник Джузеппе Босси и вслед за ним автор компилятивной брошюры о «Тайной вечере» Эрих Франц утверждали, что жест Фомы на картине означает угрозу и намерение мстить предателю. См.: Bossi G. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Milano, 1810. P. 43; Frantz E. *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*. Freiburg im Breisgau, 1885. S. 55.

стороной, а не боком, как это бывает тогда, когда человек сотрясает палец в виде угрозы. В этой руке есть крепость и спокойствие — никакой судороги гневного движения <...> Освещенная рука Фомы, выступающая на фоне темной стены, поднята к небу, как рука Иоанна Крестителя и Св. Анны, хотя с большей энергией, хотя рука Иоанна Крестителя тоньше, красивей, а палец острее. Но мне думается, что везде, где Леонардо да Винчи, прибегая к художественной символизации, изображает поднятый к небу палец, он так или иначе изображает свое отношение к христианству, скептическое и остро рассудочное» (с. 207–208).

«Ничто не оставлено в покое, — заключает свой обзор картины критик. — Каждый мускул говорит что-то в ответ на тихие слова Христа. Не только лица, глаза, но и руки, может быть, больше всего руки, выражают невидимое смятение душ. Вот где Леонардо да Винчи — мастер, единственный в своем роде. Жест Андрея, эти открытые ладони с напряженными пальцами, является настоящей победой анатомических наблюдений. Виден каждый сустав на распростертых десяти пальцах, и если задаться мыслью пальцами рук передать настроение изумленной души, то нужно обратиться к этой картине» (с. 206).

Однако и такого богатого психофизического содержания, получившего столь совершенное живописное оформление, Волинскому недостаточно в произведении на важнейшую христианскую тему. Он показывает, что Леонардо, познавательно исчерпывая земную человеческую природу, не приоткрывает выхода из нее в надприродные сферы. «Это картина, полная движения и, можно сказать, преувеличенной жестикуляции. Точно сборище немых людей стремится выразить свое душевное настроение всеми средствами анатомической экспрессии. Лица, руки, позы, все говорит, даже кричит, но в картине нет музыки, идущей из глубины души, нет того тихого напева, в котором случайные индивидуальные чувства и настроения претворяются в нечто таинственное, вечное, мировое. Религии нет в картине. Это живая земная психология, развернутая в целой гамме человеческих типов, но не пронизанная насквозь лучом божественного безумия» (с. 262). Для пояснения изображенного в «Тайной вечере» состояния персонажей критик прибегает к удачному сравнению: «характер их возбуждений таков, как если бы верноподданные Цезаря узнали за пиршественным столом о готовящемся политическом заговоре и предательстве» (с. 262).

Здесь, по его мнению, также сказался универсалистский рационализм Леонардо, «который из всех мистерий истории готов сделать натуралистическую драму, основанную на борьбе непримиримых между собою стремлений. Любовь к двойственности сказывается в группировке фигур по психологическим контрастам и даже <...> в чудесном по тонкости намеке на разлад в самом Христе, намеке, который выражен в двойственном жесте его рук» (с. 263).

Главный для Волынского итог его исследования состоит в том, что весь объем мысли и творчества итальянского полимата был наполнен «брожением сложных сил, которые не укладывались ни в какую форму и не имели в себе внутреннего простого центра», хотя это производило и производит «на интеллигентную толпу впечатление нового поэтического подъема» (с. 176–177), потому-то Джоконда и «стала опять идейною силою в современном эстетическом движении» (с. 121). Но это, по мнению искусствоведа, не указывает на новую культурную перспективу, поскольку преобладающая «демоническая» линия творчества Леонардо (не вытесняющая, впрочем, иные) не может вывести к жизненно и культурно активному антропотеизму ни в формах античного ἀνθρωθεός, ни в формах новоевропейского человекобога, а напротив, свидетельствует о намечавшихся в данном русле Ренессанса декадентских тенденциях, тупиковый характер которых Волынский на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий демонстрировал на современном ему материале.

Д. Н. МИЦКЕВИЧ (ДЬЮК, США)

ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ИДЕЙ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Вразумление необходимо в меру ответственности,
налагаемой на нас согласием с чаяниями
автора, данными хотя бы на веру.*

В. И. Иванов

Культурное наследие и красота Италии, оживляя дух и преображая миропонимание, пробудили в начале профессиональной карьеры Вячеслава Иванова его творческий талант (1891–1901), а в конце ее (1924–1949) — углубили духовность. Вехи этого становления теперь достаточно ясны и могут координироваться с содержанием его литературных трудов и переписки.¹ Предлагаемая статья коснется основ единства всего корпуса его писаний, формирующих и обосновывающих факторов его системы, интеграции ученых знаний, роста интуитивных сил и метода претворения их в словесные знаки. Этот уровень знакомства с Ивановым кажется необходимым для простого понимания его текстов, доверия к ним и для сравнительного определения его места в мировой культуре. Проблемой является тот факт, что наглядный план его разветвленных идей требует многостороннего подхода, оказавшегося не под силу единичным ученым. Такой подход ожидает сотрудничества специалистов из многих дисциплин. Их свидетельства необходимы для пересмотра укоренившегося мнения, что все, что дает и чему учит Иванов, давно «сброшено с корабля современности» и что остался лишь чисто академический интерес к «центральной фигуре Серебряного века».

Между тем по культурологическому охвату, массивности воздействия на него шедевров мировой культуры и по «непосредственному самораскрытию <...> самого ноуменального, глубокого и первичного»² мастер версификации

¹ В сумме Иванов провел более тридцати лет в Италии и оставил достаточно свидетельств о своей привязанности к этой стране. Начиная с триптиха «Лаета» (1892), два цикла — «Римские сонеты» (1926) и «Римский дневник» (1944) — и другие отдельные произведения навеяны образами Италии, включая посвященное Вл. Соловьеву программное стихотворение «Красота» (1899). См. также его переводы сонетов Петрарки и Микеланджело, двух стихотворений Леопарди, толкования Данте и трактат об историософии Вергилия. Полиглот Иванов свободно владел итальянским языком.

² Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 7.

Вячеслав Иванов может быть признан самым значительным из поэтов-мыслителей своего и нашего века.³ Однако такое суждение принимается, по его же словам, лишь на веру (см. эпиграф).⁴ Хотя Иванов любил и умел делиться знаниями и мудростью со слушателями, плоды его усилий не прививались: их поэтический стиль неподражаем, а метафизическая база недоступна. Он упоминается во всех учебниках, но его писания не нашли ни любви, ни понимания. Читателям трудно принимать безапелляционные эзотерические декларации за подлинно пережитые, относящиеся ко всем истины. Критики со всех соперничающих тогда консервативных, утилитарных и модернистских сторон, не имея в руках наглядной системы многосложных идей Иванова, отрицали их пригодность для современной культуры. А ценившие «патриарха русской поэзии и религиозной мысли XX века» (С. Л. Франк) знатоки показали сложность этой проблемы, но не средства ее решения. Помимо парадоксально звучащего метода «реалистический символизм», система Вячеслава Иванова включает также три непримиримых, но и неугасимых общечеловеческих принципа: рациональной цивилизованности, стихийности абсолютной свободы и вселенски-христианского приятия. Интуитивно находя неожиданные сходства среди этих трагически разнонаправленных начал, Иванов приступил к историческому анализу их проявлений. Многолетнее изучение памятников древней римской цивилизации, антропологических корней религии Диониса и учения отцов православной и католической церкви убедило его, что отражение пересечений этих трех направлений всегда являлось главным затруднением, но одновременно и назначением высокого искусства. Сама упорность идейных противостояний стимулировала необычайную начитанность Иванова и преданность корифеям мировой культуры, борющимся с подобными же проблемами. И его собственные литературоведческие труды, как и трагедии и лирика, посвящены этой аполлинической задаче.

Иванову не довелось выразить свое учение единым линейным образом, хотя мы знаем, что абстрактно он ощущал связь или *цикличность* своих произведений и выражал это метафорически. Ср. его слова о романах Достоевского, «внешне не связанных прагматической связью и не объеди-

³ Критик и искусствовед В. Вейдле суммировал в 1976 г.: «Был он, однако, не только эллинистом (или латинистом), но и вообще самым литературно и философски образованным из всех русских литераторов <...> как о том свидетельствовали его статьи <...> но в той же мере и его стихи, а для его гостей на Башне, как и для других многочисленных друзей, его сверкавшие пронизательным умом беседы» (Вейдле В. О тех, кого уже нет: Вячеслав Иванов // Новое русское слово. 1976. 9 мая).

⁴ См. об этом в статье «Старая или новая вера?» (Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. III. С. 311–320. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской).

ненных общим заглавием <...> но все же сросшихся между собой корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетшимися <...> определяя психологическую и чуть ли не биографическую связь между отдельными <...> символами» (IV, 403–404). Метафоры «корни» и «ветви» — ключевые символы умственного роста самого Иванова, и он не раз уподобляет внутренний (органический) механизм своей неписанной системы структуре Древа Жизни:⁵

Одетое всечувственной листвою,
Одно и всё во всех — в тебе, во мне —
Оно растет, еще дремля в зерне,
Корнями в ночь и в небеса главою
<...>
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдрозил.
(III, 614)

И мысль, «по завещанию Баяна»,

Как векша по веткам
Вселенского древа
Играет, прядает
От корня до теменя...
(IV, 52–53)

Главная проблема конструирования системы Иванова видится в том, что он мог говорить о «самом ноуменальном глубоком и первичном», то есть о титанических силах, возносящих дух человека из таинственных хтонических глубин к свету Премудрости Божьей, только через выработанный им точный и красочный идиолект; но код этот и составляет главное препятствие к пониманию сути и цели его текстов.

Вторая крупная проблема относится к документации ивановских истин. Наука осветила ступени становления его мышления, но много моментов масштабности Иванова еще не исследованы. До недавнего времени, когда

⁵ Полагаю, что Иванов отнес бы и к собственному «реалистическому символизму» модель Достоевского, как «автора трагического, мифотворца и религиозного учителя», с трех различных точек зрения («Tragodumena», «Mythologumena», «Theologumena»), «с которых созерцается одна целостная сущность и каждый ее аспект предполагает и обуславливает два другие <...> Все мировосприятие Достоевского всегда существенно трагично, а стало быть реалистично. Ибо трагедия возможна только как взаимоотношение между реальными и свободными сущностями» (IV, 485).

ученые в Риме, Петербурге и Москве собрали и прокомментировали большинство его писаний, казалось, что все разъяснится, «когда прочтем всего Иванова», однако сказанное век тому назад С. Н. Булгаковым все еще остается в силе: «Друзья В. Иванова знают, сколь немного отражается в его книгах из того, что можно *через* него узнать».⁶ Теперь видно, что это не из-за того, что Иванов недостаточно полно высказывался. Его тексты перенасыщены информацией, а корпус их по-прежнему являет, по словам О. Дешарт (О. А. Шор), «роскошное богатство строго и изящно систематизированных и систематизации не поддающихся идей, узрений, интуиций» (III, 746).⁷ В «роскошестве богатства» нет сомнений, но если эти «изящно систематизированные идеи, узрения и интуиции» легитимны, то почему они «не поддаются систематизации»? Что составляет то «многое», чего даже друзья не находят в его книгах? Каждый гений задает потомству подобную загадку, но в наследии Иванова оказалось особенно много парадоксов, начиная с антиномий его речи, непривычных религиозных сопоставлений и кончая диалектическими построениями вроде «мистического реализма» или «реалистического символизма», идущих вразрез с тем, что принято считать мистикой, реализмом и символизмом.⁸

Построению убедительной системы нужны, конечно, не лозунги, а их достоверность: обоснования, контексты и порядок их изложения. Следует ли после декодирования соорудить эту структуру в хронологическом ли, диалектическом, сравнительном или в отвечающем какой-либо идеологии порядке — смогут решить философы. А филологи будут продолжать наблюдать за средствами и манерой «введения», обуславливающего и оправдывающего сложную морфологию ивановской системы. Но она возникает из текущего синтеза методов, условностей и возможностей, свойственных столь разным областям, как антиковедение, антропология, филология, лингвистика, поэтика, театр, психология, философия и богословие. Смелые скрещения аспектов, подлежащих разным областям, составляют ключевые моменты миропонимания Иванова. И третьей проблемой является то, что литературоведам нелегко оценивать гибридную научность, а эмпирикам — доверять интуитивным мифическим и мистическим источникам. Нижеследующие

⁶ Булгаков С. Н. Сны Геи // Булгаков С. Н. Тихие думы: Из статей 1911–1915 гг. М., 1918. С. 136.

⁷ См. также письмо О. А. Шор к Е. Д. Шору от 20 августа 1933 г. (Сегал Д., Сегал Н. «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник...»: Фрагменты переписки В. И. Иванова с Е. Д. Шором // Символ. 2008. № 53/54. С. 401–402).

⁸ «Вождь символистов» — *misnomer*, неверное определение Иванова. Он был охотно принят в 1905 г. в это уже созревшее к тому времени движение; но, кроме нескольких эпигонов, никто из символистов, даже из его учеников, не перенял ни его доктрины, ни манеры писания.

примеры покажут, как двадцатилетний навык высшего академического образования решительно повлиял на дедуктивное умозрение, творческую интуицию, риторику, литературную критику и на саму поэзию Иванова. Говоря: «судьбы современного искусства в целом определяются общекультурным тяготением к собиранию и интеграции дифференцированных энергий» (II, 93), — Иванов мог иметь в виду и судьбу своего наследия. Но у нас слишком мало свидетельств экспертов о долговечности его ученых убеждений, то есть о безусловной надежности его системы.⁹ Интердисциплинарность его информации ширит ее авторитетность, но требует от отдельных интерпретаторов непомерно многосторонней компетентности. Архивисты разъяснили нам этапы жизненного пути Иванова; но убедительность его выводов требует подтверждений со стороны специалистов по разным, затрагиваемым им областям.¹⁰ Тогда труды Иванова и вся труднообозримая литература о нем обретут престижную основу и станет выявляться его вклад в хромающий в нынешней культуре гуманизм. Этот взнос Иванова будет оценен прежде, чем созреет живой интерес к его «архаически заумной» поэзии. Универсальная посылка его гипотетической системы не будет, как теперь, зависеть от эксцентричности его идиолекта и от гаданий отдельных читателей.

Становление системы, как и профессиональная карьера Вячеслава Иванова, разделяются на три основных этапа, хронологически почти равных, но очень разных по практике и по культурной обстановке. Первый — европейский

⁹ Мне неизвестно, существуют ли оценки его первой, по латыни написанной докторской диссертации о сообществе публиканов в Древнем Риме, начатой в 1891 г. по окончании берлинского университета, не защищенной, но напечатанной в 1910 г. в Петербурге. История второй диссертации о культах Диониса оказалась намного сложнее. Благодаря Ницше, Иванов увлекся этой темой, когда начал писать свою диссертацию о Риме. Ранняя версия в форме лекций выходила в 1904 г. в журнале «Новый путь» и в 1905-м — в журнале «Вопросы жизни». Этот проект стал пожизненным: в 1923-м Иванов защитил и напечатал его как докторскую диссертацию в новооткрытом университете в Баку. В эмиграции в 1930-е гг. и после Второй мировой войны до конца жизни он готовил ее к печати в Германии. Наконец, Майкл Вахтель и Кристиан Вилдберг редактировали и издали книгу «Dionysus und die vor-dionysischen Kulte» в 2011 г. в издательстве «Мор-Зибек» в Тюбингене.

¹⁰ Например, докторская диссертация Филипа Вестбрука (*Вестбрук Ф. Дионис и Дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов: Филологические и философские идеи о дионисийстве*. Мюнхен, 2009) являет единственную модель обстоятельного разбора научных достоинств Иванова. Автор исследует его «Эллинскую религию страдающего бога» (1904–1905) и «Диониса и прадионисийство» (1923) «в свете тех источников, на которые он <Иванов> опирается». Главная задача исследования — «установить сущность, происхождение и развитие филологических и философских идей Иванова о Дионисе и трагедии, а также рассмотреть отношение между обеими областями» (Там же. С. 3). Оказал ли этот *пятидесятилетний* труд Иванова влияние на последующие исследования Диониса? Насколько мне известно, филологические работы Иванова не нашли серьезного применения в науке.

этап (1886–1905) сравнительно мало изучен (Иванов начал печататься только в самом конце этого периода). Но на этом этапе сложились и расширились его академические критерии,¹¹ и он подготовил два сборника стихотворений. Второй — «символистский» этап в России (1905–1924) был главным образом литературным и получил еще при жизни автора наибольшее освещение.¹² Третий этап — в эмиграции (Италия, 1924–1949) посвящен многоязычным писаниям о гуманизме, гаснущем в России и в Европе. В этих трех полях деятельности поочередно доминировали цели и методы трех самостоятельных каналов познания: ученого, словотворческого и религиозного. Учеба у корифеев антиковедения сообщила всем писаниям Иванова императив ответственности за достоверность высказываемого. Риторика его словотворчества справлялась с кажущейся несовместимостью точного научного и расплывчатого мистического дискурсов. А религиозное мышление внесло сюжетную динамику в поэзию и прозу: «от реального к реальнейшему». Не исключая друг друга, дисциплина каждого из этих подходов укрепляла практику других. Легко найти добавочные типы, нюансы и комбинации мышления, но данные три подхода видны в каждом произведении Иванова на протяжении всей его деятельности. Так, уже «интеллектуальный дневник» (1888–1899) и письма первого этапа показывают переход от утилитарно атеистического мировоззрения к духовному.¹³

В глазах Иванова-историка предметы древности нигде так гармонически не сочетались с природой и современным бытом, как в Италии. Там возросла необоримая тяга впитывать и интегрировать в собственном чувствительности дух и выразительность памятников древности. Эта тяга постепенно

¹¹ «Я пошел к немцам за настоящей наукой», — говорил отличник-стипендиат Иванов, закончив два курса Историко-филологического факультета Московского университета и переходя в Берлинский университет. Здесь он за девять семестров прошел лучший в то время в мире курс по древнеримской истории и отправился в 1891 г. заниматься в музеях Парижа, а оттуда — в Италию, где начал писать свою диссертацию об откупках в Риме.

¹² Этот этап подразделяется также по месту жительства и роду занятий на три периода: петербургский (1905–1912) — «Башня», подъем лирического творчества, полемика о символизме; московский (1913–1920) — углубление религиозно-философской деятельности и сокращение поэтической; и бакинский (1920–1924) — преподавание, защита диссертации о Дионисе и поэтическое молчание.

¹³ См. переписку Иванова с женой, А. М. Дмитриевским и профессором-медиевистом И. М. Гревсом. Последняя «позволяет проследить, как Иванов избывал в своем становлении сначала призвание историка римских правовых институтов, затем — историка греческой религии <...> и поэзия, оставаясь на втором плане, постоянно присутствует в переписке двух историков» (Бонгард-Левин Г. М., Котрелев Н. В., Ляпустина Е. В. История и поэзия. М., 2006. С. 3–4). См. также: Иванов Вяч. <Интеллектуальный дневник: 1888–1889 гг.> / Подг. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; прим. Н. В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 10–61.

отвлекла его от дисциплины строго исторической науки в сторону искусствознания и археологии, палеографии, филологии, мифологии и мистики, и наконец, привела к профессии поэта. Но Иванов не был автодидактом. Его духовная тяга плотно примкнула к выработанному в Берлине «медленному чтению» и навыку строго научной экстраполяции значений.¹⁴ И продолжая писать свою диссертацию о сообществе откупщиков общественных доходов в Древнем Риме, он стал членом Германского Археологического Общества в Риме и позднее в Афинах, где не менее прилежно постигал под руководством местных экспертов древние руны и мифы, связанные с Дионисом. За девятнадцатилетний научный и эстетический опыт в Берлине и Италии развилась его редкая способность интегрировать эрудицию с эмпатией.¹⁵ Академическая эрудиция выделяет Иванова среди художников, а эмпатия — среди ученых эмпириков. Эта двойная способность характеризует его творческую практику; и она же образовала герменевтику его виртуального реализма. Естественно, «итальянский» опыт сказался явственнее в его поэтике, а «берлинский» — в научных трактатах. Но, имея в виду систему, следует отметить также и обратное развитие: в прозе Иванов начал свои исследования о Дионисе по строго исторической методе моммзеновской школы, но в ходе работы философски расширял (или компрометировал) ее интуитивным сопоставлением фактов по их смысловым и диалектическим значениям, подчас пренебрегая хронологической или эмпирической последовательностью.¹⁶

¹⁴ В Берлине Иванов брал у корифеев антиковедения пять специальных семестровых курсов по разным аспектам источниковедения.

¹⁵ Работая над «постижением древних рун и мифов», Иванов провел, по крайней мере, десять тысяч часов интенсивного упражнения в расшифровке, анализе и экстраполяции значений исторических и художественных данных (считая приблизительно по четыре часа в будние дни). Неврологи учат, что долгая тренировка ускоряет реакции на получаемые сигналы до нескольких сотых секунды и вместе с эмпатией приобретает способность виртуозов или атлетов превращать сигналы в моментальные рефлексии. И чем больше рефлексивных ассоциаций накапливается в чувствительности, тем легче и вернее они переносятся на новые аналогии с подобными сигналами и тем увереннее становится интуиция, опережающая получаемую информацию. Так, например, метафоры или рифмы являются искусному лирику все чаще рефлексивно в соответствии с намечающимся сюжетом.

¹⁶ См. прим. 12. Ф. Вестбрук отмечает, что «Иванов приходит к выводам, которые в равной мере глубоки и спекулятивны» (Вестбрук Ф. Дионис и Дионисийская трагедия... С. 58). Об обвинении Вестбруком Иванова в «дионисификации древнегреческого искусства» и «в равной мере произвольном и антиисторическом синтезе религиозно-исторических цитат» комплиментарно отзывается Ааре Хансен-Лёве (см.: Hansen-Löve A. [Рец.] Philip Westbroek. Dionis i dionisijskaja tragedija. Vjačeslav Ivanov. Filologičeskie i filofskie idej o dionisijstve. München, 2009 // Wiener Slavistischer Almanach. 2009. № 64. P. 373–379). Переход от историчности к религиозной философии не страшен литературоведам. Но когда Иванов-историк

Феномен Диониса выбил Иванова из колеи интенсивной историчности. Этот символ абсолютной свободы оказался безгранично крупнее того, что достоверно известно о нем исторически. Сам факт, что еще безымянное божество, мистически почитаемое дикими островитянами и фригийскими конниками, покорило самую развитую в мире цивилизацию психологической мощью беззакония экстаза, исступления, кровопролития, самоуничтожения и воскресения, предстал перед молодым ученым как очевидное чудо. Более тысячелетия эллины и римляне ставили Диониса рядом с его уже царившим антиподом Аполлоном. Христиане развенчали их божественность, сохранив Аполлона как принцип рациональной организации, но полностью отвергли бесчинствующего Диониса. Когда антихристианин Ницше восстановил и канонизировал жизненосную полярность этих богов, молодой Иванов, как многие символисты, энтузиастически ее принял. Роман с Лидией Дмитриевной Зиновьевой (с 1893 г.), радения на «Башне» (1905–1906) и направленность к трансценденсу дали конкретный толчок к выходу из профессии историка, но не были его причиной. Этот отход начался сразу по окончании берлинских курсов в 1891 г., когда выпускник «отправился с томиками Ницше» в парижские музеи, а оттуда — в Италию, еще более богатую реликвиями Диониса. Открывшаяся Иванову колоссальность принципа тотального раскрепощения во всех аспектах бытия и относительная скудость чисто археологических объяснений побудили ученого расширить исследование истоков этого явления филологическим и мифологическим подходом с целью осмыслить его антропологическое и религиозное значение. Возникший из дионисийства жанр трагедии, обнажающий основы судеб человека, пожизненно поглотил творческое внимание Иванова.¹⁷

обвиняет в том же знаменитого антиковеда Мёллендорф-Виламовитца (*Iwanow W. Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlass von Wilamowitz // Hochland. 1933/1934. Heft 10. S. 307–330*), иванововедам необходимо определить интеллектуальную разницу между этими двумя нарушениями правил историографии. С другой стороны, Ю. В. Андреев видит в диссертации Иванова «планомерную, весьма основательную и серьезную исследовательскую работу» (*Андреев Ю. В. Русский человек между Христом и Дионисом: Вячеслав Иванов как исследователь и истолкователь греческой религии // Древний мир и мы: Классическое наследие в Европе и России: II. СПб., 2000. С. 283*). «Многие типичные черты и особенности впервые открытого Ивановым прадионисийства теперь более или менее надежно документированы» (Там же. С. 287). Но, «мы неизбежно приходим к очевидно дикому и кощунственному для верующего христианина выводу о том, что и христианство через дионисийство в глубочайших своих истоках восходит вовсе не к божественному откровению, а к сексуальному исступлению неистовствующих менад» (Там же. С. 292). Спор о происхождении человека до сих пор не утих. Иванов, как большинство верующих ученых, признавал эволюцию человека вполне совместимой с библейскими откровениями.

¹⁷ См. прим. 11–13. Кроме собственных трагедий Иванова «Тантал» (1905) и «Сыны Прометей» (1915) и отдельных стихотворений, в связи с влиянием дионисийства на искусство

Мистическая *gravitas* «начала рока», «начала вины и кары», и мести, и самосуда перевесили хронологический и фактический интерес прилежного историка, но не искоренили а, наоборот, тогда же воскресили в Иванове покинутое в детстве христианство, именно исходя из мировой трагичности жизни. До конца петербургского периода Иванов об этом в прозе не говорил, укрепляя миф о своей «нецерковности». Но, по его заверению, это было не из-за вскоре покинутого им (по предсказанию Вл. Соловьева) нищестанства, а из-за ложного желания быть менее недоступным своим читателям.¹⁸

Обретенный в Италии баланс эрудиции и эмпатии направил восприятие Ивановым действительности, начиная с веры, космологии, духа человека и кончая расстановкой фраз и подбором слов. С. Н. Булгаков красочно уловил этот баланс: «В лице Вячеслава Иванова, нашего современника, общника наших дел и дум, мы имеем как будто живого вестника из античного мира, которому ведомы тайны Древней Эллады, интимно близки его боги <...> Удивительны эти неожиданные обнажения в душах древней исторической стихии, которая становится известна не внешним, но внутренним знанием <...> Так и В. Иванов находится под наитием праматери Геи со всем ее сонмом и от нее научается постигать древние руны и мифы, видит вещи сны. И не об одной ведь Элладе знает и может рассказать ныне вещь Гея, но и о Галилее, и о гиперборейских странах Креста со взыскуемым в них Монсальватом, Китежем. Мудрость мировой души, вещей женственности <...> “восхищение”, приносящееся и уносящееся на крыльях Борей, такова природа его ведения, и щедрость даров Геи к своему таиннику так велика,

см. его статьи «Древний ужас» о картине Л. Бакста «*Terror Antiquus*» (1909), «Вагнер и дионисово действо» (1905), «О существе трагедии» (1912), «О действии и действе» (1919), «Вдохновение “ужаса”»: О романе Андрея Белого “*Петербург*”», «Достоевский и роман-трагедия» (1916) и книгу на немецком языке «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (1932).

¹⁸ Ср. ответ Иванова Е. Д. Шору на письмо от 20 августа 1933 г.: «...статьи мои обоих использованных Вами сборников имеют особенность (я бы сказал теперь просто: существенный недостаток), что они не откровенны и не договаривают мою тогдашнюю мысль до конца. В стихах говорил я все свободно, в статьях же, наряду с большою подчас экспансивностью и даже дерзостью, я намеренно делал умолчания. Вы найдете в них порою обороты вроде: “устраняя из изложения элемент личного исповедания”, “независимо от личного исповедания автора” и т. п. Я избегал в них говорить о *вере*. Я хотел быть понятным и приемлемым для разномыслящих, из которых большинство было неверующими в смысле положительной религии. Я хотел, говоря “с эллинами по-эллински”, базироваться на свойственном времени предрасположении к “мистически окрашенному” умозрению, между тем как сам я уже стоял на почве положительного церковного христианства, о чем совсем открыто говорил только в “христианской секции” петербургского Религиозно-Философского Общества, председателем которой состоял...» (*Сегал Д., Сегал Н.* «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник...» С. 399–400).

что не всегда под силу и справляться с ними их носителю».¹⁹ И сам Иванов пишет в 1909 г.: «Художник тогда наиболее творец, когда пробуждает в нас живое чувство кровной связи нашей с Матерями Сущего и древнюю восстанавливает память Мировой Души. Всякое истинное проникновение в природу вещей — родимая повесть о старинной тайне: в былое простираются корни, и о давнем безмолвствуют каменные пласты горных пород. И каждое истинное постижение причин — священный стих из летописи Бытия» (III, 93).

Различаемые Булгаковым «внутреннее» и «внешнее знания» не исключают друг друга,²⁰ и интернализация в тексте «внешнего» знания и экспрессия через нее залегающего в памяти «внутреннего» смыывают границы между этими образами «введения». Иванов посвятил этой двунаправленной коммуникации два тома теоретических статей («По звездам» (1909) и «Борозды и межи» (1914)). В них он главным образом обсуждает «восхождение» по «духовной вертикали» (термин Соловьева) навстречу Верховной Премудрости и «нисхождение» творческой мысли к актуальной «здесь и теперь» реальности писания вплоть «до глубинных небес» подсознания.²¹ Обе трассы (антипа-

¹⁹ Булгаков С. Н. Сны Геи. С. 135–136. Описанный Булгаковым эффект Иванова воздействовал лишь в одном отношении на школу символистов: в 1909 г. «современная менада уже совсем не та, конечно, что была пятнадцать лет тому назад. Вячеслав Иванов обучил ее по-гречески. И он же указал этой, более мистической, чем страстной, гиперборейке пределы ее вакхизма» (Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 329). Немногие поняли правоту Анненского, отделившего продолженный Ивановым платоно-соловьевский мистический Эрос от эротики «декадентов» или от внешне совершенного стилизаторства художников содружества «Мир искусства». Булгаков прав в том, что Иванов отдавал в печать лишь то, с чем «справлялся», но большая часть «даров Геи» не заглохла в чувствительности поэта. За итальянский этап накопился материал для двух сборников стихотворений («Кормчие звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904)).

²⁰ В 1938 г. Иванов писал: ««Что внутри, то и снаружи»: это слово Гете об органической природе всецело применимо и к искусству» (III, 664).

²¹ Ранее стихотворение «Дух» иллюстрирует энергию трансцензуса:

Над бездной ночи Дух, горя,
Миры водил Любви кормилом;
Мой дух, ширясь и паря,
Летел во сретенье светилам.

И бездне — бездной отвечал;
И твердь держал безбрежным лоном;
И разгорался, и звучал
С огнеоружным легионом.

Любовь, как атом огневой,
Его в пожар миров метнула;

раллели) того же пути выводят сознание из непосредственной актуальности в сферы неизведанных ассоциаций подсознательной и высшей реальностей — «realiora».²²

Лозунги направленности Иванова «a realibus ad realiora» и обратно к выражению «realiora in rebus» (внутренних и высших реальностей в вещах) достаточно известны. Но еще не исследованы промежуточные диалектические ступени «восхождения» от одного уровня к другому. Одновременное знаменование realia и realiora вынуждает очевидную затрудненность кода и особое внимание к многозначности его составных. Рассмотрим резоны его характерных приемов:

1. *интертекстуальности*
2. *компактности*
3. *эллипсисов*
4. *метаморфоз*
5. *полисемии*
6. *прозрачности*
7. *архаизмов*

В концерте эти противодействующие риторические ходы преобразуют конвенционное повествование. Эллипсисы, метаморфозы и архаизмы тормозят освоение фраз и «выфильтровывают» обычные семантические связи метафор и референтов, чтобы проступал «свет иной» прикровенных ссылок на светочей мирового гуманизма и на многозначность называемых вещей. Таким образом, разряжение или «опрозрачение» вещественности образного материала позволяет созерцать сквозь него необычайную смысловую компактность, открывая состояния духа во вневременных, всенародно-мифических прообразах. А высокий пафос и твердая регулярность замедленной декламации создает время и пространство для регистрации латентных связей символов с лежащими вне текста референтами. Конституирующая

В нем на себя Она взглянула —
И в Ней узнал он пламень свой.
(I, 518–519)

²² Иванов дерзал соединить языческое учение Платона о «правом безумии поэтов», которое еще древние противопоставляли «неистовству болезненному» (I, 64), с христианским вдохновением: «Пафос реалистического символизма: чрез Августиново “transcende te ipsum” <превозмоги самого себя>, к лозунгу: “a realibus ad realiora” <из реального к высшим реальностям>» (II, 553). Этот же трансцензус освобождает личность из «темницы» «ограниченной индивидуальности» (II, 623; IV, 609–610), открывая путь в приволье Души Мира (II, 602), избегая в то же время мелких самовольностей идеалистического символизма (II, 550). Иванов толкует transcende te ipsum в одноименном сонете также и с точки зрения «Отречения» и «Отрешения» (I, 782) индивидуума.

роль аксиоматических внетекстовых факторов авторской системы неотъемлема от его композиции, но редко берется в учет в строго лингвистических и стиховедческих анализах. Вдобавок Иванов призывает «отставить» модернистскую тактику подыскивания смысловых связей антиномных выражений как уже изжитый и мало к чему приводящий идеал «ассоциативного символизма» (см. II, 574–577).

Феноменологическое описание символики Иванова лингвистом Л. А. Гогтишвили уточняет представление о механизме его подхода: «Ивановская версия символизма предполагает не разгадывание или загадывание имен, а закание или преобразование имен: в своем движении *per realia ad realiora* символический в ивановском смысле стих “сразу называет предмет, прямо определяя и изображая его ему присущими, а не ассоциативными признаками, чтобы потом <...> сорвать или магически опрозрачить его внешние завесы” <II, 576> — в лингвистическом контексте это и значит: чтобы, назвав, *расшатать* потом отчетливую контурность образов зримых предметов, стоящих за этими названными именами <...> Немегафоричное использование стандартных метафорических образований — один из способов достижения ивановским антиномизмом своей цели (размывание предметной образности)». ²³ Иванов действительно и сознательно «расшатывает и опрозрачивает» иначе непроницаемую предметную образность называемых вещей, несущих, но в то же время заслоняющих живой духовный опыт (*realiora*), как средство оттенять контуры «несказанного» переживания. Приводимый лингвистом «прием перенесения органического предиката от одного субъекта к другому <...> “Ты — родилась; а <...> / Я умер <...> И ты скорбишь вдовой”» ²⁴ обнажает недостаточность чисто внутритекстового анализа. Парадокс «умершая овдовела» легко разрешается при учете вне-лежащей авторской установки. Она сложилась в подробно обдуманых категориях веры в загробную жизнь и присущих ей метаморфоз: на опрозраченной сцене родившаяся в бесконечную жизнь утратила мужа, оставшегося в смертном измерении. Автобиографичность признания обязывает принимать категории авторской веры в наличие загробной жизни и соответственных метаморфоз. «“Скорбишь вдовой” в данном контексте не метафора, а прямая, хотя и не именуемая, референция». ²⁵

«Заумный» эффект Иванова не расшатывает, а усиливает в памяти роль сопшей. Более того, в так опрозраченной личной трагедии утешительно «размывается» субъективная референциальность — объективными и вековечными уподоблениями метаморфозе Дафны, Беатриче или Евридики, символам всех отшедших возлюбленных. Искренность апофеоза переносит

²³ Гогтишвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006. С. 114, 119. Курсив мой. — Д. М.

²⁴ Там же. С. 119. Цитата из цикла Иванова «Любовь и смерть» (II, 397).

²⁵ Там же. С. 119–120.

психологический контакт на общекультурный и религиозный уровни. Правомерность этой диалектики подтверждается лингвистом только косвенно: «Ивановский символ, формально представляющий из себя имя, принципиально многозначен, многолик и многознаменующ — но не хаотичен: внутренняя семантическая структура символа, как и структура синтетического мифологического суждения, держится подобно своду арки, его антиномическими полюсами и скрепляется отождествлениями этих полюсов». ²⁶

Преследуемая Ивановым цель снова подтверждается лишь частично: «<Она> не могла быть, конечно, достигнута только нанизыванием антиномичных пар, перемещением именуемых сочетаний в неименующие синтаксические позиции и немегафорическим обменом аналитическими предикатами между антонимами; она требовала большего: размывания референцирующих потенций как самих имен, так и синтаксической позиции субъекта. И ивановская стратегия предполагала движение по обоим этим направлениям». ²⁷

Наука лингвистики не касается позитивной стороны цели Иванова — манифестации божественности в представляемых событиях. Эта сторона мотивируется его еще не суммированной системой. ²⁸ Подобно вере в вездесущность Бога, аксиоматичные универсальные истины проникают в каждый стих Иванова, независимо от того, упомянуты они в нем или нет. А композиции нужен элемент вещественности мимической или мифологической, чтобы включить духовность в действительность. Об операционализме здесь термина «реализм» стоит наведаться у философов. К. Г. Исупов пишет: «В поэтике хтонических мифов, или экфразиса <...> или конкретизации душевного состояния факт, уличенный в смысле, есть уже не просто факт, но событие, а точнее — со-бытие, в его отрефлексированности, смысловой завершенности и эстетической оформленности. И тогда умозрительно добытый смысл события превращается в событие смысла, сам этот смысл события становится событием исторической жизни». ²⁹

Можно возразить, что картина Иванова, переполненная антиномиями, компрометирует понятие действительности. Но раз фактичность всегда опосредствована отношениями своих частей и целенаправленность композиции

²⁶ Там же, 121.

²⁷ Там же. С. 120.

²⁸ Как Данте наставлял Кан Гранде читать «Божественную Комедию» на трех уровнях: моральном, аллегорическом и анагогическом (религиозном), и как Иванов предлагал читать Достоевского на уровнях трагедии, мифа и богословия, так и его собственные творения ожидают случая быть прочитанными на подобных сверхлингвистических уровнях.

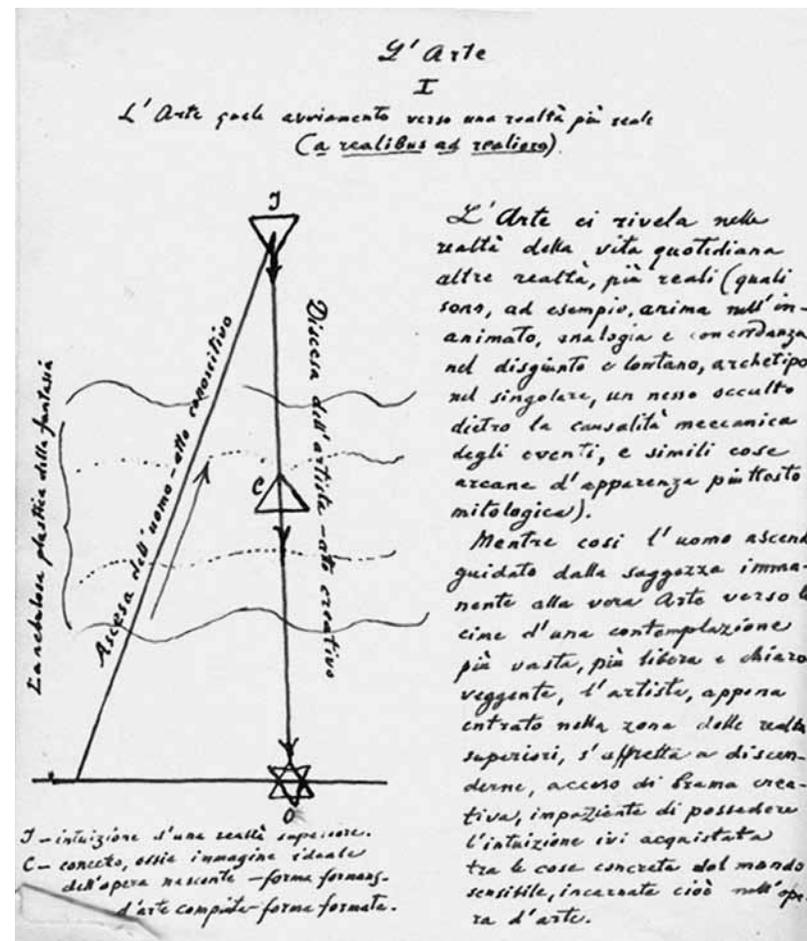
²⁹ Исупов К. Г. Эстетика Ф. А. Степуна // Федор Августович Степун: Сб. статей / Под ред. В. К. Кантора. М., 2012. С. 296.

уточняется учетом их конфликтов, трудно признать его метод не реалистическим, а его цель — трансцензус из эмпирических измерений в духовную причастность панкогерентному вселенскому Бытию — не классически символической. «Реалистический символизм» Иванова не меняет условий жизни современного человека, но переносит его жизневосприятие от *odium fati* на *amor fati*. И он ищет отучивать художников всех направлений от «ереси» оторванности от жизни: «Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами, — человек, взятый по вертикали, в его свободном росте в глубь и в высь. С большой буквы написанное имя Человек определяет собою содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека» (II, 614). Ощущение этой вертикали погашает интересы «ограниченного индивидуализма», как и «горизонтального» коллективизма утилитаристов и нетерпимости непримиримой сектарности.

Механизм «нисхождения». Обретенный в Италии опыт внутренне отождествлять себя с освоенной информацией и давний навык экстраполировать новые значения позволили молодому ученому выработать особую категорию реальности. Реализуя идеи египетских неоплатоников о панкогерентности Бытия, Иванов установил в культуре меж разделенных Платоном сфер быта и идей солидный пласт накопленных человечеством в храмах, гробницах, музеях, архивах и библиотеках материалов с начертанными прозрениями в тайны природы, жизни, смерти и воли богов. Научный отбор этих данных составляет твердый остов для конструирования собственной метафизической системы. Их фактичность может быть признана «реальностью» не только коллекционерами и художниками, но и феноменалистами. А прикрепляемые к ним ассоциации размещают, как на лесах, иерархии вещей, образуя ступени восхождения в сферу более высоких ноуменальных реальностей.³⁰ Так, в поэтических и критических писаниях Иванова сложился обширный ярус собственных и цитируемых феноменов с их символами-«ознаменателями». Их синтез образует «религиозное *da* внутреннего зренья и воления, — скрытое утверждение истинного бытия в бытии относительном» (II, 568). Утвердительноное «*da*» легло в основу центральной формулы в системе Иванова — «реалистический символизм» (II, 547).

Двучлен «реалистический символизм» многозначен, поскольку он относится и к мировосприятию человека, и к технике высказывания. Понятие «символизм» указывает тут на *знаменованье* реальности, а «реалистический» — на конституцию доступных глазу или уху знаков («символов»). Далее, под-

³⁰ Ср.: «Восхождение нормально; оно человечно. Его смирение — в предпосылке алкания и несовершенства; гордость его — в упреждении наличных возможностей, как будущих осуществлений» (II, 633). О целостности «Я» см. статьи «Ты Еси» и «Анима» (III, 262–294).



Вяч. Иванов. Формула «a realibus ad realiora». 1920-е годы. Частный архив

черкивая интерактивность этой формулы, Иванов сводит оба ее члена в единое понятие «мифа» как всенародной повести: «Реалистический символизм раскроет в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем. Миф есть чистейшая форма ознаменовательной поэзии. Недаром, по Платону, в гармонии анти-индивидуалистического мира, ему желанного, задача поэта, «если он хочет быть поэтом, творить мифы». Возможен ли еще

миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести? Но отчего не спросить ближе: возможен ли реалистический символизм? Где вера в *realiora in rebus*? Нам кажется, реалистический символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф» (II, 554). Тут утверждается действительность мифа как всенародного коммуникатора «высших и глубинных реальностей» на множественности уровней сознания. Метод «реалистического символизма» относится к практике и критике творчества. В отличие от абстрактных теорий и мечтаний, этот метод относится к рукотворному запечатлению сверхчувственного опыта. Его результат — мифотворчество — сюжетное действие, придаваемое существительным символам (II, 594). «Миф есть динамический вид (*modus*) символа» (II, 594–595); он открывается Ивановым в чужих трудах и творится в своих. Эта коммуникация «высших и глубинных реальностей» протекает в вышеуказанной *промежуточной зоне* видимых сущностей и их экстраполированных истин. Это не слепящие откровения Свыше и не чисто религиозная мистика, а умоозримые дедукции из припомнившихся касаний сверхчувственного мира — «*realiora in rebus*».

Ивановская формула: *realia + realiora = «реалиоризм»*, — не привилась,³¹ но других терминов, определяющих этот магический процесс, кажется, не имеется, и процесс остается неосвоенным. В «промежуточной зоне» *realiora*, в которой действует филолог и поэт Иванов, понятие «мистицизм» не полюсный пункт, а только *направление* — настроенность улавливать признаки («знамения») сверхчувственного бытия. Антропологически, эта древняя религиозно-психологическая установка меняет не суть вещей (*realia*), а только подход к ним: прозревание сквозь ограниченные и эфемерные эмпирические события инвариантного, совершенного и не вполне исповедимого порядка вещей. Такая установка дает литератору задание и тему славословить знамения *близости* Премудрости Всевышней. В этом его разуму могут помогать стимулы наитий, снов, предчувствий и предвестий (так, Иванову иногда слышался голос Лидии, его умершей второй жены). Но такие частные акты только иллюстрируют «всенародный» доктринальный «мистический реализм». «Мистическое восхождение» поэтому касается не прямого *контакта* с Богом, а только доступной всем духовно-умственной *направленности* к Нему. Так и мистик Святой Бонавентура (1221–1274) учит мирян: «Раз по лестнице Иакова нужно восходить перед тем, как нисходить, начнем первый шаг восхождения с самого низа, ставя перед собой весь осязаемый мир, как будто он зеркало, сквозь которое можно проступить к Богу».³²

³¹ Подробнее об этом см.: Мицкевич Д. Н. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература: Сборник шестой. СПб., 2010. С. 254–342.

³² *Bonaventura St. The Journey of the Mind to God: (Itenerarium Mentis in Deum)*. Philadelphia, 1957. Vol. XIII. P. 47. Цитата дана в моем переводе. — Д. М.

Используемая тут метонимия *speculum* (<= *spectare* как зеркало — оптический инструмент созерцания) вполне соответствует эпистемологии ивановского вѣдения (зрение => умоозрение) *сквозь* опрозраченную «промежуточную зону» *realiora*.³³ По Иванову, «общую формулою духовной жизни <...> можно признать слова Гете: “К бытию высочайшему стремиться непрестанно”» (II, 633).³⁴ По-видимому, организация всей системы Иванова базируется на этом решении. А акт «нисхождения» — уже вопрос поэтики; запечатление сверхчувственного опыта и предоставляется специалистам риторам и художникам.

1. **Интертекстуальность.** Символисты всех времен прозревают в «пестром пеплосе» обыденности «свет иной» реалиора.

Вы нас уведите из мира
В *соседство* инобытия.

И чем зеркальной отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

(III, 643; курсив мой. — Д. М.)

Такова роль тезауруса, сокровищницы «поражающих» произведений искусства и мысли. Эта зона — «поле высоких предков» (*Gefilde hoher Ahnen*; Goethe), «*соседство* инобытия». Она и есть та «промежуточная сфера поднебесья» между землей и Раем, доступная *всем* ноуменально настроенным умам. Нечто вроде нижних ступеней Лестницы Иакова или дантова Чистилища, этот тезаурус создает условия, при которых человек может рационально налаживать полет духа «во сретенье светилам» (I, 518). Высота такого вознесения, конечно, относительна, но опыт этот всегда оригинален, а «нисхождение» от него земными чувственными средствами артикуляции — дело индивидуальных специалистов. Эта задача тем проще, чем ниже ступень данного опыта, взятого за тему. А гении, достигшие неоспоримо высоких исходных точек, находят средства выразить то, что сохранилось в памяти

³³ См. прим. 51. О «втором шаге» учение не говорит, поскольку он всецело зависит от зрящего субъекта; но вонзающий свой взгляд проникает все глубже в истину и, дойдя, по мере сил, до поворотной точки, может начать артикулировать пройденный путь.

³⁴ Ср.: «Du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen, Zum höchsten Dasein immerfort zu streben...» (*Goethe J. W. Faust*. II. Act I). Иванов цитирует и переводит в статьях разного времени это спасшее Фауста обращение к гелиотропической земле: «Символика эстетических начал», 1905 (I, 823); «Заветы символизма», 1910 (II, 598); «Гете на рубеже двух столетий», 1912 (IV, 139); «О границах искусства», 1913 (II, 633, 629), «Лик и личины России», 1917 (IV, 451) и др.

от «несказанного» опыта. Иванов не ставит себя на ту же ступень с великими мистиками или с Платоном, Данте, Микеланджело, Бетховеном и Достоевским, но он ревностно пользуется их текстами, устанавливая свою собственную Лестницу Иакова.

Термин «интертекстуальность» в нашем употреблении — это перенос содержания разных источников в новообразуемый текст. Это излюбленное средство эрудита стимулировать свою память, комбинировать, артикулировать и санкционировать ими новые смысловые построения составляет материю «промежуточной зоны» Иванова.³⁵ И это не просто механический монтаж. Эмпатия Иванова внутреннее признание чужого опыта как «Ты Еси» приобщает к вычитанному инобытию:

Нисходят в душу лики чуждых сил
И говорят послушными устами.
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдразил.
(III, 614)

Включение чужих голосов в свой текст (прямыми цитатами или намеками аллюзий) возносит и субъект, и его читателей на «высокое поле» собратьев «лебедей в священстве Аполлоновом, / В гиперборейской памяти» (III, 493). Отметим, что в большинстве случаев историк-Иванов знакомился также и с источниками цитируемых им светил — представителей *традиции*, в которую он и себя включал. Так, стоящие, например, за Данте предтечи — Гомер, Платон, Аристотель, Вергилий, Овидий, апостол Павел, Блаженный Августин, Святой Бернард, Святой Бонавентура и Фома Аквинский — невидимо слышны за сценой его текстов и содействуют их толкованию. Данте запечатлел совершеннее других вертикальный путь в подземное царство и к «тверди огневой».³⁶ Для Иванова Данте является — как для последнего Вергилий — «кормчим», выводящим из «мрачного леса» через «Ад» в «Чистилище» до граней «Рая». И Данте служит недостижимой моделью воплощения *realiora*. Престиж вековечных истин (*Das alte Wahre*; Goethe) освобождает мыслителя

³⁵ В рамках статьи невозможно перечислить названные и не названные умственные и технические модели Иванова. В будущем по мере составления системы определения его источников будут уточняться и число их меняться.

³⁶ На чертеже в статье «О границах искусства» поэт отмечает точку восхождения в творчестве Данте выше всех других художников (II, 645). У Иванова отражены идеи ряда строк из «Божественной комедии», например из: *Inferno*, I, 2–3, 17; XIII, 97–208; *Convivio*, IV, XXIV, 12; *Paradiso*, I, 13–15, 19, 23–25; II, 8–9. Не забудем также пророков Исаию (I: 4, 8–9, 17) и Иезекииля (36: 16, 24–27), ставших источником соответствующих контекстов Данте и от него — Пушкина и Иванова. Флорентинец Данте, изгнанник, как и Иванов, явил поэту самый нетленный образец реалистически-символического творчества.

от потребности выдумывать своеобразные истины, но вдохновляет оригинальные отборы из тезауруса и самобытные их сличения. Немногие оценили эту просветительную действенность ивановской интертекстуальности. Но поколения, не знающие диалектики «со-авторов», будут признательны — не апологетам, а филологам — за показ подлинной полифонии и энциклопедическое увеличение всеобщего кругозора. И гуманисты, даже несогласные с убеждениями Иванова, что «личность не есть мера всех вещей», оценят авторитетный вес его контрапунктальности.³⁷

2. **Компактность** характеризует метафизику, сюжеты и синтаксис всех текстов Иванова. Сопоставление в том же произведении классиков из разных культур и эпох переносит мировоззрение субъекта в иное, наполненное всеми временами измерение: в нем мыслитель и его текст вызволяются из провинциальных хронотопологических категорий культур в реальность «космической» перспективы. Так, внехронологическое восприятие событий легло в основу «реалистического символизма». В его «промежуточной зоне» между нижней и верховной реальностями благодаря интертекстуальности возникает инвариантная реальность «Вечной Памяти» как «преемственность “общения в духе и силе между живущими и отшедшими”» (III, 797). Она сродни божественной Вечной Памяти, как микрокосм относится к макрокосму. Вот пример ивановской аллюзии и импорта крупной чужой идеи: строки «Над смертью вечно торжествует, / В ком память вечная живет» (I, 568) — парафраза двустишия Вл. Соловьева «Заранее над смертью торжествуя / И цепь времен любовью одолев» — отсылают к знаменитому вступлению к первому из его «Трех разговоров» и далее — к теургии «покровителя музыки и исповедника сердца» Иванова.³⁸ Как уже сказано, за источником

³⁷ Иванов подчеркивает и в глубокой старости:

В земном прозревших неземное
И нам преуказавших путь.
Как их созвездие родное
Мне во святых не помянуть?
(III, 634)

В одном из анализированных мной сонетов «*Apollini*» («Когда вспоит ваш корень гробовой...», 1909; II, 358–359) нашлось не меньше число источников, чем строк. Но из смертных назван только Данте. Об интертекстуальной сгущенности в этом произведении см.: *Мицкевич Д. Н.* Принцип восхождения в сонете *Apollini* Вячеслава Иванова // VIII convegno internazionale Vjačeslav Ivanov: Poesia e Sacra Scrittura = VIII Междунар. конф.: Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией. Salerno; Roma, 2002. Vol. I. С. 251–273 (Europa Orientalis. № XXI. 1).

³⁸ Высказывания Иванова о Соловьеве, «связанные теоретической мыслью и духовным путем В. И.», представлены О. А. Шор в комментарии к его статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (III, 746–804).

ссылки стоит и ее генеалогия, уплотняющая содержание текста. До Соловьева «к древнему знанию, что мудрости учит Память, в “новом человечестве” ближе других прикасаясь Гете. В. И. часто повторял слова его и в оригинале, и в своем переводе: Уж древность истину постигла / И мудрых общину воздвигла; / Ты древней истине внемли» (III, 798). А Гете, Соловьев и Иванов помнят преемственность этой идеи от Платона, Христа и Блаженного Августина. Иванов-символист открывает космические масштабы, вмещенные в произведениях нового времени: «Умозрения Достоевского о трагедии, разыгрывающейся в метафизической сфере между Богом и человеком, слагаются в диалектическую систему, изложение которой входит в третью часть <Theologumena> этой книги <Dostoewskij>. Основана эта система, соответственно трагическому началу, на Августиновом противоположении любви к Богу и любви к самому себе, вплоть до ненависти к Богу» (IV, 486). В том же духе Иванов анализирует роман Андрея Белого «Петербург» и его сборник стихотворений «Пепел». И такая же духовная насыщенность всегда полнит поэзию и интеллектуальную напряженность прозы самого Иванова.

Компактность Иванова настолько велика, что представляется даже изысканным критикам как перегруженность орнаментацией, антиномией и недоговоренностью. Вл. Вейдле вернулся в 1976 г. к своему давнему мнению: «“Cor Ardens” <...> и статьи перечитываю с прежним ощущением их верности в главном, но и обремененности их преувеличенной и недостаточно четкой системой понятий, без которых они, если бы автор того пожелал, прекрасно могли бы обойтись. Это потребовало бы не упрощения мысли, а только совлечения с нее слишком пышного, слишком иератического наряда».³⁹ Глубже проник в «нечеткость иератического наряда» (теперь скажи: «кода» — существенного и неотъемлемого) Валериан Чудовский. Наиболее утонченный критик журнала Аполлон пишет в обзоре первой работы Иванова о Достоевском (1911): «Доклад <...> так насыщен мыслью, что каждое предложение его есть как бы заглавие отдельной главы в какой-то ненаписанной книге... Хочется, поэтому, видеть в этом докладе, прежде всего, обещание написать такую книгу — большое исследование о Достоевском. Слишком ясно, что есть стороны в творчестве великого создателя Грядущей Руси, стороны громадные и многоценные, которых никто из современников не в силах выявить, кроме В. Иванова».⁴⁰ Не произошло ли ощущение этой способности Иванова, как и мысль, что текст его краткой статьи упростится в «большом исследовании», от той же герметичной «преувеличенности» прозы? Чудовский открыл, что сжатость многозначного языка создает особую туго проницаемую плотность, вес которой служит проводником мифической

³⁹ Вейдле В. О тех, кого уже нет.

⁴⁰ Чудовский В. Доклад Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Русская мысль, май-июнь [1911]) // Аполлон. 1911. № 8. С. 67.

убедительности автора. Образное сравнение: «каждое предложение <...> как бы заглавие отдельной главы» (курсив мой. — Д. М.), — характеризует сдвиг функции заглавия с предсказания общей главной черты *грядущих* деклараций на *сами* декларации, перенявшие, в свою очередь, многозначную обособленность заглавия.⁴¹ Данте называл этот тугий проводник «покрывалом стихов странных» («l' velame de li versi strani», Inferno, IX, 63).⁴² А Иванов открывает это же «покрывало» как и ныне пригодный метод Достоевского выражать свое богословие.

3. **Эллипсис**, подобно «заглавиям» (в смысле Чудовского), увеличивает интеллектуальную и синтаксическую компактность текстов. Выше упомянутое опущение хронологической и топографической специфики в пользу вековечной универсальности посылок относится к первой категории эллипсисов, а пропуски связей сопрягаемых разнородных референтов неожиданных метонимий и соответствий — ко второй. В цепи повествования остаются лишь самые существенные моменты. Их рельефность повышает интеллектуальную напряженность строк. Обычно опускаются имена источников и промежуточные эпизоды событий. Так, спаленная «Троя крепла» — в памяти Рима (III, 578), а контекст и источник этой мысли («Энеида» и Вергилий) — опущены. Или наоборот: используются метонимии и аллюзии, а центральное (частное) действие не называется. Например, овдовение передается «Как Смерти сень, волшебною дубровой, / Где Дант блуждал...» (II, 358), уподобляя житейскую неизбежность опыту Данте, Аполлона и Орфея, без ссылок на мифы и на первые строки Inferno, зато с шифрованными намеками на соответствующие моменты в «Ромео и Джульетте», или «широкошумные дубровы» Пушкина и «темный корень», в который всматривался Соловьев. Так обуславливается опыт самого Иванова в том же «selva oscura». Такие *повторения* переживаний заверяют, что во всех культурах и эпохах оплакивание порождает Гимны.⁴³ Диктум Ницше перевернут: музыка рождается из духа трагедии, отражая гармонию Верховного Замысла. В том же сонете функции заглавий его первых двух сборников — «Прозрачности» и «Кормчих звезд» — сопрягаются в одной фразе: «...как лес лавровый, / Изваянный на тверди огневой!»; где «Лес» — видится как гелиотропически восходящие к свету творения, венчаемые лаврами Аполлона, и «Гимны» (высокое искусство) «ваяются» на кормчей базе «тверди огневой».⁴⁴ Эллипсисы

⁴¹ Не мифологическая ли герменевтика сделала и этот насыщенный труд Иванова, вышедший на трех языках, до сих пор не употребляемым в достоевковедении?

⁴² См. эпиграф к Третьей книге Иванова о Достоевском «Theologumena» (IV, 553) и текст на этой же странице.

⁴³ См. прим. 52.

⁴⁴ Читатели Иванова найдут в его трудах тысячи подобных эллиптических речений. Они лишь на бумаге антиномии и «эвфемистические метафоры наименований, которые

уплотняют кору поэзии; а Данте учит «разумных»: «зрите учение под покрывалом стихов странных» (*Inferno*, IX, 59–63). Так и читатели Иванова побуждаются со-восполнять пустоты «странных виршей», переносом доктринальных истин в его текстовые знаки.⁴⁵ Эллиптика, внося компактную «непонятность», стимулирует *опрозрачивание* текста семантическими поисками. Вдобавок звучность ивановской «во весь голос» фонации насыщает и декламацию: повышенная ударность в его строках, метрическая регулярность и подчеркнутая ударность и рифмовка создают триумфальность процессии, а «архаические» славянизмы и неожиданные аллитерации — энергичность утверждений. Сначала побуждение подыскивать семантические связи этим приглушается, но компактность и пафос, замедляя чтение, повышают интуитивное и интеллектуальное соучастие читателя.

4. **Метаморфозы** выполняют самый радикальный из эллиптических скачков мысли — они претворяют повествование в миф. Но особенно в духовной жизни метаморфозы — вполне реальные события. Загадочнейшее из них — смерть. Искони мистерия и страх смерти породили множество мифов, вер и теорий. Иванов-реалист и археолог постулирует Память с большой буквы не только в религиозном смысле Вечной Памяти, но и в гуманистическом смысле *возрождения* и *перерождения* отшедшего в историческом и художественном восстановлении. Так, в сонете *Apollini* «мрак» оплакивания отшедшей «Любви» — неназванной Беатриче названного Данте — становится апофеозом Дафны по мановению Аполлона. А в быту весь этот опыт относится к переживанию самого (не упомянутого) лирика — вдовца Иванова.

признаются возможными по отношению к силам “неизрекаемой” сферы» (*Гоготии* *Л. А. Непрямое говорение*. С. 19). Их цель — прямые слияния соответствующих *синекдох* диспаратных исторических и филологических фактов; по определению Т. С. Элиота, это «объективные корреляты». Вещи могут хронологически и топографически не совпадать, но их сцепления в ивановских контекстах подчеркивают существенную и непреходящую *общность* подлежащих им фактов и *принципов*, универсально действенных и *преобладающих* над частными эмпирическими законами.

⁴⁵ По примеру Данте и Достоевского, Иванов дает свое «учение» через мифы: «Последовав древнему и достохвальному обычаю, освященному Платоном, начать речь с мифа, — если есть вожатый миф? <...> Но чтобы положить на вожатого речи, потребна уверенность, что перед нами <...> воистину миф, то есть озаменованный рассказ о сверхчувственной правде» (*Иванов Вяч. <Авторское истолкование стихотворения «На суде пред Божиим престолом»>* / Публ. А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 7). Разум уверяется в озаменованной правде повествования, поскольку действие, предлежащее в озаменованных (символах), уразумевается как внутреннее движение озаменованной идеи, как ее диалектическое развитие. Так оправдывается видение сновидца истолкованием снагадателя, посредника между предчувствующей душой и мыслящим сознанием: «Пусть же расскажет миф свой поэт, а потом уступит место гадале» (Там же. С. 8).

Такого рода мифологизация позволяет читателю ассоциировать свой схожий опыт и с Орфеем и Эвридикой, и с Петраркой и Лаурой, и с «*Amor e morte*» Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды, Ланцелота и Женевры. И оплакивание позднейшими поэтами, Новалисом — Софии и Вячеславом — Лидии, становятся всенародным уроком неувядающей любви: «Надгробное рыдание творяще песнь: Аллилуия». А древнеязыческие преобразования *per aspera ad astra* оказываются приемлемыми всем религиям во все времена. Вместе с перенятым через Овидия мифом Иванов заимствует образы и концепты своего неназванного источника.

Метаморфозами автор рискует поколебать доверие к правдоподобию своей повести и своего реализма. Но если откровенная фантастика — приемлемое всем и привычное с детства «охотное откладывание неверия» («*willing suspension of disbelief*»; Колридж, 1817), то *мифические* метаморфозы Иванова, дидактичные по манере и по сути, со всей их трудно раскрываемой референциальностью, не допускают возможности неправоты и поэтической вольности. Теург выражает свои истины как непреложную, вечную и вездесущую реальность, как передачу божественного мановения с расчетом на их прием как универсальной, сверхисторической и сверхэмпирической данности. А поэт? «Учит он — вспоминать» (III, 592) эпические и мистические моменты. Все это станет проще, когда создастся доступ к интегрированной системе Вячеслава Иванова.

5. **Полисемия**. Практика нагружать ключевые слова многими значениями — мощный риторический прием в поэзии, и Иванов продолжает прибегать к нему, даже выполняя угаданное Чудовским «обещание написать <большую> книгу».⁴⁶ Заглавия первых же его сборников стихотворений предопределили ориентацию всей речевой системы автора: симультанное полагание на «непреходящие» вехи (большой шаг для строгого историка) и синхронный показ гетерономных реальностей (большой шаг для художника-реалиста). Оба свойства сцепляют подходы историка, исследователя и мифотворца и объясняют отмеченную Чудовским уникальную квалификацию Иванова. Отсюда и удивившая всех зрелость его первых сборников. Соловьев, увидев в 1900 г., за два месяца до смерти, заглавие первого сборника «Кормчие звезды», сразу опознал, что речь пойдет об авторитетной роли канонических книг («Номоканон») и о строго филологическом подходе автора, требующем пояснений (III, 746–747). Конечно, послушание непреложным законам не ново и абсолютно просто; но мирянин Иванов систематически связывает этими законами все свои сюжеты и речения в единое учение, заслужив комплимент Соловьева: «безусловная самобытность».

⁴⁶ «Обещанная» книга вышла в Германии на немецком языке (*Dostojewskij: Tragödie — Mythos — Mystik*) в 1932 г., в переводе на английский — в 1952-м, и на русский — лишь в 1987-м (IV, 401–588).

Аналитик-автор расширяет данные каноны, вплетая в свои доводы множество отобранных из сокровищницы мировой культуры художественных и философских преломлений «вечных заповедей» как непреложные факты. Отсюда обилие текстовых заимствований с расчетом, что читатель узнает или интуитивно почувствует высоту и глубину их источников и его послышки. Риторика служит интеграции импортируемых моделей, а безапелляционность речи — пафосу веса «вечных кормчих».

Бином «кормчие» и «звезды» знаменует: 1) авторитетность вех навигации и 2) вычислимость и расположение светил. Первый член — символ цитируемых назиданий и «нетленные законы» избранных предшественников-«светил», а второй член — реальные звезды — неугасимые свидетельства совершенного порядка. Этот космический мотив образует *верхний стратум промежуточного слоя виртуальной реальности*. Он вполне ощутим, поддается рациональному анализу и является предметом славословия величайших поэтов. Этот бином будет всю жизнь служить Иванову (и его читателям) ступенями восхождения к «тверди огневой» — *realioga* — высота и яркость которых достижимы ноуменально. В глазах Иванова надежность «кормчей» роли этой «виртуальной реальности» Божьего Величия подтверждается фактом, что приводимые им гении творили величайшие произведения искусства и богословия благодаря вдохновению от той же по типу высшей реальности.⁴⁷

Полисемия, приписываемая здесь ивановской системе и его личной речи, не его и не мое изобретение. Цитируемое им из Данте в объяснение Достоевского полностью относимо к самому Иванову: «Повсюду выявляется в “Божественной комедии” неколебимый камень схоластического богословия, имя которого, на языке Фомы Аквинского, “*Sacra Doctrina*”, “Священное учение”.

С тем же правом и мы можем говорить *mutatis mutandis* — о “доктрине” Достоевского. Для обоих поэтов цель “целого и каждой его части” — мы

⁴⁷ Данте, драматизируя идеи Аристотеля о «неподвижном перводвигателе», смотрит с земли на космос: *a realia ad realioga*, и каждая из трех книг «Божественной комедии» заканчивается словом «звезды». А цитируя Петрарку, первая строфа третьего сонета триптиха Иванова «Снега» (1909) гласит:

Мощь новую приемлют надо мной
Благие звезды, и весны Господней
Пророчат близость. Зорче и свободней
Душа скользит над пленностью земной.
(II, 439)

И в следующем триптихе «Золотые Сандалии» третий сонет начинается со строк:

Благословен твой сонм, собор светил
Невидимых за серебром полдненным!
(II, 441)

повторяем слова Данта о своей поэме — “освободить живых еще при жизни от их несчастного состояния и привести их к блаженству” <...> оба прияли “пелену поэзии из руки Истины”. Для обоих поэтическое видение есть пелена <“*l velame de li versi strani*”, *Inferno*, IX, 63>, через которую взгляд может проникнуть и открыть за ней тайну миров иных» (IV, 553). Данте, объясняя своему меценату Кан Гранде замысел «Комедии», пользуется термином «полисемия» совершенно в указываемом выше смысле (из-за чего Иванов его и цитирует: «У этого произведения не один смысл, его даже можно назвать многозначным, то есть богатым многими смыслами» <“*Istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemos, hoc est plurimum sensuum*»> (IV, 775). Полисемия относится к интертекстуальности, как в музыкальных системах гомофония к полифонии. Как аккорды и контрапункт одновременно передают разные звуки и тембры голосов, разные значения слышатся одновременно в полисемантических и в заимствованных словах.

6. «Прозрачность» — заглавие второго сборника стихотворений Иванова. Это слово означает синхронность видения.⁴⁸ В ивановских текстах оно означает одновременный показ умозрительной и оптической (образной и графической) реальностей. Как у Данте *ведание* проходит через *видение*.⁴⁹ Выделенные эллипсисами сущности с зияющими между ними «пробелами», заполненными добавочными семами, видятся одновременно.

Здесь в истину вонзи, читатель, зренье;
Покровы так прозрачны, что сквозь них
Уже совсем легко проникновенье...

(Dante, *Purgatorio*, VIII, 19)⁵⁰

«Прозрачность» Иванова не абстракция реальности: ее «рентгеновская» панорама синхронно выявляет на разных уровнях все функции и отношения вещей, их лад и связь (*ordo et connexio rerum*), включая хранящееся в памя-

⁴⁸ Ср. толкование слова «перспектива — <...> вид в даль, вперед, на расстояние с обстановкой по пути разными предметами» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1907. Т. III: П–Р. С. 256).

⁴⁹ См.: *Котрелев Н. В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова: (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 7–18. «Воспринимающий субъект способен только прозревать, проходить взглядом слою смысла, не нарушая органической целостности созерцаемого. Это один из модусов той “верности вещам”, которой Иванов требовал от символистов» (Там же. С. 9). Установка на видение, очевидно, перенята через Данте или прямо от Святого Бонавентуры.

⁵⁰ Эти слова Иванов цитирует в трактате «*Theologumena*» Достоевского (IV, 553). Несомненно, он относит их и к своему творчеству.

ти и предвидимое грядущее.⁵¹ Иванов объясняет психологию этого акта видения: «Уже с первых шагов долгих моих странствий проявилась существенная особенность моего внутреннего мира, в силу которой любую среду, пусть даже мне хорошо известную, я мог увидеть реально, то есть соотносить с реальностью Идеи — не иначе как извне и удаляясь от круга тех непосредственных впечатлений, суетным вторжением своим парализующих ту отрешенную и прозрачную сферу, где вырабатываются у нас общие перспективы и целостные постижения, способные открыть нам истинную силу явлений, представавших ранее в их случайном и преходящем аспекте: подобный внутренний опыт знаком, впрочем, многим натурам созерцательным и только смерть возьмется в урочный час доказать его окончательную правоту».⁵² Цитируемые Ивановым мастера передают такую же прозрачность в своих произведениях. Но Иванов сознательно нюансирует это понятие: в одноименном со вторым сборником стихотворении «Прозрачность» (I, 737–738) каждая строфа, начинаясь с этого слова, описывает его значения на особом уровне сознания. А в следующем сборнике «Cor Ardens» заключительные строки программного сонета Apollini:⁵³ «... и отразил в кринице / Прозрачности бессмертной», — показывают аполлинический акт в трех измерениях: *действия* («отразил»), *предмета* («в кринице») и *признака* («бессмертной»).

⁵¹ О. А. Шор описывает возникновение этого концепта: «Всматриваясь при свете “Кормчих звезд” в топографию запредельного <...> В. И. принимается рассматривать природу той духовной среды, в которой происходят воплощения мистической реальности (Res). Природа эта антиномична: среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет либо задержан, либо затемнен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч — иначе Res будет не видна, ибо не видима она сама по себе» (I, 63). Это объяснение тесно совпадает на тех же основаниях с различием английского романтика С. Т. Колриджа между такими двумя типами прозрачности, как «transparence» и «translucence», с так же обоснованным предпочтением последнего. Насколько мне известно, ни О. А. Шор, ни Иванов не ссылались на этот источник.

⁵² Иванов Вяч. Письмо к Дю Босу / Пер. под ред. Д. В. Иванова; вступ. статья и прим. Д. В. Иванова // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 84. Курсив мой. — Д. М. Postfactum правота смерти утверждается в воскрешении в Вечной Памяти, как сказано в канонах православной панихиды: «Надгробное рыдание творяще песнь...», «Науучи мя оправданием Твоим...» и «Вечная память». У Иванова-археолога: «Родитесь вы <Гимны> — в гробнице» (II, 359). И у него, как и у Данте, в *земном* измерении поэтического деланья Вечная Память выполняется аполлиническими актами гимнопения и воздвижений памятников. Ср. слова «философа», приписываемые Вяч. Иванову: «Дант проходил сквозь selva oscura, и не написал бы “Рая” не увидав “Ада” <...> Аполлон. — Это строго священное видение встает, однако, уже за пределами жизни. Белый лик Аполлона мне рисуется, как лик смерти» ([Б. п.] Пчелы и осы Аполлона // Аполлон. 1909. № 1. С. 83–84).

⁵³ См. прим. 37.

7. **Архаизмы** Иванова, как категория, требуют минимума комментариев. Отлучению от текущих мод и эфемерной индивидуальности отвечает влечение к постоянным образам природы, к испытанным предметам давности, соответственной ономастике и традиционным жанрам и формам. Вычурность «архаики», бóльшая чем у коллег, приглушает, на первый взгляд, его «прозрачность»; но языковое отстранение от современности подчеркивает его доктринальную установку на вековечность.

«Поэзия духа», по своей природе, должна согласовывать лингвистические суждения с мифопоэтическими. В словесном искусстве духовный опыт вынужден пользоваться тем же лексиконом и синтаксисом, что и эмпирический, несмотря на их онтологическую рознь. Оба реально пережитых типа должны подчиняться нормам, выработанным столетиями для *практического* общения. Поэтому у крошечного меньшинства, повествующего об уникальных событиях духа, нет словесных средств лучше, чем иносказание. И ради точности, определенности и правдивости каждый повествователь должен находить свой идиолект и собственные отклонения от нормы. Символическая роль ивановских архаизмов превышает задачи более внешнего модернистского стилизаторства и усиливает этим эффект «остранения» метаморфоз, эллипсисов, компактности и полускрытой полисемии. Наблюдение, что «антиномизм пронизывает не только архитектурный, тематический и формально-композиционный уровни поэзии Вячеслава Иванова, но проникает и в ее молекулярный лингвистический состав»,⁵⁴ справедливо с точки зрения ономастики; а с поэтической точки зрения спорно мнение, что «то, что мыслится событизируемым, не может мыслиться событием».⁵⁵ Иванов «событизирует» то, что предстало в его духовном опыте или в высказываниях Овидия, Данте и Достоевского, как он (парафразирую его только что приведенные слова) видит, любую среду извне, включая ту отрешенную и прозрачную сферу, в случайном и преходящем аспекте которой представшее *метаморфозуется* в общие перспективы и целостные постижения, и только смерть может доказать их окончательную правоту. Думается, что координация четырех сборников его стихотворений с научными трудами докажет «событийность» ивановского опыта. Анализ его полифонического «промежуточного покрова» и проводника духовной доктрины выявит так же и необычайную рациональность согласования на вид таких противонаправленных приемов, как компактность и прозрачность, эллипсисы и полисемия, метаморфозы и правдоподобность, всенародность и оригинальность, новаторские использования архаических двигателей мысли, заимствованные формулы и их глубокая переработка, необыкновенный дар слова и годы

⁵⁴ Гоготшвили Л. А. Непрямое говорение. С. 104.

⁵⁵ Там же. С. 80.

молчания. Единая направленность и многообразное творчество поэта, историка, филолога и богослова оставили систематизаторам и связность, и богатство наследия.

Созданию системы могут предшествовать надежные истолкования ключевых произведений, ведущих к ней. Этот процесс уже начался.⁵⁶ Пробелы эллипсисов и «прозрачность» материала дают много места интерпретаторам находить пополняющие интеллектуальные данные. Для их обнаружения нужны изобретательность и точность и, *главное*, чтобы изобретательность толкователя не нарушала точной целостности предмета. Мерилом может служить степень привязанности ученого к стержневой вертикальной идее, ведущей обратно вверх по ступеням ивановского «нисхождения» к поворотной высшей точке, от которой замысел поэта начал нисходить в текст. Неустанный прицел на определенную «кормчую» звезду довел волхвов до Вифлеема. А для навигации сквозь зону сокровищ Эллады, Рима, Византии и Ренессанса — всего, чему полиглот Иванов научился говорить «Ты еси» и «присутствие чего он ощутил в своей собственной груди» (III, 271) — нужен компас его целенаправленности. Обретенные автором германская тщательность, итальянский полет и русская глубина помогли ему утвердить иерархию своих геалиог в отношении к своему Абсолюту. Хватит ли ученым смиренного терпения для постижения Иванова, покажет время; но если хватит, то очень велика вероятность, что на нашем горизонте взойдет крупное светило.

⁵⁶ См., например: *Иванов Вяч. Человек* / Публ. и прим. А. Б. Шишкина. М., 2006; *Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов* / Подг. текста, комм. Р. Берда. М., 2006; *Иванов Вяч. Ave Roma: Римские сонеты* / Сост., вступ. статья А. Б. Шишкина. СПб., 2012. См. также материалы сайта «Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме» (URL: <http://www.v-ivanov.it/>).

К. М. МУРАТОВА (ПАРИЖ–РИМ, ФРАНЦИЯ–ИТАЛИЯ)

ПАВЕЛ МУРАТОВ И ИТАЛИЯ

*«Qu'est-ce, en effet, que l'imagination,
sinon la mémoire de ce qui ne s'est pas encore produit?»*

J. Green¹

Принять участие в конференции, которой было дано название знаменитой русской книги Павла Павловича Муратова «Образы Италии», — для меня огромное событие и радость. Действительно, это давно ставшее классическим сочинение моего двоюродного деда теперь снова возвращается на книжные полки и привлекает новых читателей; после пятидесятилетнего перерыва книгу Муратова не только начали снова публиковать: семь или восемь переизданий, появившихся за последние десять-пятнадцать лет, осуществлены с особенным вниманием и любовью. Они как бы несут на себе печать радости соучастия в итальянском путешествии, благоговения, которое вызывало имя ее автора, наслаждения, которое давало чтение книги Муратова предшествующим поколениям — и тем, кто знал и любил Италию начала века, и тем, кто в течение долгих лет был лишен возможности увидеть Италию своими глазами.

Книга Муратова открыла жизнь, культуру и искусство Италии русскому читателю начала XX века, Серебряного века российской культуры. Блок, Белый, Ахматова, Цветаева, Гумилев, Ходасевич опирались в своих итальянских впечатлениях на муратовское «чувство Италии». Но не будет преувеличением сказать, что русская интеллигенция всего XX века видела Италию глазами Муратова.

Совсем недавно мы отмечали столетний юбилей с момента публикации этой замечательной книги. Первый том «Образов Италии» появился в издательстве «Научное слово» в 1911 г., второй — в 1912-м; за ним сразу же последовало переиздание обоих томов (1912–1913); третье переиздание книги в том же издательстве (вышел только первый том) появилось во время войны, с предисловием, написанным в 1916 г. в Севастополе, где Муратов, будучи офицером артиллерии, командовал противовоздушной обороной крепости. Сразу же после первой публикации книги Муратов начал работать над третьим томом, но полное прижизненное издание в трех томах вышло

¹ «Что же такое, в сущности, воображение, как не память о том, что еще не произошло?» Ж. Грин (фр.) (цит. по: Green J. *Minuit*. Paris, 1994. P. 250).

в издательстве З. Гржебина в Берлине только в 1924 г., когда Муратов был уже в эмиграции, хотя в тот момент он еще надеялся вернуться в Россию и не знал, что больше никогда не увидит ни своей родины, ни своих близких.

Много восхищенных книг об Италии было написано и напечатано в России, да и во всем мире. Но тридцатилетний Муратов смог выразить и передать «чувство Италии» совершенно особенным образом. «Чувство Италии» как основы всей европейской культуры, как духовной родины человечества существовало, конечно, и до Муратова. В проникновении в образы и формы Италии он следовал традиции Стендаля, Гете, Буркхардта, Тэна. Но, по словам современного английского критика Клайва Джеймса, «он лучше их всех. Лучше Гете? Да, лучше Гете! <...> Никто не может и близко сравниться с муратовской способностью вместить энциклопедическую эрудицию в драматическое повествование. <...> Книга прямо-таки слишком хороша, чтобы быть правдой. <...> Это поистине неизвестный шедевр».²

«Образы Италии», — говорит архимандрит Киприан (Керн) в некрологе Муратова, — это <...> не история искусства и не путеводитель по церквям и музеям; не дневник итальянского паломника... По знанию некоторых деталей — это почти монография; по вдохновенности повествования, да даже и по форме они кажутся временами поэмой, а местами волнуют лирикой восторга перед красотой. <...> Это благодарственная песнь Создателю, так именно восхотевшему, чтобы человек творил по образу Сотворившего этот образ; чтобы благословенная почва итальянская восприняла столько сокровищ древности и возрастила столько духовных богатств...».³ По словам английского друга Муратова Уильяма Аллена, разделившего его последние годы, «Павел Павлович сделал для России то, что сделали Рескин и Патер для английской культуры»,⁴ по-новому открыв Италию русскому читателю и путешественнику в свете эстетических движений конца XIX — начала XX века, приведших к важнейшей переоценке культурных и художественных ценностей.

Действительно, эта книга — не только размышление о драгоценной сущности европейской средиземноморской культуры и ее решающей важности для всего человечества, выраженное вдохновенным и в то же время сжатым, емким, ясным языком, отражающим тончайшие нюансы впечатлений. Ее отличает разительная новизна подхода к анализу культурных и историко-художественных явлений. Именно этот, новаторский для того времени, исторический подход станет основой всей истории искусства XX столетия.

² James C. Cultural Amnesia: The Necessary Memories from History and the Past. London, 2007. P. 527–529.

³ Киприан (Керн К.) архим. «Образы Италии» Муратова // Возрождение. 1951. № 15. С. 151–153.

⁴ Allen W. E. D. Paul Paulovich Muratoff // Byzantion. 1950. Т. XX. P. 398.

«Настоящее откровение книги Муратова состоит в переплетении эстетических оценок самого высокого уровня с общественными и политическими аспектами художественного контекста»⁵, — Клайв Джеймс прекрасно передал суть творческой инновации муратовской мысли, развивающейся на страницах «Образов Италии», предвосхищая основные положения современной искусствоведческой науки на многие десятилетия.

Связь с Италией, любовь к Италии, «чувство Италии» прошли через всю жизнь Муратова важнейшими, глубокими, а иногда таинственными нитями. Удивительным образом они возникают в жизни Муратова с ранней молодости, удивительным потому, что в его детском, домашнем воспитании ничто не предвещало, казалось бы, его «итальянскую» судьбу. Как и во многих старинных русских семьях, он получил воспитание на французский манер; вторым языком в семье был французский и отчасти польский, поскольку мать Павла Павловича, Надежда Андреевна (в девичестве Задунайская) родилась в Варшаве, в православной, но главным образом польскоязычной семье. Ранние интересы Муратова, выросшего в военной семье, связаны с Японией, поскольку его юность пришлась на годы Русско-японской войны, а также с Англией, причем важно, что его интересовала в это время не только художественная и литературная культура Англии, но, скорее, ее политическое и государственное место в мире. В Англию и во Францию и лежат пути его первых поездок в Европу в 1905–1906 гг.

Сохранился карандашный портрет П. П. Муратова работы Н. П. Ульянова,⁶ сделанный в 1911 г. Это год выхода в свет первого тома «Образов Италии». Книга была написана после нескольких путешествий в Италию, но писал ее Муратов в России, главным образом в деревне, в имении Белкино Калужской губернии, принадлежавшем близким друзьям семьи Муратовых Борису Петровичу и Юлии Самойловне Обнинским.

В свое первое путешествие в Италию Павел Павлович отправился в конце лета 1907 г. вместе с молодой возлюбленной женой Евгенией Владимировной Пагануцци. До Флоренции их сопровождала чета Ульяновых: Николай



Н. П. Ульянов (1875–1949).
Портрет П. П. Муратова. 1911 г.
Карандаш. 41 × 26 см.
Частное собрание

⁵ James C. Cultural Amnesia... P. 529.

⁶ Ульянов Николай Павлович (1875–1949) — художник, график, театральный декоратор, книжный иллюстратор, ученик Н. Н. Ге и В. А. Серова, близкий друг семьи Муратовых. Портрет находится в частном собрании.

Павлович и его жена, тоже художница, Анна Семеновна Глаголева.⁷ Во Флоренции и Риме они постоянно виделись с близкими друзьями: писателем Борисом Константиновичем Зайцевым⁸ и его женой Верой Алексеевной Орешниковой, побывавшими в Италии до Муратова, уже в 1904 г.,⁹ а также с жившей в Риме четой Осоргиных.¹⁰

Евгения Владимировна Муратова-Пагануцци происходила из старой итальянской семьи, осевшей в России в начале XIX столетия, давно обрусевшей и давшей России писателей, критиков, архитекторов, военных.¹¹ Отец Евгении Владимировны был известным московским литератором и газетным критиком, одним из издателей «Русских ведомостей»,¹² приятелем В. Гиляровского; ее крестным отцом был поэт А. Н. Плещеев.¹³ Евгения Владимировна брала уроки живописи у Н. П. Ульянова, с 1910 г. танцевала

⁷ Анна Семеновна Глаголева (1873–1944?) была большим другом семьи Муратовых, портреты членов которой она неоднократно писала. К сожалению, в семье Муратовых сохранились только два небольших наброска. Местонахождение детского портрета моего отца, племянника П. П. Муратова, М. В. Муратова работы Глаголевой неизвестно. Большой портрет моей бабушки Евгении Павловны Муратовой (1883–1961), жены брата Павла Павловича В. П. Муратова, специалистки по истории тканей и текстиля, находится в Музее изобразительного искусства в Нукусе, основанном и собранном И. Савицким (см.: Государственный Музей Искусств Кара-Калпакской АССР. М., 1976. Ил. 126: «Портрет Гени Муратовой»; см. также: Венюк Савицкому: Каталог выставки / Под ред. И. И. Галева; Выставочный зал Общества московских коллекционеров. М., 2010). Благодарю И. И. Галева за сообщение дат жизни и смерти А. С. Глаголевой.

⁸ Зайцев Борис Константинович (1881–1972) — русский писатель. После 1921 г. — в эмиграции в Париже. Дружба П. П. Муратова и Б. К. Зайцева продолжалась до конца жизни П. П. Муратова, а дружеские отношения их семей продолжают по сей день. В архиве семьи Муратовых (ныне Международный научно-исследовательский центр Павла Муратова, Рим–Париж) хранятся книги и фотографии Б. К. Зайцева с дарственными надписями Муратовым; в архиве семьи Зайцева в Париже сохраняются письма Муратова к Зайцеву времени эмиграции (часть писем опубликована: Письма П. П. Муратова В. А. Зайцевой и Б. К. Зайцеву / Публ. Н. Комоловой // Россия и Италия. М., 2003. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке. С. 283–301).

⁹ Зайцев Б. К. Далекое. Вашингтон, 1965. С. 91.

¹⁰ Михаил Осоргин (Михаил Андреевич Ильин) (1878–1942) — писатель, журналист, переводчик, живший в Италии между 1906 и 1917 гг.; после 1922 г. — в эмиграции в Париже. Автор книги «Очерки современной Италии» (М., 1913), воспоминаний и многих других сочинений.

¹¹ См.: Андреева И. Неуловимое создание. М., 2000. С. 11–13, 106.

¹² «Русские ведомости» 1863–1913: Сборник статей и биографий. М., 1913; Гиляровский В. А. Москва газетная. Друзья и встречи // Гиляровский В. А. Соч.: В 4 т. М., 1967. Т. 3. С. 123 и далее.

¹³ Муратова Е. В. Кукла Плещеева: Воспоминания. Рукопись // Архив Международного научно-исследовательского центра Павла Муратова. Рим–Париж.



П. П. Муратов, студент Императорского Института инженеров путей сообщения. Санкт Петербург, 1900. Частное собрание



Евгения Владимировна Пагануцци. Москва, 1905. Частное собрание

в труппе босоножек Рабенок.¹⁴ «Красавица! Итальянка!» — иначе в семье Муратовых ее не называли.

¹⁴ Елена (Элли) Ивановна Рабенок (1875–1944), урожденная Бартельс (в первом замужестве Книппер), наиболее яркая последовательница школы танца Айседоры Дункан в России, основательница в 1910 г. «Московских классов пластики» и затем «Школы Рабенок» (Москва, Малый Харитоньевский пер., д. 4). «Школа Рабенок» начала свои заграничные гастроли в 1911 г. с Лондона, анонсированные здесь как «Eight Beautiful Russian Girls», — и продолжила в Париже, Берлине, Мюнхене, Нюрнберге, Будапеште. Муратова участвовала в лондонских и парижских выступлениях труппы, которые описала в своих воспоминаниях и многочисленных письмах, в частности, к В. Ф. Ходасевичу (часть писем опубликована: Андреева И. Неуловимое создание. С. 158–165, 170–172). См.: Волошин М. Танцы Рабенок // Утро России. 1912. 8 марта. См. также: Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М., 2011. С. 46–48. Благодарю Николетту Мислер за сведения о последней публикации.

Так, уже в России, глубоко личным образом, Италия входит в жизнь Муратова. Любовь занимает исключительно важное место в поэтике муратовского творчества и восприятия жизни. Евгения Владимировна, «милый друг», незримо присутствует на многих страницах «Образов Италии», пронизанных ощущением глубокого лучезарного счастья. Это вслед за ней выходит молодой Павел Павлович на террасу старой гостиницы в Сиене, откуда открывается «образ этого благороднейшего тосканского города», тающего в хрустальной дымке.¹⁵ Гуляя по равеннской пинете, «месту видений» и «саду души Данте», где «все странно настораживает душу» Муратова и «получает таинственный смысл»,¹⁶ они оба собирают падающие с пиний шишки.¹⁷ Это с нею вместе Муратов идет к фонтану Треви вечером, накануне отъезда из Рима, чтобы бросить монетку в его грохочущие воды «по старинному обычаю путешественников <...> Безмерно счастливым хочется назвать в эту минуту римский люд, заполняющий площадь, ибо ничто не мешает ему жить под этим небом Рима <...> Серебряная монета блестит на миг и исчезает под черной поверхностью <...>. Когда мы выходим на площадь, мне видно в желтом свете <...>, как печально твое лицо, милый друг, как даже воды Треви, сулящие скорое возвращение, не успокоили тоски от этой разлуки с Римом — тоски, которая будет преследовать повсюду вдали от Рима».¹⁸ Но вот уже вдвоем, без спутников, они отправляются на юг, в Неаполь и Сицилию, и гуляют в Палермо по «сказочным» садам Ла Фаворита, вдыхая крепкий аромат упавших на землю золотых плодов.¹⁹ «Этот запах и сейчас мне кажется запахом счастья», — напишет Е. В. Муратова в своих воспоминаниях более полувека спустя.²⁰

Однако «Образы Италии» посвящены не Евгении Владимировне, «Женюрке» и «принцессе Мален» его молодости.²¹ Книга посвящена не про-

¹⁵ Муратов П. П. Образы Италии. Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1924. Т. 1. С. 337. Ср.: Муратова Е. В. Пятя Муратов: Воспоминания // Андреева И. Неуловимое создание. С. 117–119 — опубл. по машинописи Е. В. Муратовой: ГБЛ. Ф. 218 (Собрание отдельных рукописей). Карт. 1358. Ед. хр. 6. Второй экземпляр машинописного текста этих воспоминаний, подписанный Е. В. Муратовой, хранится в архиве Международного научно-исследовательского центра Павла Муратова, Рим–Париж.

¹⁶ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 1. С. 181–182.

¹⁷ Муратова Е. В. Пятя Муратов. С. 119.

¹⁸ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 2. С. 31–32. Ср.: Муратова Е. В. Пятя Муратов. С. 119.

¹⁹ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 2. С. 252.

²⁰ Муратова Е. В. Пятя Муратов. С. 119.

²¹ Как следует из рассказов самой Евгении Владимировны и из писем Муратова жене, это были ее «домашние» прозвища. Разумеется, «принцесса Мален» — дань увлечению Метерлинком, высоко ценимым в русской околосимволистской среде; книги Метерлинка были в библиотеке Муратовых по-русски и по-французски. (Часть писем П. П. Муратова к Е. В. Муратовой (п. 1, 3, 20, 26) находится в Архиве Ходасевича: РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 125.

сто загадочному «В. К. Z.», а дружбе с ним: «All'amicizia di V. K. Z. dedico questo libro — un ricordo dei giorni felici».²² Речь идет о старом друге Борисе Константиновиче Зайцеве, «открывшем» Муратову Италию и разделившем с ним счастье итальянской жизни и глубокую любовь к итальянской культуре. «Для обоих лучшие дни были — Италия»,²³ — вспоминал Зайцев впоследствии, подчеркивая этим важность пережитого итальянского опыта для всей дальнейшей творческой жизни обоих друзей. «В Зайцеве, — писал Муратов в предисловии к первому изданию книги, — Италия пробудила строй мысли и чувств, напоминающих по своей напряженности, по высоте звучащей в них душевной ноты разве только одного Гоголя из всей нашей литературы».²⁴ Эта страница о Зайцеве, отражая дружескую влюбленность Муратова в своего талантливую спутника, прекрасно объясняет пылкость романтического посвящения. Разделенное счастье итальянского путешествия и любви к Италии легло в основу словно бы спонтанно возникшего и сделанного от всего сердца дара. Таинственное «В. К. Z.» первых изданий — отзвук моды символизма и русского Серебряного века на загадочный шифр монограмм,²⁵ эхо дружеских арбатских маскарадов на итальянский манер,

Некоторые из них воспроизведены в книге: Андреева И. Неуловимое создание. С. 155, 157–158, 168–169, 173–174).

²² «Дружбе В. К. З. посвящаю эту книгу — воспоминание счастливых дней» (ит.).

²³ Зайцев Б. Далекое. С. 91. Сам Зайцев также стал автором книги об Италии (Зайцев Б. Италия. Берлин, 1923), был участником Studio Italiano в послереволюционной Москве, а в эмиграции многие годы посвятил переводу на русский язык «Божественной комедии» Данте, начатому еще до отъезда по почину П. П. Муратова. Зайцев так характеризовал свою внутреннюю связь с сочинением Муратова и огромное значение этого труда для русской культуры: «Образы Италии» и явились плодом этих дней. Их корни в итальянской земле — как все существенное, они рождены любовью. Успех «Образов» был большой, непрекращаемый. В русской литературе нет ничего им равного по артистичности переживания Италии, по познаниям и изяществу исполнения. Идут эти книги в тон с той полосой русского духовного развития, когда культура наша, в некоем недолгом «ренессансе» или «серебряном веке», выходила из провинциализма конца XIX-го столетия к краткому, трагическому цветению начала XX-го» (Зайцев Б. Далекое. С. 91). Не только Зайцев, но и другие друзья и спутники П. П. Муратова были создателями сочинений на «итальянские» темы: Б. А. Грифцов написал несколько неопубликованных при жизни рассказов, издал две книги о Риме (М., 1914) и венецианские «Бесполезные воспоминания» (Берлин, 1923), М. А. Осоргин — «Очерки современной Италии» (М., 1913), В. Ф. Ходасевич — эссе о Венеции (Ночной праздник // Московская газета. 1911. 16 сент.; Город разлук // Московская газета. 1911. 23 сент.).

²⁴ Предисловие, посвященное теме Италии в российской культуре, было исключено автором из берлинского издания. Цит. по: Муратов П. П. Образы Италии. М., 1911. Т. I. С. 14.

²⁵ В этой связи нельзя не упомянуть еще одну, на первый взгляд, совершенно неожиданную ассоциацию. П. П. Муратов очень высоко ценил прозу Р. Л. Стивенсона и считал роман «Остров сокровищ» — посвященный писателем «S. L. O.», двенадцатилетнему приемному сыну, «in return for numerous delightful hours» — шедевром мировой литературы

сменилось в последнем прижизненном издании «Образов Италии» в 1924 г. русским вариантом посвящения: «Посвящается Борису Константиновичу Зайцеву в воспоминание о счастливых днях». Здесь оттенок почти юношеского общности утрачивается, упоминание о дружбе исчезает, взаимные воспоминания и чувства становятся более сложными. В более сдержанном, лишенном таинственности посвящении ощущается еле заметная отдаленность уже не молодых, а зрелых лет. Но Павел Павлович до конца жизни продолжает испытывать к Зайцеву чувство глубокой и подлинной, «родственной» привязанности, замечательно отразившееся в его письмах,²⁶ а о прежнем восхищении творчеством Зайцева свидетельствуют рецензии на его новые сочинения.²⁷

«В образах Италии запечатлелись все образы божества, природы и человека. Итальянское путешествие должно быть одним из решительных душевных опытов»,²⁸ — так определял свою тему сам автор. Все в Италии отвечало его внутренней потребности глубокой человечности постижения мира и жизни, сформировавшемуся в его эстетике романтически возвышенному видению и великого и малого — как высочайших образцов художественного совершенства, так и трепетной прелести нескольких минут деревенского вечера. Ему равно дорог и прошедший, и сегодняшний день Италии. «Нет неизменного в Италии, кроме того, что навязано ей чужими. <...> Ценой неизбежных ломок и перемен нынешняя Италия приобретает свое право жить настоящим».²⁹ Жизнь в Италии помогла оформлению особенного, муратовского, чувства истории, обострила его способность воспринимать историю как живое существо, наделенное сердцем и наполненное кровью. «Венеция и Рим не музеи и не театральные декорации, не кладбища эпох и не архивы человечества. Ощущение ее [Италии] вечной жизненной стихии — вот то, что составляет истинный смысл итальянского путешествия».³⁰ Так Муратов понял и выразил то, что открывается нам и сейчас в поездках и в жизни в Италии: это единственное место в мире, где биение мысли

(ср.: Муратов П. П. Английские впечатления. 3 // Возрождение. 1929. 19 сент. № 1570. С. 3). Экземпляр этого романа, принадлежавший П. П. Муратову и подаренный им племяннику, моему отцу М. В. Муратову, хранится в архиве Международного научно-исследовательского центра П. П. Муратова (Рим-Париж). Ассоциация с посвящением Стивенсона придает муратовскому «В. К. З.» ласково-шутливый и общности тон, ноту особенной взаимной близости переживания Италии.

²⁶ Ср.: Письма П. П. Муратова В. А. Зайцевой и Б. К. Зайцеву.

²⁷ Ср.: Муратов П. П. [Рец.] Зайцев Б. Анна. 1929 // Возрождение. 1929. 5 сент. № 1556. С. 3. Перепечатано с комментариями К. Муратовой в: Наше наследие. М., 2013. № 108. С. 108–109.

²⁸ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 3. С. 366.

²⁹ Там же. С. 366.

³⁰ Там же. С. 368.

и творчества, где биение того, что Муратов называл «жизненной стихией» не прекращалось и не прекращается ни на миг за последние две с половиной тысячи лет.

Говоря об увлечениях и занятиях Павла Павловича, важно помнить, что он не получил профессионального историко-художественного образования. Муратов учился в кадетском корпусе, а затем окончил Императорский Институт инженеров путей сообщения в Петербурге, хотя никогда не работал в этой области. Он был автодидактом, самоучкой, т. е. «человеком мощной и сильной страсти».³¹ При этом он не терпел «любительщины» и дилетантства. Важной чертой в характере, личности, самом человеческом складе Муратова было то, что всякий раз он изучал увлекший его предмет досконально и становился специалистом в нем.³² Искусство, литература, история, военная история были главными областями приложения его творческой энергии, он был профессионалом в каждой, но подходил к ним свободно, со своей оригинальной точки зрения, не будучи стесненным заведомо навязанной ему системой представлений «сухой эрудиции».

Конечно, Павел Павлович был неутомимым тружеником. Его увлеченность шла об руку с его трудолюбием и необыкновенной работоспособностью. Об этом говорит количество и качество его многообразной литературной продукции.³³ О его требовательности к себе свидетельствует постоянная неудовлетворенность уже написанным: в каждом новом издании многие



Б. Н. Зайцев в доме Муратовых в Москве (ок. 1907 г.), ул. Большая Никитская, д. 31, у карандашного портрета Н. П. Дедовой (работы Е. П. Муратовой-Дедовой), которой было подарено зеркало, привезенное П. П. Муратовым из Венеции и вдохновившее его на рассказ «Венецианское зеркало». Частное собрание

³¹ По выражению Бенедетто Кроче (*Croce B. Contributo alla critica di me stesso. Milano, 1989. P. 24.*)

³² «От дилетантизма к высокому профессионализму», — так скажет о нем впоследствии Д. В. Сарабьянов (Грани многополярного таланта // Наше наследие. М., 2012. № 104. С. 49).

³³ Библиография П. П. Муратова / Сост. Патриции Деотто // Русско-итальянский архив П. Салерно, 2002. С. 365–394 (уже эта далеко не исчерпывающая библиография насчитывает 570 названий); Возвращение Муратова: От «Образов Италии» до «Истории Кавказских войн». Россия. Германия. Италия. Франция. Англия. Ирландия. По материалам выставки «Павел Муратов-человек Серебряного века» в ГМИИ им. А. С. Пушкина 3 марта — 20 апреля 2008 года / Под общей ред. Г. И. Вздорнова, К. М. Муратовой. М., 2008.

главы «Образов Италии» значительно переделывались, переставлялись и дополнялись.³⁴

Действительно, важной чертой муратовского характера было то, что Павел Павлович не выносил никакого безделья. Он был человеком действия. Его мысль неустанно вела его к разработке новых многочисленных планов публикаций, книг и путешествий, и хотя, по свидетельству современников, он работал легко и быстро, ему не всегда удавалось осуществить задуманное и многие его замыслы остались только в проектах.³⁵ Но его работа, плод творческого гения, концентрации и дисциплины, не была борьбой со временем и не имела ничего общего с «course contre la montre». Как правило, ему удавалось уложиться в календарный срок, поставленный им перед собой каждый раз в начале серьезной работы.³⁶ Большая часть задуманных им сочинений не была осуществлена или завершена из-за внешних обстоятельств: войн, революции, эмиграции³⁷ или переменившихся планов издателей.³⁸ Редкие случаи, когда Муратов был обречен на вынужденное

³⁴ Библиография П. П. Муратова. С. 369–373; Возвращение Муратова. С. 23–24.

³⁵ Там же. С. 53–54.

³⁶ Ср., например, сроки, предложенные Муратовым издателю К. Ф. Некрасову в письме от 20 сентября 1911 г. при работе над подготовкой издания «Новелл итальянского Возрождения». Часть переписки П. П. Муратова с К. Ф. Некрасовым между 1911 и 1917 гг., хранящейся в Государственном архиве Ярославской области в Ярославле, опубликована: *Ваганова И. В.* Из истории сотрудничества П. П. Муратова с издательством К. Ф. Некрасова // Лица: Биографический альманах. М.; СПб. 1993. Вып. 3. С. 155–265, в частности, С. 171–173; Возвращение Муратова. С. 140–141.

³⁷ Так, Первая мировая война прервала издание журнала «София», а отъезд за границу — завершение работы над книгами об итальянском барокко и Лоренцо Бернини. Вторая мировая война не позволила завершить монографию о Первой мировой войне, начатую еще в конце двадцатых — начале тридцатых годов. Восемь очерков, связанных с личным участием П. П. Муратова в войне, были опубликованы в парижской газете «Возрождение» в 1929–1930 гг. Автор вернулся к теме войны во второй половине 1930-х после возвращения из путешествия в Японию и Америку. Б. Зайцев упоминает об этой работе, разросшейся до двух тысяч страниц, в своей книге (*Зайцев Б.* Далекое. С. 96). Скоропостижная смерть Павла Павловича 5 октября 1950 г. прервала его работу по сбору материалов для книги об истории русско-английских отношений эпохи Иоанна Грозного (см.: *Allen W. E. D.* Paul Paulovich Muratoff. P. 399).

³⁸ В начале 1930-х гг. Муратов предложил знаменитому римскому издательству «Valogi plastici», основанному Марио Брوليو, написать четыре монографии по истории французской скульптуры для новой серии книг «Art et artistes français», задуманной Брوليو с целью расширить свою деятельность и проникнуть на французский книжный рынок. Для этой серии Муратов написал монографию о готической скульптуре (*La sculpture gothique*. Paris, 1931), но остальные три монографии о последующих периодах развития французской скульптуры не были осуществлены из-за изменившегося направления работы издательства. Не увидела свет также и подготовленная Муратовым для Брوليو монография о живописи

безделье, рассматривались им как «пустые дни». Они могли случиться даже в «божественной»³⁹ Италии в тот момент, когда его мысли, рабочие планы и сердечные влечения звали его в совсем иные края, как это произошло на Иския зимой 1928 г., откуда он не мог уехать из-за нарушившегося движения пароходов.⁴⁰

В 1911 г., когда огромный успех «Образов Италии»⁴¹ трагически совпал с необычайно болезненно переживаемым им расставанием с Евгенией Владимировной,⁴² Павел Павлович намеревался уехать из России один, по крайней мере на два года, и «жить в Риме <...>, занимаясь литературной работой».⁴³ Однако новые занятия и в особенности увлечение древнерусским искусством несколько изменили его планы. Тем не менее в течение второй половины 1911-го и первых шести месяцев 1912 г. Муратов снова находился в Италии, частью в обществе близкого друга Б. А. Грифцова,⁴⁴ его жены Е. С. Урениус⁴⁵ и В. Ф. Ходасевича, частью в обществе Зайцевых; затем

французских примитивов (Переписка П. П. Муратова с Марио Брوليو // Архив Национальной Галереи Нового и Современного Искусства, Рим. См. также: *Muratova X.* Pavel Muratov historien d'art, La Russie et l'Occident // Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes: Actes du colloque 20–21 mars 2009. Université de Lausanne; dir. Ivan Foletti. Roma, 2010. P. 82–84.

³⁹ См.: *Муратов П. П.* Парижская жизнь // Возрождение. 1931. 11 июля. № 2230. С. 3.

⁴⁰ См.: *Муратов П. П.* Пустые дни // Возрождение. 1928. 27 февр. № 1000. С. 3.

⁴¹ О восторженной оценке «Образов Италии» современниками см., напр.: *James C.* Cultural Amnesia...; *Allen W. E. D.* Paul Paulovich Muratoff; Возвращение Муратова... С. 26, 148–149, 153, 158, 160–161.

⁴² Причиной распада первой муратовской семьи послужил «полный сумбур в жизни, чувствах и мыслях», который переживала в эти годы Евгения Владимировна, в частности, его краткое увлечение поэтом В. Ф. Ходасевичем. В ее воспоминаниях и письмах история этого увлечения и появления в жизни Муратова Е. С. Урениус-Грифцовой охарактеризована во всей сложности и противоречивости (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 74, 125; НИОР РГБ. Ф. 218. Карт. 1358. Ед. хр. 1353; см. также: *Андреева И.* Неуловимое создание. С. 121). Другая, еще не опубликованная часть воспоминаний Е. В. Муратовой, в которой она также касается истории взаимоотношений с Муратовым и Ходасевичем, хранится в архиве Международного научно-исследовательского центра Павла Муратова (Рим–Париж) и готовится к публикации. См. также: *Муратова К. М.* К истории создания некоторых стихотворений А. Хвостенко 1970-х годов // Про Хвоста: Книга воспоминаний об Алексее Хвостенко (1940–2004). М., 2011. С. 133–137.

⁴³ Из письма П. П. Муратова к К. Ф. Некрасову от 20 сентября 1911 г. (*Ваганова И. В.* Из истории сотрудничества П. П. Муратова... С. 171).

⁴⁴ Борис Александрович Грифцов (1885–1950) — писатель, художественный критик, близкий друг П. П. и Е. В. Муратовых, автор книг о Риме (М., 1914), соавтор монографии П. П. Муратова о Н. Ульянове (М.; Л., 1925).

⁴⁵ Екатерина Сергеевна Урениус (1887–1964), жена Б. А. Грифцова, ставшая затем второй женой П. П. Муратова, переводчица и писательница. Ею переведены с французского языка

последовала третья поездка в Италию вместе с Е. С. Грифцовой-Урениус и Ульяновыми и еще одна поездка в Венецию летом 1914 г.

К 1910-м гг. Муратов выступает не только как известный художественный критик, пишущий о современном русском и французском искусстве, но и как один из крупнейших русских специалистов в области итальянской живописи XIII–XV веков. Он уделяет особенное внимание живописи итальянских примитивов, став одним из открывателей искусства раннего Ренессанса для русской публики. Эта ориентация связана с общим интересом истории искусства конца XIX — начала XX века к искусству фламандских, французских, итальянских, немецких примитивов, прокатившейся по Европе в 1900-х,⁴⁶ с переоценкой ранней европейской живописи в ключе новых эстетических течений и идеалов: искусства прерафаэлитов и созданного ими культа красоты, теории «искусства для искусства», эстетики символизма, art nouveau и модерна.

В 1910 г. Муратов становится помощником хранителя Румянцевского музея, но уже в 1909-м посвящает ряд важнейших атрибуционных публикаций хранящимся в музее произведениям ранней итальянской живописи (Маттео Джованетти, Гвидоччо Коццарелли, Тондо школы Боттичелли).⁴⁷ В то же время его увлекает и итальянская светская литература эпохи раннего Возрождения: он с упоением работает над переводами и публикацией «Новелл итальянского Возрождения», вышедших в 1912–1913 гг. в издательстве К. Ф. Некрасова в двух томах. В лице Константина Федоровича Некрасова, с которым Муратов начал сотрудничать в 1912 г., он скоро находит не только издателя, поощряющего многообразные направления его деятельности историка искусства, писателя, переводчика, собирателя, знатока, но и близкого друга, с которым он разделяет свои намерения, проекты новых сочинений и планы будущих путешествий.⁴⁸ Некрасов, опубликовавший

рассказы Жерара де Нерваля (М., 1912) и «Избранные рассказы» П. Мериме (М., 1913), с английского языка — сочинение Вернон Ли «Италия» в 2 томах (М., 1914–1915) и «Грозовой перевал» Э. Бронте (не опубликован), все работы под редакцией и с предисловиями П. П. Муратова.

⁴⁶ Выставки фламандских примитивов в Брюгге и каталанских — в Барселоне в 1902-м, немецкой средневековой живописи в Дюссельдорфе, французских примитивов в Париже и сиенских — в Сиене и Лондоне в 1904-м. См.: *Haskell F. Les expositions des Maitres anciens et la seconde «redécouverte des primitifs»: Hommage à Michel Laclotte: Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance.* Milan; Paris, 1994. P. 552–564.

⁴⁷ Муратов П. П. 1) Очерки итальянской живописи в Московском Румянцевском Музее: I. Сиенская Мадонна // Старые годы. 1909. Ноябрь. С. 605–611; 2) Очерки итальянской живописи в Московском Румянцевском Музее: II. Кватроченто // Старые годы. 1910. Октябрь. С. 3–12; 3) Новое Тондо школы Боттичелли // Старые годы. 1911. Май. С. 29–35.

⁴⁸ Ваганова И. В. Из истории сотрудничества П. П. Муратова...

и многие другие переводы, сделанные или отредактированные Павлом Павловичем, всячески поддерживает мысль о переводе Данте, осуществляемом Б. К. Зайцевым под редакцией Муратова, касается возможности переводов Казановы и Гоцци. К 1914 г. Муратов и Некрасов совместно основывают литературно-художественный журнал «София», финансируемый А. А. Карзинкиным. В первом номере журнала Муратов поместил статью о Гауденцио Феррари, а в пятом номере посвятил отдельную публикацию живописи раннего Понтормо.⁴⁹

«В Италии все важно для нас и драгоценно».⁵⁰ Писатель, обладавший удивительным даром слова, способным передать самые сложные ощущения и представления посредством ярких и целостных образов, историк искусства, до сих пор поражающий нас уверенностью и точностью своих эстетических суждений, Муратов дает глубочайшие характеристики великих мастеров Высокого Возрождения: Тинторетто, Микеланджело, Понтормо. Но особенное восхищение вызывает у него искусство Кватроченто, понимаемое им как эпоха, «изумляющая полнотой жизни своего существования», мастера которой осуществили «счастливейшую победу человечества, победу над смертью».⁵¹ Его любимые мастера — Мантенья, Боттичелли, Пьеро делла Франческа. Он раскрывает две стороны Кватроченто: и труд мастеров, воплотивших «героическое представление о человечестве», проявивших «бесстрашное любопытство» к миру и «поглощенных основной задачей искусства — задачей одухотворенной формы»,⁵² и «волшебный аромат» живописи малых мастеров с их «романтической небывальщиной».⁵³

Здесь важно отметить не только дань общеевропейским вкусам времени, но и существенное влияние самого Муратова на формирование эстетических вкусов в России. Он познакомил русскую публику не только с малоизвестными сторонами итальянского искусства, но и с его новой оценкой, с новым подходом к искусству вообще. Начало деятельности Муратова как художественного критика и историка искусства совпало с утверждением новой эстетики и нового искусствознания, основанного на принципах формального исследования произведений искусства, с развитием *connoisseurship*, «знаточества», с формированием методов стилистического анализа и оттачиванием его возможностей. «Наука об искусстве стала наукой о языке искусства, и “художественное языковедение” сделалось сравнительным

⁴⁹ Муратов П. П. 1) Гауденцио Феррари // София. 1914. № 1. С. 33–39; 2) Молодость Понтормо // София. № 5. С. 49–65.

⁵⁰ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 3. С. 368.

⁵¹ Там же. Т. 1. С. 198.

⁵² Там же. С. 209.

⁵³ Там же. С. 135.

языковедением»,⁵⁴ — так, уже на страницах «Образов Италии», Муратов охарактеризовал произошедший в искусствознании переворот.

Муратов стал не только проводником нового эстетического кредо и нового искусствоведения в России, но и самым ярким, самым блестящим и талантливым их представителем. Глубокое знание старой и новой литературы по истории итальянского искусства, в первую очередь, обширнейшей панорамы итальянского искусства, предпринятой Адольфо Вентури,⁵⁵ а также работ его молодых современников Пьетро Тоэска и Роберто Лонги;⁵⁶ восторженная оценка специфики «эстетической морфологии» Джованни Морелли⁵⁷ и атрибуционных методов «проницательнейшего из художественных критиков» Бернарда Бернсона,⁵⁸ мастерское владение методами знаточества и стилистического анализа, проникновение в сферу идей Вельфлина о логике развития формального художественного языка и концепций сравнительной культурологии Аби Варбурга нашли живое и конкретное выражение в его художественной критике, в работе над «Образами Италии», в переводах Патера⁵⁹ и Бернсона,⁶⁰ в занятиях древнерусской живописью.

При этом Муратов по-своему оценил, воспринял, освоил и применил это необычайное расширение информационных полей художественного восприятия и эстетического опыта. Он рано пришел к мысли о «перевоспитании глаза современного человека», о полной перестройке художественного видения, свойственного человеку начала XX века, по сравнению с восприятием людей шестидесяти лет XIX столетия, главным образом благодаря современным живописцам, «цивилизаторам <...> и перевоспитателям нашего глаза и нашего чувства».⁶¹

Его методология основана на утверждении эстетической ценности произведения искусства, на развитии и усовершенствовании принципов сти-

⁵⁴ Там же. Т. 3. С. 225.

⁵⁵ См.: *Muratova X. Adolfo Venturi e la Storia dell'arte in Russia // Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi / A cura di M. d'Onofrio; Atti del convegno (Roma 2006). Modena, 2008. P. 194–195.*

⁵⁶ См.: *Muratova X. Il due-trecento in Italia nella critica d'arte russa e italiana: Tendenze, influenze, destini; Muratova K. Итальянское искусство XIII и XIV веков в русской критике: Связи, взаимовлияния, судьбы // In Christo. Во Христе. Uno scambio di capolavori dell'arte e della fede. Roma, 2011. P. 109–150, 521–568.*

⁵⁷ *Муратов П. П. Образы Италии. Т. 3. С. 222–225.*

⁵⁸ Там же. С. 226–229. См. также: *Muratova X. Il due-trecento in Italia nella critica d'arte russa e italiana: Tendenze, influenze, destini. P. 86–87, 89–97.*

⁵⁹ *Патер У. Воображаемые портреты: Ребенок в доме / Пер. и вступ. статья П. П. Муратова. М.: Изд-во В. И. Саблина, 1908. Второе, значительно усовершенствованное издание: М.: Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916.*

⁶⁰ *Бернсон Б. Флорентийские живописцы Возрождения. М.: Изд-во С. И. Сахарова, 1923.*

⁶¹ *Муратов П. П. Открытия древнего русского искусства // Современные записки. 1923. Т. XIV. С. 197–198.*

листического анализа. В то же время он придает существенное значение культурному контексту и месту художественных феноменов в истории. В редких случаях, когда Муратов обращается к иконографическому анализу (по его мнению, это одна из задач будущего искусствознания, которая должна будет встать на повестку дня после окончательного утверждения методов стилистического исследования), он трансформирует и интерпретирует его в совершенно новом ключе, в поисках символического значения не только иконографических, но и формальных элементов, а также общей атмосферы картины, стремясь, подобно Аби Варбургу, «сообщить видимую форму психологическим состояниям и движениям души».⁶² Таков анализ «Аллегории со святыми» Джованни Беллини в начале его книги, в первой главе о Венеции. Это не единственный случай предвосхищения отдельных сторон будущей методологии истории искусства в творчестве Муратова, не связанного тяжестью и сухостью дидактической эрудиции и имевшего на все самостоятельные, оригинальные взгляды. Эти черты, как и нащупывание путей «художественного языковедения», как и мысли о живучести античной традиции в средневековом искусстве, также позволяют видеть в нем одного из предшественников новых подходов к производству искусства, кристаллизовавшихся в искусствознании ко второй половине XX века.

Первостепенная роль, которую П. П. Муратов сыграл в процессе открытия древнерусской живописи и эстетической ценности древнерусской иконы, была бы невозможна без существенного багажа, приобретенного им во время изучения ранней итальянской живописи и итальянской античности. Новая историко-художественная методология позволила Муратову стать автором новаторского труда по истории древнерусского искусства «Русская живопись до середины XVII века».⁶³ Благодаря расчистке и реставрации важнейших памятников древнерусской живописи, в том числе первоклассной коллекции икон И. С. Остроухова,⁶⁴ он увидел в древнерусской иконе наследие античности, пришедшее, в частности, через Византию.

В то время, когда даже самые изысканные художественные критики русского art nouveau, такие как Александр Бенуа, видели в истории византийской живописи «историю упадка, одичания и омертвения»,⁶⁵ а крупнейшие

⁶² *Warburg A. Gesammelte Schriften. Berlin, 1932 (цит. по ит. изданию: Warburg A. La Rinascita del Paganesimo antico. Contributo alla storia della cultura / Racc. da G. Bing. Firenze, 1966. P. 57).*

⁶³ *Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века // Грабарь И. История русского искусства. М.: Изд-во И. Кнебель, 1914. Т. VI: Живопись (История живописи. I. Допетровская эпоха). С. 5–406.*

⁶⁴ *Муратов П. П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М.: Изд-во К. Ф. Некрасова, 1914.*

⁶⁵ *Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Т. 2. Ч. 1. СПб., 1912. С. 43.*

исследователи в области церковной археологии и иконографии, такие как Н. П. Кондаков, считали русскую икону этнографическим курьезом, проявлением народного творчества, но никак не высокого искусства и полагали, что «одряхлевшая» византийская живопись ожила, благодаря итальянскому влиянию,⁶⁶ Муратов после тщательного изучения памятников и источников предлагает первое в истории искусства полное исследование развития древнерусской живописи, «в котором художественное существо ее <...> выдвинуто на первое место».⁶⁷ Это совершенно новая, современная картина соотношений и связей в историко-художественном развитии средневековой живописи: византийская живопись — наследница античности; раннеитальянская и древнерусская живопись — дети и ответвления Византии, через которую они восприняли и впитали античное наследие Греции и Рима. Во многих последующих трудах, посвященных изучению древнерусского и византийского искусства, Муратов развивает понятие «нео-эллинистической» живописи в Италии и Древней Руси, имея в виду живучесть античного наследия в искусстве этих двух регионов средневекового мира. Сам термин «нео-эллинизм» характерен для искусствознания начала века, восходя к Риглю, Стриговскому, Айналову, Вельфлину.

Работы Муратова, связанные с «открытием» художественной ценности древнерусской живописи и, в первую очередь, русской иконы, неотрывны от его исследований и прозрений в области итальянского искусства. Именно изучение античной итальянской, этрусской живописи, воспринявшей традиции живописи древней Греции, навело Муратова на мысль об античных корнях иконописи, еще более глубоких и дальних, чем фаюмский портрет, корнях, с особой чистотой проявившихся в русской иконе.⁶⁸ Только после многолетнего изучения специфики древнерусской иконописи в русском искусствознании, только после расчистки синайских и римских икон V–VII веков в 1970–1980-х гг. становится ясно, насколько прозорливы были «предвидения» Муратова о важности античной традиции в искусстве христианской иконы.

В живописи некрополей Тарквинии он находит наследие греческой идеи «священной декоративной традиции»⁶⁹ — принципы ритмической стилизации, красочной сдержанности, выразительности композиции и линейного

⁶⁶ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911; Кондаков Н. П., Иконография Богоматери. Т. 2. СПб. 1915. С. 12, 392–393.

⁶⁷ Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века. С. 5.

⁶⁸ Ср.: Письмо П. П. Муратова к И. С. Остроухову от 10 сентября 1912 года (ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 4394. Л. 1, 4. Опубл.: Возвращение Муратова... С. 145–146).

⁶⁹ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 2. С. 191 (Корнето, глава о Тарквинии).

контура силуэта, «веру в значительность жеста»,⁷⁰ которые много веков спустя станут отличительными чертами искусства мастеров древнерусской иконы, «с их замечательной тонкостью линии, с их вечной силой цвета».⁷¹ Изучение древнегреческой и этрусской вазописи подтверждает его мысль о живучести античной традиции в памятниках русского средневековья.⁷² В последующих трудах, посвященных древнерусской живописи и иконе, написанных уже в эмиграции, Муратов говорит не только об эстетической красоте и античных корнях иконы; он все дальше развивает уже ранее высказанную им мысль об исторической важности русской иконы домонгольского времени, XII и XIII веков.⁷³ Действительно, до тех пор в науке бытовало представление о том, что наиболее ранние памятники русской иконописи восходят к XV–XVI векам. Муратов же показал древность и значимость русского художественного наследия, свидетельствующего о России как о стране древней культуры, выразив таким образом «революционный взгляд и на самую русскую историю».⁷⁴

В 1922 г. Муратов с семьей покинул Россию, получив научную командировку в Италию. На несколько месяцев он остановился в Берлине и уже в конце 1923 г. прибыл в Рим, где, по приглашению итальянского слависта и переводчика Этторе Ло Гатто, читал лекции по истории древнерусского искусства и опубликовал несколько эссе в издаваемом Ло Гатто журнале «*Russia*».⁷⁵

Во второй половине 1920-х гг. семья Муратовых живет главным образом в Риме, часто меняя адреса в старом историческом центре города: виа Фламиния, виа дель Бабуино, виа Систина...⁷⁶ По вторникам Муратовы принимают друзей.

⁷⁰ Там же. С. 193.

⁷¹ Там же. С. 192.

⁷² В собрании Международного научно-исследовательского центра Павла Муратова (Рим–Париж) сохранились принадлежавшие ему издания этрусской вазописи, в частности тома «*Vasi fittili*» из знаменитой серии «*Monumenti etruschi*» Франческо Инграмми (Фьезоле, 1824). Среди неосуществленных планов Муратова фигурировало и намерение написать монографию о греческой античной вазописи.

⁷³ Mouratow P. *La Pittura russa antica* / Ed. A. Stock. Roma; Praha, 1925 (опубликовано там же и по-французски: *La peinture russe ancienne*); *Muratov P. P.* 1) *Les icones russes*. Paris, 1927; 2) *Trente-cinq primitifs russes*. Paris, 1931; 3) *Thirty Five Russian Primitives*. New York, 1931. См. также: Муратов П. П. Вокруг иконы // *Возрождение*. 1933. 28 янв. (№ 2797). С. 2; 30 янв. (№ 2799). С. 2; 3 февр. (№ 2803). С. 2; 9 февр. (№ 2809). С. 2; и многие другие публикации.

⁷⁴ Ср.: Салтыков А. // *Возрождение*. 1930. 5 авг. (№ 1880).

⁷⁵ *Muratov P. P.* 1) *La scoperta dell'arte russa antica* // *Russia*. II. № 2. P. 208–231; 2) *L'arte russa contemporanea* // *Russia*. III. № 2. P. 81–96.

⁷⁶ Муратова К. Дома и адреса П. П. Муратова // Павел Муратов — человек Серебряного века: Сб. материалов круглого стола (ГМИИ им. А. С. Пушкина, апрель 2008 г.). В печати.

Особенно частые гости: Вячеслав Иванов с семьей,⁷⁷ художники Андрей Белобородов, Федор Бренсон,⁷⁸ приезжающий из Флоренции Николай Лохов и Григорий Шилтян,⁷⁹ жена Шилтяна, Елена (Лилли) Боберман, становится близкой приятельницей Е. С. Муратовой. В доме бывают римские художники и литераторы: Джорджо Де Кирико и Альберто Савинио, Филиппо Де Пизис, Арденго Соффичи, Альберто Спаини, Коррадо Альваро, Виченцо Кардарелли. Павел Павлович испытывает чувство особенно глубокой дружбы к Ольге Синьорелли, встреченной им еще в Берлине; он делается частым гостем ее литературно-художественного салона на *via XX settembre*.⁸⁰ В то же время Муратов сближается с художественным критиком и основателем журнала «*Dedalo*» Уго Ойетти,⁸¹ дружит с историком искусства Роберто Лонги⁸² и превращается в завсегдатая его знаменитых карточных вечеров. Во время поездок во Флоренцию он посещает Б. Бернсона⁸³ и Н. Оттокара⁸⁴ а в Сорренто — М. Горького и его окружение.⁸⁵

Муратов по-прежнему занимается литературной работой и изучением итальянского искусства, хотя эти занятия нередко уступают место поискам

⁷⁷ См.: *Иванова Л.* Воспоминания: Книга об отце. Париж, 1990. С. 152–153, 157, 233; Письма П. П. Муратова к В. И. Иванову / Публ. А. Б. Шишкина // Павел Муратов — человек Серебряного века.

⁷⁸ Муратов написал вступительную статью к каталогу выставки Бренсона, состоявшейся в 1927 г. в галерее Пезаро в Милане (см.: *Muratov P. Teodoro Brenson. Milano, 1927*). С Бренсоном и сыном М. Горького Максимом Пешковым он совершил мотоциклетную поездку по Апулии (см.: *Муратов П. П.* Поездка в Апулию // *Современные записки*. 1925. № XXIV. С. 174–212; см. также: *Brenson T. Voyage a travers la Pouille. Notes d'un peintre. Milan-Rome. 1928; Деотто П.* Павел Муратов и Федор Бренсон: путешествие писателя и художника по Апулии // *Europa orientalis. Salerno, 2011. № XXX. P. 229–241*).

⁷⁹ *Sciltian G. Mia avventura. Milano, 1963. P. 267–268, 270.*

⁸⁰ См.: *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo / A cura di E. Garetto e D. Rizzi. Salerno, 2010. Vol. 2.*

⁸¹ Римские современники отмечают особенную духовную и творческую близость Муратова и Ойетти, тоже тонкого художественного критика и изысканного стилиста. Часть переписки Ойетти и Муратова хранится в Архиве Национальной Галереи Нового и Современного Искусства в Риме.

⁸² Архивы Лонги в *Fondazione Longhi* во Флоренции по большей части еще не разобраны, но содержат, по-видимому, часть переписки Лонги с Муратовым.

⁸³ В архиве Бернсона хранятся три письма Муратова 1925, 1927 и 1928 гг., написанные после посещения виллы I Tatti, а в библиотеке виллы находятся отски статьи Муратова из журналов «*Старые годы*» и «*София*» (см. прим. 47, 49), русские и итальянские книги Муратова и русский перевод «*Флорентийских живописцев*», подаренные автором.

⁸⁴ Николай Петрович Оттокар (1884–1957) — русский историк медиевист, в эмиграции был профессором Флорентийского университета.

⁸⁵ *Примочкина Н. М.* Горький и Павел Муратов: История литературных отношений // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 61. С. 273–287; *Деотто П.* Павел Муратов и Федор Бренсон...

средств к существованию и содержанию семьи. Он консультирует антикваров и собирателей, посредничает в продаже картин из русских собраний, оказавшихся в эмиграции,⁸⁶ и, возможно, даже дает уроки математики.⁸⁷ Так могло пригодиться наконец его образование инженера. Среди важных источников его скромных римских доходов — экскурсии по Риму для богатых туристов. Замечательное по своей психологической тонкости и выразительности описание прогулки по ночному Трастевере в обществе богатой американки содержится в очерке-новелле «*Вместо рассказа*»,⁸⁸ восходящем к традициям русской классической, «*тургеневской*», прозы. С гораздо большей радостью и охотой он показывает Рим русским друзьям, приезжающим сюда в эти годы: Берберовой⁸⁹ и Ходасевичу, Мейерхольду, Валентине Ходасевич, которая оставила восторженные воспоминания об этих прогулках:⁹⁰ больше всего ее поразила та артистическая манера, с которой Павел Павлович водил своих спутников по Риму, учитывая освещение, погоду и время дня, особенно подходящие, по его мнению, для осмотра тех или иных уголков Вечного Города.

Таким образом, окружение Муратовых в Риме 1920-х гг. составляет, с одной стороны, культурная элита русской эмиграции, живущая и питающаяся, как и он, идеалами вечной классики, а с другой — профессиональный круг итальянских историков искусства и художественных критиков. Сюда примыкает также специфическая часть современной римской художественной среды, группирующейся вокруг основанной в начале 1920-х гг. критиком и меценатом Марио Брльо⁹¹ художественной ассоциации «*Valori*

⁸⁶ *Sciltian G. Mia avventura. P. 286–287, 299–301, 332–336.* См. также: *Халпахьян В. О.* П. П. Муратов в мире европейского знаточества и экспертизы: Некоторые факты из биографии П. П. Муратова, рассказанные художником Г. Шилтяном // Павел Муратов — человек Серебряного века.

⁸⁷ Прямых сведений о том, что Муратов давал уроки математики ради заработка, нет. В одном из писем к Вяч. Иванову из Рима в Павию (12 декабря 1926 г.) он упоминает о том, что «немного помог Диме (т. е. Димитрию Вячеславовичу Иванову) с геометрией» (Архив научно-исследовательского центра Вячеслава Иванова, Рим; опубл.: Павел Муратов человек Серебряного века, публикация А. Шишкина). Сам же Димитрий Вячеславович неоднократно рассказывал мне о том, что уроки математики ему давал Гавриил, сын Павла Павловича, который, будучи младше его на три года, слыл математическим вундеркиндом.

⁸⁸ *Муратов П. П.* Вместо рассказа // *Возрождение*. 1931. 7 янв. № 2045. С. 2, 4.

⁸⁹ *Берберова Н. Н.* Курсив мой. М., 1996. С. 251.

⁹⁰ *Ходасевич В.* Портреты словами. М., 1987. С. 106.

⁹¹ Брльо Марио (1888–1948) — журналист, художественный критик, художник, издатель, меценат и коллекционер, в начале 1920-х гг. основал журнал «*Valori plastici*», выходящий по-итальянски и по-французски; журнал собрал вокруг себя цвет художественной жизни Италии и Франции: Де Кирико, Моранди, Карра, Арденго Соффичи, Липшиц, Цадкин, Брак, Пикассо, Леже, Архипенко. Брльо публиковал многочисленные монографии художников XIX столетия и его современников, организовывал выставки художников,

plastici»,⁹² в деятельности которой отразилась направленность к сохранению и утверждению антропоморфного классического идеала, противостоящего опыту футуризма. При этом сложная и разнообразная деятельность издателя и владельца галереи «Casa d'arte» Антона Джулио Брагалья и его брата декоратора и режиссера Карло Лудовико также не проходит мимо Муратова.⁹³

Можно себе представить, насколько были близки Муратову эти столь богатые и разноликие творческие сферы: с одной стороны, его связывает все более глубокая дружба с Вячеславом Ивановым, поэзией которого он восхищался с юности,⁹⁴ с другой, он с увлечением работает над статьями о русском искусстве для Итальянской Энциклопедии, заказанными ему Ойетти, с третьей, он с интересом следит за художественными поисками де Кирико и собирается писать о нем книгу. Особенно большую роль сыграл Муратов в судьбе Григория Ивановича Шилтяна, приведя к нему в мастерскую Роберто Лонги, благодаря которому у художника появился важный круг заказчиков; в 1925 г. Брагалья устраивает первую персональную выставку Шилтяна, статья к каталогу которой была написана Лонги.⁹⁵ Муратова интересует и римский театр; история его связей с театром Пиранделло еще ждет своих исследователей.⁹⁶

В деятельности художников и критиков, группировавшихся вокруг «Valori plastici», Муратов, особенно ценивший классическую традицию в современ-

группирующихся вокруг его ассоциации. В 1920-е гг. сотрудничал с берлинским издателем Эрнстом Васмутом, с которым издавал монографии по истории классического искусства.

⁹² См.: Valori plastici: Catalogo della mostra. Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1998.

⁹³ Оказавшись в Риме в начале 1970-х гг., я довольно быстро попала в дом Карло Лудовико Брагалья (1894–1998), единственного из трех братьев, оставшегося в живых к тому времени. Он прекрасно помнил Павла Павловича и говорил мне о нем с большим оживлением и приятностью, вспоминая беседы с ним о современном искусстве, в частности о театре и кино.

⁹⁴ Характерно, что в качестве эпиграфа к главе об Умбри в третьем томе «Образов Италии» Муратов выбрал знаменитые строки Вячеслава Иванова: «Вижу вас, божественные дали, умбрийских гор синеватый кристалл» (Кормчие звезды, 1903). Хотя Муратов ценил эпиграф как форму... литературной аллюзии и эпиграфы, взятые из Данте, Броунинга и Нервала предвзвешивают многие главы первого тома книги, в последующих томах их использование становится крайне редким. Строки Вяч. Иванова — единственный эпиграф во всей книге, взятый Муратовым из русской поэзии, и единственный эпиграф третьего тома.

⁹⁵ Sciltian G. Mia avventura. P. 268; Впоследствии, когда оба они окажутся в Париже, Муратов и сам напишет о Шилтяне: Муратов П. П. Выставка Шилтиана // Возрождение. 1933. 30 марта. № 2858. С. 4.

⁹⁶ Автор нескольких драматургических произведений, из которых на сцене было поставлено только одно — комедия «Кофейня» в 4-й Студии МХАТ в 1922 г. — Муратов очень любил хороший театр и следил за театральной жизнью и в Берлине (Берберова Н. Н. Курсив мой. С. 202–203), и в Риме. О связях Муратова с театром Пиранделло в Риме упоминает Валентина Ходасевич в своих воспоминаниях (Ходасевич В. Портреты словами. С. 106–108). См. также: Хитров А. П. П. Муратов и театр // Павел Муратов — человек Серебряного века.

ной живописи, находит отзвук своим собственным взглядам и надеждам на возможность выйти из кризиса искусства «Пост-Европы» путем «нового мифотворчества»⁹⁷ и возрождения живописного осуществления «вещественного многообразия» мира.⁹⁸

Важное место в истории налаживания и укрепления связей различных римских кругов занимает Эдита Цур-Мюлен,⁹⁹ прибалтийская художница, получившая воспитание в Петербурге и поселившаяся в Риме еще до Первой мировой войны. Неизменная участница выставок «Valori plastici», иллюстратор многих обложек одноименного журнала, спутница и советчица Брোলло во многих его начинаниях, она вскоре выходит за него замуж. Поклонница «Образов Италии», Эдита Вальтеровна становится не менее ревностной почитательницей их автора и играет значительную роль в развертывании нового этапа его творческой и издательской судьбы историка искусства. Когда Брোলло основывает издательство «Valori plastici», перед Муратовым открываются двери нового издателя его сочинений, появляется «итальянский Некрасов». Сохранившиеся письма Муратова к Брোলло говорят об огромной работе, осуществляемой Муратовым, и о множестве новых проектов, которые он разрабатывает.¹⁰⁰ Не исключено, что именно под влиянием Муратова Брোলло, занятый до сих пор главным образом современными художниками своего круга, всерьез обращается к старой итальянской живописи. В свет начинает выходить прославившая новое издательство серия монографий «Старые итальянские мастера», издаваемая на двух языках — итальянском и французском.¹⁰¹ Если первая книга, посвященная Джотто, была написана художником Карло Карра (1924), то теперь к работе над серией привлечены

⁹⁷ Муратов П. П. Анти-искусство // Современные записки. 1924. № XIX. С. 250–276.

⁹⁸ Муратов П. П. Живопись Кончаловского. М., 1923. С. 56.

⁹⁹ De Canino, Giorgio. Edita Broglio. La sua opera nel tempo dei «Valori plastici» / Tesi per l'Accademia delle Belle Arti. Roma, 1976–1977; Valori plastici... P. 45, 255–256, 272–273.; «Скитаний пристань, вечный Рим»: Русская община в столице Италии (1900–1940): Каталог выставки / Сост. С. Гардзонио, А. Д'Амелиа, Б. Сульпассо. Салерно, 2011. С. 278–281.

¹⁰⁰ См. прим. 38.

¹⁰¹ Брোলло сам создавал дизайн макета и обложек для монографий серии «Antichi maestri italiani»: увеличенная деталь из какого-либо знаменитого произведения соответствующего художника, исполненная в технике фототипии и воспроизведенная в матовых коричневых тонах, помещена в центр обложки. Это своего рода шедевр графического искусства 1920-х гг., показывающий рафинированный вкус Марио Брোলло, придававшего огромное значение детали в истории искусства. На обложках книг Муратова воспроизведены: голова ангела из фрескового цикла Сант Анжело ин Формис («La pittura bizantina»), голова ангела из «Коронования Богородицы» в монографии о Фра Анжелико, голова святой из собора в Шартре («La sculpture gothique»). Подход Брোলло к оформлению книги глубоко соответствовал представлению Муратова о европейском искусстве как об искусстве, ставящем в центр образ человека.

самые выдающиеся историки искусства тех лет: именно здесь была впервые опубликована знаменитая монография Роберто Лонги о Пьеро делла Франческа (1927).¹⁰²

Сам Муратов напечатал в издательстве «Valori plastici» несколько книг. «La Pittura bizantina» (1928),¹⁰³ написанная по-итальянски для серии «Старые итальянские мастера» и появившаяся также во французском переводе,¹⁰⁴ — это первая книга о византийской живописи вообще.¹⁰⁵ В ней, как и в книгах о древнерусской живописи и русской иконе, автор подчеркнул родство итальянских и русских «примитивов» — итальянской живописи «maniera greca» и древнерусской иконы, их техники, средств выражения и общего происхождения, восходящего к античности. Хотя в связи с итальянской направленностью серии ядро книги составил итальянский материал (Равенна, Рим, Сант Анжело ин Формис, Венеция, Торчелло, Триест, Чефалу, Палермо, Монреале, Флоренция), Муратов счел нужным дать возможно полную для того времени картину представлений о византийской живописи и привлечь не только все известные к тому времени константинопольские памятники,¹⁰⁶ но и новейшие открытия средневековых живописных циклов на Балканах, в Грузии, Армении и Каппадокии и впервые в истории науки включил в историю византийской живописи еще практически неизвестные к тому времени на Западе произведения древнерусской живописи. Автор поставил вопрос о важности византийского наследия, оказавшего особенно плодотворным в Италии и в России, для развития всего европейского искусства.

«La Pittura bizantina» поставила Муратова в ряд с крупнейшими европейскими историками искусства 1920-х гг., хотя интерес к византийской и византизирующей живописи в Италии был в эту эпоху существенно приглушен,

¹⁰² В этой серии были также опубликованы монографии Адольфо Вентури — о Микеланджело и о Боттичелли (1926), Марио Сальми — о Мазаччо, Джузеппе Фиокко — о Карпаччо, Коррадо Риччи — о Корреджо, В. Суида — о Тициане.

¹⁰³ *Muratoff Paolo. La Pittura bizantina, con 256 riproduzioni in fototipia. Roma: Valori plastici, 1928. 184 p. 256 tabl.* Книги по-итальянски и по-французски были напечатаны в типографии издательства «Valori plastici» в Риме; фототипические таблицы — в Stabilimenti poligrafici Alterocca (Spoleto-Terni).

¹⁰⁴ Павел Павлович подготовил русский вариант текста для французского перевода (*Muratoff P. La peinture byzantine, avec 256 reproductions hors texte / Traduction de J. Chuzeville; les editions G. Grès et Cie. 1928. 174 p. 256 tabl.*), а также для частичной публикации в журнале «Современные записки» и газете «Возрождение». Сохранилась русская машинопись книги с правкой Муратова (Архив Э. Цур-Мюлен. Архив Национальной Галереи Нового и Современного Искусства, Рим).

¹⁰⁵ Подробнее об этом сочинении Муратова и его научном значении в искусствознании см.: *Muratova X. Pavel Muratov historien d'arten Occident. P. 78–81.*

¹⁰⁶ Большая часть известных ныне мозаик базилики Св. Софии Константинопольской в это время еще не была открыта.

с одной стороны, в силу укоренившейся с XIX века традиции преимущественного изучения итальянского искусства XIV–XVI столетий, а с другой — по причине политической пропаганды эпохи Муссолини, ставящей акцент на доминирующей важности римского, национального начала в развитии итальянской культуры в целом в противовес иностранным, «греческим», привнесениям.¹⁰⁷

К концу 1920-х — началу 1930-х гг. относится работа П. П. Муратова над классической монографией о Фра Анжелико, вышедшей в издательстве «Valori plastici» по-итальянски, по-французски и по-английски.¹⁰⁸ Это исчерпывающий научный труд об изысканном мастере итальянского Кватроченто, являющийся основой изучения его творчества и по сей день.¹⁰⁹ Здесь впервые была рассмотрена проблема истоков творчества Фра Анжелико и его связь с миниатюрой, процесс развития искусства мастера, поднят вопрос об атрибуции произведений Фра Анжелико и о сложении его художественной школы, определено место художника в живописи Кватроченто и его роль в формировании классицистических тенденций итальянского искусства XVI столетия.

Особое место занимает Италия в муратовской прозе. Действие многих рассказов, вошедших в его сборники «Магические рассказы» (М., 1922; Париж, 1928), «Герои и героини» (sic!) (М., 1918; Париж, 1929), «Морали» (Берлин, 1923), происходит в Италии. Николай Ульянов создал для первого издания «Магических рассказов» воображаемый карандашный портрет Муратова «в магическом плаще», придав небольшому, хрупкому в реальной жизни человеку, монументальный и романтический облик всевластного волшебника и мага. Вариант этого глубоко символического портрета, где закутывающийся в плащ писатель изображен, стоя на венецианском Мосту Вздохов в окружении персонажей в масках и антикизированных капителей, хранится в Гравюрном кабинете ГМИИ им. А. С. Пушкина.

В волшебном, фантастическом романе «Эгерия» (Берлин, 1922), главный герой которого, гравер Орсоло Вендоло, ученик Пиранези, следует по стопам

¹⁰⁷ Ср.: *Bernabò M. Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Napoli, 2003.*

¹⁰⁸ *Muratoff P. 1) Frate Angelico. Roma: Valori plastici, 1929. 98 p. 296 ill.; 2) Fra Angelico / Traduit du russe par J. Chuzeville. Paris: Les éditions G. Grès et Cie, 1929; 3) Fra Angelico: His Life and Work / Translated from the Russian by Eric Law-Gisiko. London; New York: F. Warne & Co, 1930.*

¹⁰⁹ Подробнее об этой книге см.: *Muratova X. Pavel Muratov historien d'arten Occident. P. 81–82.* Появление монографии нашло широкий отклик в международной прессе. Издание было замечено и в советской России. В выпуске «Литературной газеты» от 4 ноября 1929 г. появилась следующая короткая заметка: «Известный автор “Образов Италии” П. Муратов опубликовал в Париже новую монографию о Фра Беато Анжелико. Этот труд Муратова, по мнению журнала “L'Amour del'Art”, представляет собой лучшее сочинение о творчестве знаменитого итальянского художника из всех написанных до сих пор».

тайственной шведской графини, поселившейся в Риме, реальные места и памятники — пьядца ди Спанья, Баркачча, Пантеон — соседствуют с воображаемыми, выдуманными. Юный Орсоло живет в квартале Парионе, по соседству с церковью Санта Мария делла Паче и каждый Божий день пересекает Рим, направляясь на виа Мерулана к монаху иезуиту, который обучает его математике. Его отец держит лавку древностей у Капитолия. По дороге Орсоло останавливается у эсквилинского дворца покровителя отца кардинала Ангвиллара. Но на Эсквiline никогда не было дворца графа Ангвиллара, на самом деле дворец находился (часть его сохранилась и по сей день) на другом берегу Тибра. Прекрасная юная графиня Дален снимает дворец Альдовити на Кампо Марцио. Но на Кампо Марцио, знаменитом своей сирийской церковью, никогда не было палаццо Альдовити! В чем же дело? Муратов, знавший Рим как свои пять пальцев, ошибся? Но недаром он делает своего героя учеником Пиранези, приемам которого — смешивать действительное и фантастическое в облике Рима, Тиволи, виллы д'Эсте, придавая знакомым городским и парковым силуэтам невиданный фантазмагорический облик — этим приемам великого мастера Муратов следует в своей прозе.

Павел Павлович очень любил Пиранези и собирал его офорты. Многие из этой коллекции сохранились в его семье. В квартире Муратовых офорты Пиранези соседствовали с акварелями Джованни Вольпато, Пьетро Гонзага и Карла Верне, гравюрами Монтанья, Бартолоцци, Ферретти и других итальянских гравюров. В доме его друга Уильяма Аллена, где Муратов провел последние годы жизни, в поместье Whitechurch House на юге Ирландии, тоже было большое собрание итальянских гравюр, русских икон и огромная библиотека, считавшаяся лучшей библиотекой по русской и кавказской истории в мире за пределами России.¹¹⁰ Имение было окружено парком XVIII века на итальянский манер: мягкость южно-ирландского климата, близкого к Средиземноморью, позволила посадить здесь кипарисы, пинии, огромные инжирные деревья, создать беседки из стволов старинных кипарисов. Нет в Северной Европе другого места, столь близкого Италии, как эти южно-ирландские края. Так судьба подарила Муратову в последние годы жизнь среди близких и дорогих ему людей, лишенную так долго преследовавших его материальных забот, в изумительном месте, где «старинная культура и старинная природа» слились в единое целое, соединившее в себе и Россию, и «всю Англию и все Средиземноморье — места, которые так много говорили его душе».¹¹¹

¹¹⁰ Green A. Allen, William Edward David // Oxford Dictionary of National Biography / Ed. H. C. G. Matthew and B. Harrison. Oxford, 2004. Vol. I. P. 835–837. После кончины У. Аллена в 1973 г. его библиотека была приобретена Университетом Индианы (США).

¹¹¹ Муратова К. М. Незримое присутствие. Возвращение Муратова... С. 111.



Квартира Муратовых в Севастополе. 1913 г. На стене — один из офортов Пиранези, привезенных П. П. Муратовым из Италии. Частное собрание

Одряхлевший яблоневый сад, кусты роз, высаженных Муратовым, увлекшимся в старости садоводством, можно было видеть там еще в 1980-е гг. Часть старинного парка была уничтожена новыми владельцами имения в 2000-е гг., дом полностью перестроен, на месте яблоневых садов появился пустой газон, разбитый на французский манер. Деревья на кладбище срублены, могилы оголены. Но тут случилось чудо: в 2000 г. на стене деревенской церкви перед самой могилой Павла Павловича появилась доска, привлекающая теперь в эти места итальянских паломников. Надпись на ней гласит, что в VII веке тут жил и учил знаменитый ирландский монах и ученый Катал, родом из соседнего замка Лизмор. В один прекрасный день, как и многие другие ирландские монахи миссионеры, Катал отправился крестить нечестивых варваров; его путь лежал в Италию, он крестил лонгобардов и готов и дошел до Таранто, где совершил множество чудес и стал, после смерти

и канонизации, Сан Катоальдо ди Таранто.¹¹² Вот еще один таинственный знак, поданный Муратову Италией.

Критики часто отмечают, что с Венеции начинается итальянское путешествие «Образов Италии» и завершается венецианским эпилогом. Это здесь Муратов говорит: «Не театр трагический или сентиментальный, не книга воспоминаний, не источник экзотических ощущений, но родной дом нашей души, живая страница нашей жизни, биение сердца, взволнованного великим и малым, такова Италия, и в этом ничто не может сравниться с ней. <...> Щедрая и великодушная, она приемлет нас, вливает нам в душу медленными притоками свою мудрость и красоту, меняет постепенно первичную ткань нашего бытия, и мы произрастаем вместе с ней неприметно для самих себя, пока не скажет о том живая боль разлуки».¹¹³

В рассказе «Венецианское зеркало» герой бежит по узким и глухим переулкам и портикам, по набережным старых каналов, мимо лавок старьевщиков, чтобы оказаться на опустевшей площади. Он стучится в дом, ему открывает хозяйка, старая венецианка, продающая волшебное зеркало. В семье Муратовых сохранилось венецианское зеркало, привезенное Павлом Павловичем из Италии и вдохновившее его на этот рассказ.¹¹⁴ Новелла посвящена Екатерине Сергеевне Муратовой-Урениус, второй жене Павла Павловича, но зеркало не было подарено ей, как об этом и говорится в начале рассказа. Муратов подарил зеркало свояченице, сестре жены его брата Владимира Павловича, Надежде Павловне Дедовой, перед которой братья Муратовы глубоко преклонялись. Это был человек редкостной чистоты, доброты и альтруизма, а в молодости — еще и абсолютной, неземной красоты. Никакая магия заколдованного зеркала не могла коснуться ангельской природы этой воспитавшей меня удивительной женщины.

Простое и скромное, в изысканной резной раме, отсвечивающее тусклыми отблесками, магическое зеркало рассказа способно было показать человеку его истинное лицо, позволяло ему увидеть самого себя, как увидел самого себя в многоликости образов Италии Павел Павлович Муратов.

¹¹² О Сан Катоальдо см.: *Tommasini A. M. Irish Saints in Italy*. London, 1937. P. 401–432. Интересно, что этот капитальный, но очень редкий труд Фра Томмазини находится в библиотеке Вячеслава Иванова (Научно-исследовательский центр Вячеслава Иванова, Рим), где я и могла познакомиться с ним. Приношу искреннюю благодарность А. Б. Шишкину за эту возможность.

¹¹³ Муратов П. П. *Образы Италии*. Т. 3. С. 366.

¹¹⁴ Ср.: Муратова К. М. Незримое присутствие. Возвращение Муратова... С. 106.

А. В. СТЕПАНОВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

ОБРАЗЫ РОССИИ В «ОБРАЗАХ ИТАЛИИ»

ПАВЛА МУРАТОВА

Ровно сто лет тому назад в Москве увидело свет первое, двухтомное издание книги Павла Муратова «Образы Италии». В эпилоге, которым завершается третий том, вышедший в Берлине двенадцатью годами позднее,¹ Муратов писал: «Не театр трагический или сентиментальный, не книга воспоминаний и не источник экзотических ощущений, но родной дом нашей души, <...> такова Италия, и в этом ничто не может сравниться с ней».²

Душа здесь — ключевое слово. Оно связывало заключительную мысль книги с прологом 1911 г., где речь шла о картине Джованни Беллини, получившей тогда название «Души чистилища» (ныне ее чаще называют «Священной аллегорией»). Обсуждая эту картину и помещая ее репродукцию со смелой подписью «Летейские воды Беллини», Муратов исподволь настаивал читателя на мысли, что его книга не будет ни циклом очерков итальянской художественной культуры, ни путевыми заметками, ни дневником, ни собранием мыслей, ни литературной фантазией. Его, читателя, вводят в книгу, близкую к популярному в Средние века жанру «видений», т. е. к повествованиям о странствиях душ в потустороннем мире. Картина Беллини — программа чуда, которое неминуемо произойдет в Италии с душами, прибывшими из далекой России: здесь они обнаружат свой «родной дом».

Потусторонние видения действительны только для тех, кто разделяет веру очевидца в существование неземной жизни, в которой все не так (или хотя бы не все так), как у нас. Но это доверие основывается еще и на сходстве представлений автора и читателя о жизни посюсторонней. Ведь без такого единомыслия мир иной, в котором побывал автор, не проявится перед нами во всей его необыкновенности.

¹ Муратов П. *Образы Италии*. М., 1911. Т. I; М., 1912. Т. II; Берлин, 1924. Т. III. В связи с этой темой см. также статью К. М. Муратовой «Павел Муратов и Италия» в настоящем сборнике.

² Здесь и далее текст цит. по: Муратов П. *Образы Италии*. М., 1994. С. 562.

Средневековый визионер, обращавшийся к братьям по вере, был избавлен от необходимости напоминать им об известных особенностях земного существования. Но в XX веке тот, кто принимает на себя роль вожатого по иным мирам, не может априори считать всех, кого он ведет, своими единомышленниками. Идущие за ним проявят доверчивость и восприимчивость, если увидят, что он таков же, как они. Для этого ему надо представить свои потусторонние видения на канве неких общих мест, известных читателям не хуже, чем ему самому. Но и этого еще не достаточно для завоевания читательского доверия к потусторонним видениям автора. Оно обеспечивается не любыми расхожими представлениями, но, по преимуществу, такими, которые основаны на общераспространенных предрассудках. Вспомним Баратынского:

Предрассудок! он обломок
Древней правды...³

Чтобы читатель воистину принял Италию как родной дом своей души, Павел Муратов неустанно поддерживает на страницах своей книги образ современности, укорененный в древних как мир представлениях о неотвратимой порче человечества. Мы обречены на жизнь в себе и отделены от мира. Мы достигли тонкостей в спиритуализации природы и жизни, но чувствуем себя в мире, как в гостинице, где недоверчиво располагаемся на несколько дней и ворчим на равнодушного хозяина. Мы гордимся своим знанием, но наше положение в мире напоминает положение ученого, который, прогуливаясь по саду, не узнает в нем ни одного дерева, хотя отлично знает общие законы роста деревьев. И так далее...

Умышленно банальными упреками к этому всеохватному уравнилельному «мы», которыми, приходится признать, Муратов объединил и себя, и милейшего друга Бориса Константиновича Зайцева, которому «Образы Италии» посвящены, и всех остальных близких и далеких читателей, и весь современный Запад, исписаны многие страницы книги.

Но в паломничестве по Италии, по этому «родному дому нашей души», освобождающему нас от цивилизационных пороков прогресса, Муратов часто вспоминает еще об одной стране, к которой неприложим общий аршин. Это вам не Лондон, не Париж, не Берлин и не Америка, которую лучше бы уж и не открывал Христофор Колумб. Неожиданность ассоциаций, встающих в воображении автора, постоянно поддерживает в читателе чувство метафизического родства Италии с Россией.

Россия напоминает о себе во Флоренции — всегдашней близостью деревни. В Лукке — разговорами гостей Анны Павловны Шерер о Бонапарте и Элизе Бачиокки. В Сан Джиминьяно Россия вспоминается неопределенной

грустью, невыплаканной жалобой своих лесов и оврагов и ночными думами по пути в санях от Переславля Залесского к Троице или еще ночью апрельской, пасхальной где-то под Малоярославцем, когда так много было звезд, будто кто их высыпал из мешка. В окрестностях Сиены — безлюдьем, которое, впрочем, идет только к странам, совершившим давно свое дело в истории. В Риме — улицами, по которым ходил Гоголь, и блестящей синевой неба, о которой он писал; славной своими розами виллой Волконских; тоской по северной прохладе и шелесту плакучей ивы; «Октябрьским праздником в Риме» Александра Иванова и его записными книжками, которые автору доводилось перелистывать в Румянцевском музее. На лесных дорогах Альбанских гор Россия заставляет вспомнить себя удивительно крепким, даже резким, не по-итальянски весенним воздухом, знакомыми деревьями, глиной, оврагами, запахом прелых листьев. В римской Кампанье — эрмитажными, а не какими-либо иными пейзажами Пуссена. В аббатстве Субиако, первом на Западе монастыре, основанном Святым Бенедиктом, — глубоким вниманием и любовью к тому виду, который открывается из окон монастырских келий или трапезной, и фресками, говорящими о том времени, когда Италия и Россия были сестрами, учившимися искусству у одной матери — Византии. Среди этрусских гробниц Корнето Россия напоминает о себе линейностью и бесконечно сильной немногочисленностью своих икон XV и XVI веков, драгоценностью приемов их написания, чрезвычайно глубоко проникающим их чувством стиля — всем тем, что не хуже этрусской стеной живописи помогает угадывать общее зрительное впечатление от утраченных греческих картин. В Неаполе — живописью Сильвестра Щедрина. В Пестуме — циклопическими очертаниями Монте Альбана на фоне ивановского «Явления Христа народу». В Монреальском соборе — варварски пестрыми и громоздкими композициями Васнецова. На равнинах Сицилии — своими степями, а в окрестностях Сиракуз — скромной мятой среди незнакомых южных трав и непостижимостью народной стихии, разбивающей все усилия сознательной воли. Над далями Умбрии — строками Вячеслава Иванова:

Вижу вас, божественные дали,
Умбрийских гор синевящий кристалл!⁴

В Ассизи — столь похожими на Святого Франциска новгородскими блаженными, московскими юродивыми и эмигрантами из большевистской России — всеми, под чей неумолчный призыв прошла вся российская история. Перед «Рождеством Богородицы» Сассетты в Оссерванце под Сиеной — нарядностью красок русских икон «Рождество Богородицы». По дороге к великому бенедиктинскому монастырю Монте Оливето Россия напоминает

³ Цит. по: Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. М., 1936. Т. 1. С. 204.

⁴ Цит. по: Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. I. С. 517.

о себе мягкими сосновыми иглами, устилающими землю, запахом хвои, сквозной тенью, скрипом верхушек, криком иволги в монастырских лесах и непоказной хозяйственностью монастырских построек. В миланском Кастелло — кирпичными зубчатыми стенами московского Кремля и Успенским собором Аристотеля Фиораванти, некогда работавшего при дворе Франческо Сфорца. На архитектуру Палладио Россия отзывается в воображении Муратова живой гармонией пушкинских стихов, тонким стилизмом Жолтовского и неисчислимыми декоративными театральными фасадами, украсившими ее усадьбы в конце XVIII — начале XIX века. В бергамской Академии, размышляя о выхолащивании эстетического опыта в эпоху, когда живопись ютится на выставках или в музеях, когда «безличное и бесстрастное государственное собирательство повсюду сменяет собирательство частное, полное личных страстей и вкусов», Муратов вдруг приходит к мысли о неизбежности катастрофы, произошедшей в России: «Самые крупные социальные несчастья не бывают ни анахронизмами, ни абсурдами: всегда нечто отвечает им в духе и в смысле времени».⁵

Частота, с которой в книге Муратова возникают российские реминисценции, не зависит от того, читаем ли мы страницы, написанные до или после революции. Поэтому было бы неверно видеть в них проявление ностальгии Муратова-эмигранта. На мой взгляд, эти реминисценции, всегда неожиданно для читателя вспыхивающие в памяти автора, где бы он ни находился, суть прием, благодаря которому читатель узнавал в своем вожатом собрата не только по несчастью жить в современном мире, но и по привилегии быть русским человеком, т. е. быть выходцем из сохранившей свою первозданность окраины мира, откуда идет единственно верный путь к сердцу Италии.

Русская душа, странствующая среди образов Италии, жаждет любви, воли и счастливой гармонии духа и материи. Но любовь, уверяет Муратов, царствует в мире лишь в предчувствии великих исторических гроз, когда делаются бледными лица, неверными улыбки, беспокойными взоры, когда радости становятся острее от примешанной к ним смутной печали, когда уходит сознание прочности вещей и движения делаются легкими, не оставляющими следа, когда близка смерть и вся жизнь, весь мир кажутся милее и певучее — как это было в дни любви Джулиано Медичи и Симонетты Каттанео.

Русская душа ищет воли? Но душа, чувствует Муратов, вольна лишь по ту сторону Леты, и на рассвете каждого дня есть минута, пронизывающая болью, тоской и рождающая тихий плач в сердце.

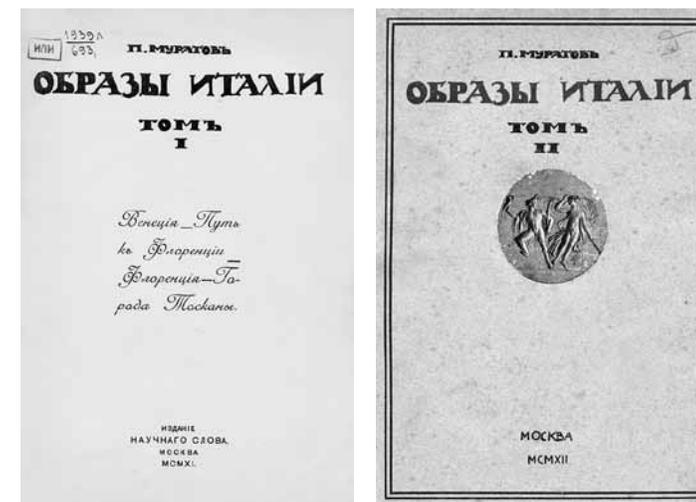
Русская душа мечтает о гармонии духа и материи? Но Муратов убежден, при каждом рождении жизни и на всех ее путях дух и материя вступают в драматическую коллизию, и одной лишь смерти вверено освобождение

духа из плена жизни. Так можно ли сомневаться в том, что печаль лежит в основе всех вещей, в основе каждой судьбы, в самой основе жизни? Мир никогда не свободен от тени печали.

Идут дни, и вот наступает час разлуки с Римом. «Когда мы выходим на площадь, — вдруг обращается Муратов к невидимому спутнику в единственный раз на протяжении полутысячи страниц, — мне видно в желтом свете, льющемся из окон остерии, как печально твое лицо, милый Друг, как даже воды Треви, сулящие скорое возвращение, не успокоили тоски от этой разлуки с Римом, — тоски, которая будет преследовать повсюду вдаль от Рима».⁶

Гений Павла Муратова — в редко встречающемся у русских писателей соединении дара слова с чуткостью к читателю. Он понял, что его прекрасные потусторонние видения превратятся в цикл эзотерических эссе, если он не сумеет на протяжении всего странствия по Италии удерживать руку читателя в своей руке. Но прямое обращение к читателю ему претило. Он ввел в повествование три темы, пунктиром пронизывающие весь текст и создающие атмосферу исповедальной доверительности благодаря тому, что эти три темы были общими местами мирозерцания его современников — людей «серебряного века»: ущербность цивилизации, первозданность России, мировая печаль.

Было бы нетрудно показать, что кредо Павла Павловича Муратова не как автора «Образов Италии», но как историка и общественного деятеля отнюдь не сводилось к этим постулатам. Но успех «Образов Италии» был, как известно, огромен, и любовь русских интеллигентных читателей к этой книге не остывает, потому что русские интеллигентные читатели не собираются отказываться от своих старых предрассудков.



⁵ Муратов П. Образы Италии. С. 485.

⁶ Муратов П. Образы Италии. С. 221.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И БОРИС ПАСТЕРНАК: ПОЗДНИЕ СЮЖЕТЫ

Уже довольно много написано о разнообразных взаимных творческих и жизненных связях этих двух великих русских поэтов XX века, в том числе и одним из авторов настоящей статьи.¹ С течением времени все более и более становится ясным, какую огромную роль сыграл Вячеслав Иванов не только в становлении творческих судеб отдельных поэтов (как, например, Осипа Мандельштама), но и в формировании целого ряда поэтических направлений, школ, влияний и произведений.² В настоящей работе мы хотим предложить, как нам кажется, новый взгляд на определенный структурно и хронологически ограниченный период творчества обоих поэтов. Речь пойдет о широко понятом *последнем* периоде жизни и творчества как Иванова, так и Пастернака.

Само понятие «последнего периода» требует уточнения и аналитического углубления. Для обоих художников внутреннее ощущение жизни и творчества было далеко не одинаковым. По возрасту Иванов мог гордиться Пастернаком в отцы. Для него ощущение *конца* как «Зимних сонетах» 1919–1920 гг., а для Бориса Пастернака в 1930–1932 гг. наступило «второе рождение». И тем не менее можно совершенно обоснованно говорить о том, что приблизительно в сороковых годах двадцатого века оба поэта вступили в последний период жизни и творчества. Они очень четко ощущали это, хотя время и пространство, отпущенные для каждого, были совершенно разными и заполненными творчеством разной интенсивности и содержания. Но мы позволили себе объединить их вместе не только и не столько по этому признаку, хотя он и очень важен. Есть нечто очень существенно и содержательно общее в том, как каждый из них прочувствовал и осмыслил

¹ Сегал Н. (Рудник). 1) «Поэты духа»: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века: Материалы конференции (Иерусалим, 2003). М., 2008. С. 322–357; 2) Мифологема Диотимы: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 183–205.

² Серман И. З. Вячеслав Иванов — наставник советских поэтов // Пути искусства. С. 368–389.

это наступление последнего этапа своего пути. Эта содержательная общность отделяет творчество Иванова и Пастернака от всего, что существовало в те годы рядом с ними.

Возможность взглянуть на свою жизнь и творчество как на явления, находящиеся на грани последнего рубежа, была, по сути дела, у всех русских поэтов после Октябрьской революции, к какому бы из противоборствующих лагерей они ни принадлежали. Для многих из них превратности судьбы были настолько внезапными и жестокими, что они не успели полностью осознать и выразить поэтически это чувство конца, хотя какие-то предчувствия судьбы можно ощутить буквально у всех. Отдельно надо отметить тех русских поэтов, кто, как Сергей Есенин, ощущал свою судьбу частью общей судьбы русского крестьянства, страдающего и преследуемого жестокой новой антинародной властью. Вообще переживание страшных и волнующих перипетий этой столь кардинально и судорожно изменившейся русской истории (одновременно, кажется, возвращающейся в этих судорогах на круги своя) — одна из главнейших забот русской поэзии пореволюционной поры. Думается, что мысли и чувства по поводу того страшного общественного и личного рубежа, на который поставили русскую жизнь Октябрьская революция, Гражданская война и последовавшие за ними народные муки, можно в самом общем плане разделить на три группы, из которых упомянем лишь две, поскольку перипетии поэтического творчества тех, кто так или иначе принял Октябрьский переворот, должны были бы стать предметом отдельного серьезного исследования.

Одни — среди них уже упомянутый нами Есенин и, конечно же, Николай Клюев — скорбят и ужасаются при виде всех тех мук, которым подвергнуто русское крестьянство, и страдания эти вздымаются со страниц их книг и становятся частью жизни и судьбы этих великих поэтов, заставляя читателей испытывать сильнейшее чувство вины за то, что такие преступления были возможны. Думается, что в каком-то смысле к этим творцам можно присовокупить и столь отличную от них по всей материи и всему духу ее творчества Анну Ахматову, ибо и ее поэзия проникнута скорбью и плачем по тем, кто пал жертвой страшного Молоха социального переворота. Как Есенин и Клюев, Ахматова не видит решительно никакого выхода, никакой развязки этой невыносимой трагедии, кроме скорби по несчастным замученным, убиенным и истерзаным. Правда, в отличие от Есенина и Клюева, у Ахматовой есть нечто, что и в этой скорби позволяет ей как-то отдохнуть душой, вспоминая о времени до 1913 г. Ведь в «Поэме без героя» — также последнем произведении поэта — есть замечательный слой прекрасных, глубоко сочувственных воспоминаний о друзьях, подругах, возлюбленных и даже тех, кто ей казался врагами, воспоминаний, в которых все кажется столь великолепным и высоким — несмотря на трагедии, измены любимых, зависть и прочее, — что сама эта аура помогает лирической героине пройти

с поднятой головой через десятилетия страшной действительности того «настоящего», в котором нет ни надежды, ни успокоения.

Эта аура прекрасного и высокого является тем субстратом поэзии Вячеслава Иванова и Бориса Пастернака, на котором строится то здание последнего и окончательного величия, которое и отличает их творчество от остальной русской поэзии пореволюционного времени. Их поэзия существенно иная по сравнению с ахматовской ориентацией на некое, впрочем, совсем неясное будущее. Будущее, которое открывается в стихах Ахматовой послевоенного периода, очень индивидуально, это будущее прекращения страдания, умиротворения. В каком-то смысле речь идет о катакомбах духа и воли, в которых звучит замечательная нота великой музыки — Бах, Моцарт... Поэзия Иванова и Пастернака последнего периода также включает в себя похожие — и очень влекущие — ноты катасиса, но из него она внезапно вырывается в совсем иное духовное пространство. Отметим, что столь характерные для Иванова и Пастернака упоминания в стихах имен великих музыкантов и описание их музыки свойственны более раннему периоду творчества.

Вячеслав Иванов и Борис Пастернак и составляют вторую отдельную группу (если сравнить их с уже упомянутыми Есениным и Клюевым, с одной стороны, и Ахматовой — с другой). Их отношение к Октябрьской революции было, конечно, неодинаковым. Если Иванов с самого начала отнесся к ней резко отрицательно, не приняв не только ее зверств и жестокости, но и ее крайне антикультурного характера, то у Пастернака после начального отторжения и осуждения наступил период примирения, сменившийся сдержанным интересом, а позднее даже вполне доляльным энтузиазмом, за которым последовало резкое и все более и более решительное окончательное неприятие. Но обоих творцов объединяет то, что они взирают на эту историческую и экзистенциальную картину, выражаясь словами Пастернака, «поверх барьеров», из такого духовного пространства, которое и позволяет им видеть все в целом, включая не только личное успокоение и умиротворение, но и драгоценную ауру несомненного будущего, которое основывается на прошлом и освещено его светом.

Попробуем набросать самые общие контуры тех «последних сюжетов», которые вырисовываются в связи со становлением образа этого будущего в творчестве обоих поэтов. Краеугольный камень этого духовного пространства, как и того метафизического будущего, о котором мы говорим, — это особый и у каждого свой собственный подход к христианству и взгляд на него. И здесь опять-таки поможет параллель с Анной Ахматовой. Невозможно отрицать, что из всех трех рассматриваемых нами фигур именно Ахматова была наиболее укоренена в традиционном русском православии, восприняв его самые значительные модели и бытового, и смыслового самостроения. В соответствии с этим религиозные мотивы у Ахматовой никогда не носят какого-то специально подчеркнутого характера. Они всегда появляются как

бы в качестве последнего слова, последнего сокровенного довода и практически всегда имеют отношение к точке зрения лирического субъекта.

Иначе обстоит дело у Вячеслава Иванова. Он, при всей его почвенной укорененности в московском православии, его панславизме, знакомстве с историей церкви и проч., в религиозном плане чувствует себя как дома и в эллинской религии, и в индийской философии, не говоря уже о католицизме. Он свободно допускает в свою поэзию любые религиозные сюжеты, образы и реалии и, наоборот, позволяет себе рассуждать о чисто религиозных материях на своем особом поэтическом языке. И в том и в другом случае речь идет об особом поэтическом языке, созданном Ивановым как раз для этих целей.

Для Бориса Пастернака выход в православие, напротив, был совсем не само собою разумеющимся, несмотря на разного рода намеки автобиографического и биографического характера. Так или иначе, обращение к христианству стало для поэта важным рубежом и в творчестве: в своих стихах он все чаще трактует как вопросы веры, так и чисто нарративные сюжеты священной истории.

Оба поэта, в конце концов, вышли из рамок традиционно православных постулатов в вопросах смысла истории и собственной в ней самоидентификации. Здесь огромную роль сыграло теперь уже осознаваемое во всей его значительности как литературоведами и философами, так и читателями, влияние новой теологии и философии истории Владимира Соловьева. Что касается Вячеслава Иванова, то он всегда признавал огромную роль Соловьева в своем духовном становлении. Все большее выдвигание романа «Доктор Живаго» на авансцену исследования творчества Пастернака выявляет большую роль, которую сыграли философские и историософские концепции Соловьева в формировании идейной структуры этого произведения. Три соловьевские философы лежат в основе видения *конца* у обоих поэтов. Это философема красоты, образ Софии — Вечной Женственности и концепция эсхатологии в истории. Каждое из этих образных представлений вносит свой особый вклад в построение того здания будущего, которое постепенно возводится в произведениях Иванова и Пастернака последней поры.

Для Иванова эта «последняя пора» наступает в 1924 г. с его эмиграцией из советской России, а для Пастернака — после того, как после спада пароксизма массового террора 1936–1938 гг., его собственного отрезвления от культа Сталина и осознания того, что в новом обществе для его поэзии нет



официального места, в сборнике «На ранних поездах» он приходит к совершенно новой поэтической манере. Наступает понимание того, что прежняя жизнь осталась по ту сторону исторического и экзистенциального кордона. Со всей серьезностью встает кардинальный вопрос: что откроется в будущем по ту сторону роковой черты. Обстоятельства жизни обоих поэтов были таковы, что позволяли об этом размышлять: у них были близкие люди — жена и возлюбленные (у Пастернака), дети, друзья, спутники (как О. А. Шор (Дешарт) у Иванова). Обо всем этом, как и о собственной судьбе, приходилось думать не только в плане сугубо личном, но и в соотношении с судьбой страны и шире — мировой культуры, поскольку надвигающиеся катастрофы угрожали не только тем, кого они могли лично затронуть, но и всему наличному и будущему человечеству.

И здесь у обоих поэтов в их прошлом опыте и концептуальных системах было на что опереться. Это очень широко понимаемое ощущение огромной и непоколебимой системы смыслов, значений и воспоминаний, созданной непрерывными трудами поэтов, писателей, мыслителей, деятелей культуры и подвижников веры. И для Иванова, и для Пастернака характерно убеждение в том, что те варварские набеги на культуру, которым оба были свидетелями в XX веке, не только не смогли ее уничтожить и даже поколебать, но, если угодно, укрепили ее, ибо сделали жизненно нужной для гораздо большего числа людей, чем раньше. Поэтому и будущее мыслилось ими как продолжение той же заветной сокровищницы прекрасного.

В рамках настоящей работы мы не сможем подробно описать даже самых общих черт этого замечательного здания, которое — каждый по-своему — строили в своих трудах Иванов и Пастернак. Приведем лишь отдельные примеры. Начнем с того, что для каждого из них был важен, разумеется, их отдельный, собственный краеугольный камень этого здания. Для Иванова им является вечный Рим:

Приветствую, как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.

(«Вновь, арок древних вечный пилигрим...»)³

Для Пастернака — Москва и загород, понимаемые, прежде всего, как место, в котором укрылись от бурь и тягот времени друзья. Их объединяет вместе любовь — любовь к поэзии и поэту:

Для этого весной ранней
Со мною сходятся друзья,

³ Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. / Вступ. статья А. Е. Барзаха; сост., подг. текста и прим. Р. Е. Помирного. СПб., 1995. Кн. 2. С. 140. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы.

И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

(«Земля»)⁴

Рим и Москва — основное место действия и смысловый центр последних произведений обоих поэтов — «Римского дневника 1944 года» Иванова и «Доктора Живаго» Пастернака, точнее, важных в этом сопоставлении «Стихотворений Юрия Живаго». Эти два города сосредоточивают в себе все жизненные потоки и энергии обоих поэтов. Обе тетради стихов созданы на исходе определенного исторического периода: конца Второй мировой войны, освобождения от фашистского гнета и начала духовного освобождения от гнета сталинской тирании. В различных произведениях и того, и другого поэта мы находим немало конкретных мотивов, по-разному свидетельствующих об этом, например, стихотворение «Немцы ушли» («Римский дневник...») Иванова или «Свадьба» Пастернака. Несомненно, что это внутреннее ощущение не могло не бросить отсвета и на представление о том эвентуальном будущем, которое здесь и там возникало меж строчек стихотворения. Оно должно было естественно соединиться с тем представлением о движении времени, которое существовало в христианской культуре и было актуализировано славянофилами и Соловьевым.

И для В. Иванова, и для Б. Пастернака характерно облечение указанных поздних сюжетов — «Римского дневника...» и «Стихотворений Юрия Живаго» — в форму календарного цикла, которая вызывает сопоставление с идеей близкого им А. Хомякова о существовании человека вместе с церковным календарем, годичным циклом церкви. В обоих случаях речь идет о глубинном, особом понимании христианства. Эта тема обозначена уже во вступительных стихотворениях обоих циклов — «Via Sacra» Иванова и «Гамлете» Пастернака. Практически все произведения «Римского дневника...» расположены в хронологической последовательности — с 1 января по 31 декабря 1944 г. «Староселье», первое стихотворение цикла «Via Sacra», посвященное О. А. Шор, названо в рукописи «Ольгин день»⁵ и датировано «11/24 июля 1937 г.». Начало «Римского дневника...» оказывается связанным с именем св. равноапостольной княгини Ольги, первой русской святой,

⁴ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост., комм. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., 2004. Т. IV. С. 543. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и номера страницы арабскими цифрами.

⁵ Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. III. С. 854. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской.

принявшей христианство еще до крещения Руси. Вообще июль означает в жизни Иванова эпоху кануна его творчества: этот месяц связан для него с именем Владимира Соловьева, умершего 31 июля 1900 г., и временем, когда Иванов и Л. Д. Зиновьева-Аннибал совершают паломничество в Киев, где молятся за него. Девятое стихотворение цикла «Июль» посвящено памяти Владимира Соловьева и датировано «15 / 28 июля» — днем Святого Владимира. Лирический календарь — «Римский дневник...» Иванова — оказывается так или иначе освященным именами русских святых, с которыми связано представление о крещении Руси, и именем Соловьева.

Вступительное стихотворение к тетради Юрия Живаго — «Гамлет» — кажется вневременным, однако само его название вызывает сопоставление с работой Пастернака над переводом трагедии Шекспира зимой 1940–1941 гг. Впечатления от поездок из Переделкино в Москву, во МХАТ, где велась доработка перевода, сделанного ранее по заказу Мейерхольда и, кстати, так и не поставленного во МХАТе из-за того, что отец народов «не одобрил» этой трагедии Шекспира, нашли отражение в стихотворении «На ранних поездках», название которого дало имя столь поворотному для творчества Пастернака сборнику. «Гамлет» — стихотворение-эпиграф, указание на эпоху, когда распалась цепь времен. Течение календарно-мифопоэтического времени в «Стихотворениях Юрия Живаго» начинается в марте: речь идет о весеннем цикле, наиболее древнем, напоминающем о Ветхом Завете, но столь же христианском и соловьевском, как и у В. Иванова. Календарный цикл Пастернака открывается и закрывается преддверием Страстей Господних, образуя временное кольцо, в смысловом центре которого оказывается явление Божественной Любви и Вечной Женственности. Заметим, что и в стихотворении «На ранних поездках» возникает одно из воплощений идеи Вечной Женственности — образ поезда — России — матери и материнского лоно.⁶

Пастернаковский «Гамлет» — это, своего рода, пролог к идее пути к Божественной Любви и Вечной Женственности, пути, который выражается уже в семантическом ореоле пятистопного хоря. Но и название вступительного цикла Иванова — «Via Sacra» — не в меньшей мере связано с представлением о священном пути, напоминающем о строке «Ведет тропа святая / В заоблачные сны» (I, 737) из «Поэтов духа», открывающих сборник 1904 г. «Прозрачность». Здесь говорится непосредственно о соловьевском пути к Вечной Женственности, к явлению Красоты в мир. Проводницей на этом пути в цикле «Via Sacra» является лирическая героиня стихотворения. Ее черты определяются рядом основных образов стихотворения «Староселье». Главный из них — образ «журчливого садика». Его описание связано с обозначением особого хронотопа, в котором, как и в «Гамлете» Пастернака,

подчеркивается вневременность. Образ «журчливого садика» соотносится с представлениями о пребывании за чертой, отделяющей вечность от времени, о существовании в ином мире и об очень густой, насыщенной внутренней среде этого мира, ср. повтор предлога «за» и префикса «за-»: «за ним», «за рекой времен», «(в) зарослях» (III, 584). Отметим, что такой же чертой — границей сцены — отделен лирический герой «Гамлета» от зрительного зала, от времени расстилающейся перед ним жизни, поля, от мира, ср. употребление того же префикса «за-» в строках «Гул затих. Я вышел на подмости» и «Я люблю твой замысел упрямый».

Столь же важно для пространства цикла Иванова «Via Sacra» представление об особой атмосфере над «журчливым садиком» и внутри него («над ним», «меж книг») — атмосфере сна, блаженного забытья. Сон — один из лейтмотивов «Римского дневника...». В «Via Sacra» это особый сон в саду: «единый сон», «сон эфирный» и, наконец, «сон земного рая»: «А струйки, в зарослях играя, / Поют свой сон земного рая» (III, 584). Рифма «играя — рая» подчеркивает сущность того места, где происходит действие стихотворения «Староселье». Сон в таком контексте определяется как откровение, пророчество, которое открывается герою в саду. Содержание этого пророчества определяется указанием путем рифменных окончаний на присутствие здесь, в «журчливом садике», за ним и над ним вечной тайны Вечного города: «(за) ним — Рим», «[-он] — [-'он]» («сон — времён»), «(лице)зрим — Рим», «(иг)рая — рая». В стихотворении возникает ликующая интонация утверждения рядом существующей вечности, радости, рая, и садик на Monte Tarreo является хранителем этой тайны. Грамматическая неясность, возникающая из-за употребления местоимения «он» в первой строфе стихотворения («за ним — Рим — в нем»), создает впечатление распространения образа земного рая — от маленького римского садика к огромному пространству города:

Журчливый садик, и за ним
Твои нагие мощи, Рим!
В нем лавр, смоковница, и розы,
И в гроздиях тяжелых лозы.
(III, 584)⁷

Рим Иванова, подобно райскому саду, оказывается полон растениями, цветами и плодами, как огромное цветущее священное лоно (см. возникающие в фонетике этой строфы значения «лоно», «ризы», «ниц»). Но на этом сходство города с раем не заканчивается. «Журчливый садик»-Рим — это напоенное водой пространство, уже запечатленное в «Римских сонетах»

⁶ Рудник Н. Побег к свободе: Борис Пастернак, цикл «Переделкино» // Рудник Н. Будущее в прошедшем. Pisa, 2001. С. 106–117.

⁷ Здесь и далее курсив наш. — Н. С., Д. С.

с их образами воды и фонтанов.⁸ Появляющаяся здесь державинская «река времен» и играющие струйки — инварианты христианского символа воды как движения жизни. Это один из лейтмотивов «Римского дневника...», например, в третьем стихотворении цикла «Апрель» Иванов пишет: «„Ты жив!“ — ручей журчит / И камень моет» (III, 603). Не можем не сказать в этой связи о важности мотива воды, водных потоков, ручьев в «Стихотворениях Юрия Живаго», см., например:

Дробь капелей к середине дня,
Кровельных сосулк худосочье,
Ручейков бессонных болтовня!
(«Март»; 4, 516)

Или: «Вода буравит берега и вьет водовороты» («На Страстной»; 4, 517). Следует обратить внимание на использование Ивановым выражения «река времен». Оно вызывает в купе с образом «журчливого садика» — «земного рая» сопоставление с «Божественной комедией» Данте. В земном раю «Божественной комедии», который представляет собой цветущий сад, течет поток, имеющий два направления — Лета и Эвноя. В стихотворении Иванова в соотношении с выражением «река времен» повторяется слово «два»:

Двух, сливших за рекой времен
Две памяти молитв созвучных, —
Двух спутников, двух неразлучных...
(III, 584)

Образы героя и героини стихотворения напоминают о встрече героя «Божественной комедии» с той, которая связана с текущим в земном раю двойным потоком, — Мательдой, символом деятельной любви — образ, возникающий в 28 песне Чистилища. Она погружает Данте в воды земного

⁸ См. об этом: *Cazzola P. L'idea di Roma nei «Rimskie sonety» di Viaceslav Ivanov: (Con richiami a Gogol'e a Herzen) // Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov 1. Firenze, 1988. P. 81–95; Берд Р. Вячеслав Иванов за рубежом // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Тарту, 1997. С. 69–86; Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. С. 27–28; Тахо-Годи Е. «Остается исследовать источники воли и природу жажды»: (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 60–70; Дзуцева Н. В. «Запас римского счастья...»: «Вода и камень» в «Римских сонетах» Вяч. Иванова // Europa orientalis. Salerno, 2009. № XXVIII. С. 203–219. См. также примечания А. Шишкина и Е. Тахо-Годи к «Римским сонетам» Иванова: *Иванов Вячеслав. Ave Roma: Римские сонеты*. СПб., 2011. С. 92–105.*

рая (песнь 31), чтобы он обрел подлинный, чистый, провидящий взгляд, который позволит ему увидеть Беатриче и познать, благодаря ей, строение мира. Движущаяся, словно в пляске, Мательда объясняет Данте строение земного рая. Как уже было сказано выше, стихотворение Иванова посвящено Ольге Александровне Шор, которая занималась танцами и за свою любовь застыть в задумчивости в одной из балетных поз получила в семье Ивановых прозвище «Фламинго». Интересно, что у Данте появляющиеся в Земном Раю семь женщин — Вера, Надежда, Любовь и четыре основных добродетели — также идут, танцуя. Героиня стихотворения Иванова, не танцующая, но словно плывущая вместе с героем в воздухе — эфире — сне, вызывает ассоциацию с этими дантовскими образами. Ее поддерживает связь представления об образе героини «Via Sacra» с опять-таки возникающими фонетически образами льющихся воды, слов, звука и света, см.: «журчливый» — «сливших» — «молитв»; «созвучных» — «неразлучных». В последней рифме возникает, так же фонетически, столь важный для сопоставления этого стихотворения Иванова с мотивами «Божественной комедии» образ луча, напоминающий о движении вверх по лучу как способе восхождения в Рай. Такой же фонетический способ указания на восходящее движение по лучу уже использовался Ивановым в программном для сборника «Прозрачность» стихотворении «Поэты духа» (1904), ср.:

С землей разлучены: —
Ведет тропа святая
В заоблачные сны.
(I, 737)⁹

Мотив луча / солнечного луча, пронизывающего непрозрачную материю (Res), и связанного с ним семантического движения объединения всех возникающих на пересечении смыслов является фактором формирования понятия символа в статье Иванова «Две стихии в современном символизме». Неудивительно поэтому, что образ луча и сопряженного с ним значения восходящего движения присутствует и в стихотворении «Староселье»: с ним корреспондирует образ священного пути, возникающий в самом названии цикла — «Via Sacra».

Сопоставление поздних сюжетов Иванова и Пастернака заставляет обратить внимание на избранную Ивановым стихотворную форму запечатления образа вечности и пути к ней. Герой Пастернака записывает в своем варькинском дневнике: «...этот, знаменитый впоследствии, пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни,

⁹ См. об этом: *Сегал (Рудник) Н. «Поэты духа»: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак*. С. 323.

ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования» (4, 283). Описание Рима у Иванова, сделанное четырехстопным ямбом, приобретает в этом сопоставлении черты символа как формы соединения многообразия смыслов — русских, итальянских, мировых, всех существующих в едином потоке вечного движения, в котором образ дантовского луча является определяющим. Образ же спутника, за которым возникают черты дантовской проводницы — посланницы, становится обязательным структурным компонентом семантического сюжета цикла.

Этот сюжет строится на пути взгляда лирического героя и выглядит в цикле как путь от восхождения к правому нисхождению с последующим далее новым витком восхождения. Взгляд лирического героя в первом стихотворении цикла определяет вначале движение по горизонтали («Журчливый садик, и за ним / Твои нагие мощи, Рим!»; III, 583), затем — вниз, внутрь «журчливого садика», потом следует движение вверх («над ним», «Сквозь сон эфирный лицезрим / Твои нагие мощи, Рим!»). Во втором стихотворении взгляд лирического героя следует вниз, все глубже по направлению рушащего пристанище поэта лома и открывающейся внизу вечности, а затем по диагонали вверх, к холму Юпитера. В результате совершаемого движения восхождения — нисхождения и его повторения история, вечность и Вечный Город предстают перед взглядом лирического героя. Мировое пространство раскрывается перед ним как торжественное шествие веков: «эфирный сон» и пение струек в «журчливом садике» внезапно прекращаются, и в грохоте лома и «мотыги спотыкливой» «разверзаются» недра самой истории — «Твои нагие мощи, Рим!» (III, 584). Трижды, как заклинание, повторяется эта строка в двух стихотворениях цикла «Via Sacra», пока, наконец, как результат правого нисхождения не открывается направление самого хода мировой истории.

Эта картина возникновения вечности в текущем времени вновь вызывает ассоциацию с «Божественной комедией» Данте, со следующей после встречи с Матильдой 29 песней Чистилища, в которой навстречу герою — раскаявшемуся грешнику — движется из глубины леса мистическая процессия. Обратим внимание на ряд существенных семантических соответствий ее описания со стихотворением Иванова. И в одном, и в другом случае действие начинается внезапно, «вдруг», а началу процессии образов вечности предшествует неожиданный свет и звук, напоминающие молнию, см. у Данте:

Ed ecco un lustrò subito trascorse
Da tutte parti per la gran foresta,
Tal che di balenar mi mise in forse.¹⁰

¹⁰ Opere poetiche di Dante Alighieri, con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura. Parigi, presso Lefevre, M. DCCCXXIII. P. 221.

Столь же внезапно начинается действие второго стихотворения цикла «Via Sacra»:

И вдруг умолкли... Рушит лом
До скал capitoлийский дом...
(III, 584)

Иванов использует паронимическую метонимию, передающую явственное ощущение молнии и грома, см. в приведенных строках созвучия «(у)мол(кли) — лом — (д)ом — (х)олм» и появляющееся далее слово «Гром(овержца)».

После возникающего далее звука и света — подобия грома и молнии — в обоих текстах следует описание сверхъестественной процессии. У Данте говорится о ней как о мистическом шествии, появляющемся из глубины леса в звучащем лучистом воздухе, похожем на пламень (ср. выражение Иванова «сквозь сон эфирный» в первом стихотворении цикла — «Староселье»): семь светильников Апокалипсиса, книги Ветхого и Нового Завета в виде старцев и двух зверей (ср. опять-таки выражение из того же стихотворения Иванова о сне «меж книг»), далее следует победная повозка с грифоном — символ победы церкви, затем женщины — Вера, Надежда, Любовь и воплощения добродетелей, за ними два старца — символы «Деяний апостолов» (Лука) и «Послания апостола Павла», четыре старца — «Послания» апостолов Якова, Петра, Иоанна и Иуды; завершает процессию одинокий старец — символ Апокалипсиса.

Во втором стихотворении цикла «Via Sacra» нет столь цельного образа мистической процессии, однако есть подобный мотив величественного шествия истории. Его возглавляет, как и у Данте, образ колесницы. У Иванова это колесница справедливого властителя — «миродержца», движущаяся вверх по священному пути, который «Авгур святил и стлал Квирит...» (III, 584). Прописные буквы подчеркивают святость пророчества и верность Римской республике, идеалам равенства и свободы. Использование же образа колесницы может говорить здесь в сопоставлении с мотивом мистической процессии у Данте и о верности заветам христианства в соотношении с образом восстановленного справедливого хода истории. Следует обратить внимание в этой связи, что, во-первых, образ мистической процессии Данте значим в целом для «Римского дневника...» Иванова, так, в пятом стихотворении цикла «Январь» («В стенах, ограде римской славы...») используется перифраз соответствующего места из 29 песни Чистилища:

Тропой прямой, тропюю тесной,
Пройденной родом христиан, —
И всё в дали тропы чудесной
Идут Петр, Яков, Иоанн.
(III, 587)

Во-вторых, образ колесницы является лейтмотивным в «Римском дневнике...», что свидетельствует об использовании Ивановым функциональных элементов дантовской мистической процессии. Если у Данте повозка, запряженная грифоном, на которой является Беатриче, символизирует победу церкви, то колесница с «миродержцем» Иванова так же выражает идею верного движения истории и справедливого правителя. Так, в стихотворении «Немцы ушли», датированном 5 июня 1944 г. (второе стихотворение цикла «Июнь»), Иванов использует мотив движущейся колесницы, внезапный поворот которой означает спасительное изменение хода истории:

Несутся Чайня, как птицы,
Нетерпеливые, вперед,
Событий обгоняя ход,
Пока тяжелой колесницы
Крутой, внезапный поворот
Тебя, щебечущая стая,
По зеленым не распугнет.
(III, 614)

Мотив крутого поворота движущейся колесницы вкупе с образом Чайний — птиц — напоминает о мотиве поворота корабля с впряженными в него ласточками — символа спасительного движения времени в стихотворении О. Мандельштама «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918) с его отсылками к Горацию и Данте:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет;
Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца и земля плывет.

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом, океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.¹¹

В третьем же стихотворении цикла «Сентябрь» («Лютый век! Убийством Каин...») Иванов, создавая новую трансформацию образа гесиодовского

«железного века», столь важного для представления о времени тяжелого труда, горя и падения нравов в русской литературе от Пушкина до Блока,¹² использует множественное число слова «колесницы» вкупе с представлением об их хаотическом движении и образом «злых птиц» для выражения противоположной идеи о роли сил разрушения в истории, противодействующих правому ее развитию:

Век железный! Колесницы
Взборонили сад и нивы.
Поклевали злые птицы
Города. Лежат оливы.
(III, 630)

Функция мотива колесницы в книге «Римский дневник 1944 года» определяется, таким образом, как амбивалентная: с одной стороны, образ колесницы, употребляемый в единственном числе, связан с представлением о единственно верном восходящем и спасительном движении времени в вечности как ходе истории, представлением, которое генетически соотносится с мистической процессией в «Божественной комедии»; с другой стороны, употребление множественного числа слова «колесницы» указывает на энтропийные силы, кроющиеся в историческом процессе. В цикле «Via Sacra» — вступлении к «Римскому дневнику...» — утверждается идея истории как священного пути победы. Перед взглядом лирического героя, словно по мановению свыше, оживает сам Рим, встают из небытия его «нагие мощи», облакаются кровью и плотью. Двигаются ушедшие века, как в «Трех разговорах» В. Соловьева или, позднее, в «Рождественской звезде» Пастернака, по пути пророчеств и пути свободы. Образ Via Sacra Иванова основан на противопоставлении предначертанности и своеволия, свободы и несвободы и, применительно к судьбе самого поэта, подлинной жизни и эмиграции. Подчеркнем еще раз, что употребление имен Авгура и Квирита, написанных с прописной буквы, дополнительно указывает, что движение истории соотносится с представлением о верности пути свободного гражданина республики, что опять-таки вызывает ассоциацию с тем, каким является путь того государства, которое вынудило Иванова его покинуть, и какова жизнь и судьба его граждан. Судьба же лирического героя цикла «Via Sacra» неразрывно связана с идеей бессмертия и величия русского языка и русской литературы:

Сойди в бессмертное кладбище,
Залетной Музы пепелище!
(III, 584)

¹¹ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 145.

¹² Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. С. 356.

Напомним, что образ сна в стихотворении — характерный лейтмотив эмигрантской поэзии. Сон в «журчливом садике» — это сон-пророчество и утверждение правильности избранного пути. Сон, в котором открывается строение и основа Вечного Города, становится постулатом вечности мира и особым образом понятого христианства. Это победа вечности и красоты над разлукой, изгнанием и смертью. Красота Рима — красота всемирной истории — соединяется с представлением об аромате цветов, тяжести плодов, журчании воды, тех «звонах и снах» Вечной Женственности, которыми она напоминает о себе своим избранникам (см. стихотворение № 12 из цикла «Январь»). Ее образ соединяется с представлением о России, являющейся во снах церковным звоном и запахами цветов. Так, цветочный рынок сна в стихотворении «Мне в осень сон приснился странный...» (цикл «Январь», № 3) напоминает о России своим ароматом, вдруг исчезнувшим «в подвал могильный» вместе с утренним звоном колоколов в день всех усопших. В «снах разлуки» является «Густой, пахучий вешний клей / Московских смольных тополей» (III, 588), но он напоминает в Риме вместе со старинным звоном колоколов лишь о прошлом России и ее сегодняшнем страшном безрадостном состоянии, см. возникающий рядом со сном у Иванова еще один мотив эмигрантской литературы — мотив перепаханного кладбища, как, например, в мемуарах Ф. А. Степуна «Бывшее и несбывшееся». Память о красоте России — принадлежность внутренней жизни, и это противопоставление внутреннего, хранимого, поэтического внешнему, разрушительному и безжалостному наполняет душу лирического героя «Римского дневника...» не тоской, а ощущением единства и красоты мира, дарованным Римом:

И пела в нас любви тоска
Благоуханием цветка:

Тогда бы твой язык немотный
Уразумели мы, дыша
Одною жизнью дремотной,
О мира пленная душа!

(«Когда б лучами, не речами...»,
цикл «Январь», № 11; III, 590)

Рим становится для Вячеслава Иванова святилищем красоты, памяти и любви. Рим — вечное хранилище истории, открывающее свои тайники посвященным, то сакральное место, куда и сам поэт помещен силою судьбы.

Таким же хранилищем красоты для Бориса Пастернака является Москва. Если для Иванова Via Sacra, открывающаяся как вид сверху на священную дорогу к холму Юпитера, становится началом «Римского дневника...», то у Пастернака вид сверху на Москву завершает роман, придавая ему оттенок уверенного пророчества о будущем:

«И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главною героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадь в руках в этот вечер <...> Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышную музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (4, 514).

Москва понимается Пастернаком как святой город, противопоставляющий Риму свой скипетр святости. В Москве Пастернака подчеркиваются в качестве атрибутов святости элементы повседневности, провинциальности, простоты как признаки настоящего христианства в противопоставлении в материальности, помпезности и язычеству древнего Рима. Московские архитектурные святыни, как и образы древней истории России, не играют в романе роли, подобной Via Sacra у Иванова. История разворачивается на страницах романа в ее подчеркнутой связи с повседневностью и с представлением о центре ее движения, которым является Москва как подлинная столица мирового христианства. Образ Рима возникает на страницах романа в этой антитезе: с одной стороны, «хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн» (4, 13), с другой — «легкий и одетый в сияние, подчеркнута человеческий, намеренно провинциальный» (4, 45) (сиречь московский) Христос.

Отсюда основные образы Пастернака в «Стихотворениях Юрия Живаго», которые могут быть явно сопоставлены с образами из «Римского дневника...», упомянутыми выше. У Пастернака эти образы приобретают совершенно особое, если не сказать уникальное, воплощение. Так, мотив мистического шествия уплотняется и овеществляется до описания процессии на русском подмосковном — провинциальном — кладбище в стихотворении «Август». Эта процессия оказывается соединенной с представлением о нисхождении света — света с Фавора, света преображения, трансформирующего обыденное в сверхъестественное пространство сна:

Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.

Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому,
Преображение Господне.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная, как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.

(4, 531–532)

Процессия Пастернака заканчивается в результате этого преображения в чудесном лесу, вызывающем сопоставление с тем лесом, откуда начинается дантовское мистическое шествие. В шествии «Августа» исподволь, незаметно возникают мистические персонажи: смерть — «казенная землемерша», провидческий голос «рядом», образ необыкновенной «женщины» и связанный с ней «образ мира» (4, 532). В плане понимания соотношения этих образов важно стихотворение «Свидание», в котором образ женщины — возлюбленной — появляется в соотношении с падающим сверху снегом, вызывая сопоставление с символикой Вечной Женственности. Важно, что сразу же после этого стихотворения помещено стихотворение «Рождественская звезда», отчего «Свидание» в этом соседстве и с учетом своего содержания и названия напоминает о «Трех свиданиях» В. Соловьева.

Синтез всех этих мотивов дан в евангельских стихах из тетради стихотворений Живаго и прежде всего в стихотворениях «Рождественская звезда» и «Гефсиманский сад», в которых снова возникает образ мистической процессии, вновь напоминающий о трансляции образов Данте в русскую поэзию. Подчеркнем, что Пастернак выбирает для создания образа победившей церкви, творящейся истории и вечного будущего — бесконечно продолжающегося триумфального шествия христианства — только самые расхожие, известные мотивы, например поклонение пастырей и шествие волхвов, создавая ощущение вечно длящегося детского праздника — Рождества и Нового года. Прообраз мистического триумфального шествия — «Божественная комедия», — к которому обращается в «Римском дневнике 1944 года» В. Иванов, при этом остается скрытым, находится в тени несравненно более популярных мотивов шествия, однако идея победоносного движения подлинного христианства оказывается в высшей степени существенной для Пастернака.

Не менее существенно для нашего сопоставления «Римского дневника...» с «Тетрадь Юрия Живаго» использование обоими поэтами державинского образа «реки времен». Однако у Пастернака этот образ приобретает черты одной из русских северных рек, как на картинах Левитана («Над вечным

покоем» или «Плес») или Остроумова («Сиверко»), и с ним связано определенное оценочное ощущение, невозможное в «Римском дневнике...»:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

(4, 548)

Образ Юрия Живаго — *imitatio Christi* — за всей своей провинциальностью и простотой скрывает в себе притязания истинного творителя судеб и вершителя справедливости. И Москва, его скромная обитель, приобретает черты подлинного величия: она пристанище свободы, которая явлена в тонкой книжке стихов. Тихая и скромная Москва оказывается в конце романа огромной и необозримой, как река, и ее величие открывается внезапно «тихим летним вечером» «где-то высоко у раскрытого окна» одного из высотных сталинских послевоенных зданий.

У Иванова, напротив, образ «реки времен» и мистического шествия связан не с идеей суда, а с ощущением восторга, пророческого откровения и чувства приобщения к вечной традиции, вечного движения времени, равно объединяющего античность и христианство в величии и красоте Рима. У Пастернака лирический герой — центр, фокус этого движения нисхождение эпох и времен, и его образ подчеркнуто прост и заграпезен, как Россия-матушка или Москва-большая деревня, и столь же необъятен, как и они. Лирический герой Иванова — ликующий наблюдатель жизни великого искусства и великой веры, над которыми не властны ни канувшее во тьму прошлое, ни уходящее настоящее. Ему дано великой властью самой истории видеть и слышать шум времени, обонять аромат красоты, предвидеть и предчувствовать события — роль, от которой нельзя и невозможно отказать и уйти в неведомую и непонятную аскезу скорбной и трагической жизни Советской России.

ЛИКИ И МАСКИ В «РИМСКОМ ДНЕВНИКЕ 1944 ГОДА»

ВЯЧ. ИВАНОВА¹

*Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.*

*Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?²*

Перед нами достаточно редкий случай самопрезентации Вяч. Иванова как лицедея, который, подобно Адаму, взял на веру,

... что скользкий мистагог
Сулил, и, вверяясь Люциферу,
Мир вызвал из себя, как бог.

(с. 178)

Отношение к театру, если иметь в виду не столько институциональное заведение, сколько сам способ лицедейского существования, в философии и культуре Серебряного века было, мягко говоря, амбивалентным, колебалось от восхищения его отдельными феноменами до осуждения греховной сущности. При этом сама греховная сущность связывалась с незримым раздвоением души и тела актера на свое и чужое. Еще на заре становления христианской идеологии в сочинении «О Граде Божьем» Святой Августин сравнивал театральное представление с чумой. И в том и в другом случае,

¹ В основу статьи положен одноименный доклад на Международной научной конференции «Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме» (ИРЛИ РАН, 15–18 февраля 2012 г.), в котором автор предположил, что, являясь на уровне поверхностной структуры лирическим циклом, «Римский дневник 1944 года» в глубинной структуре содержит театральные коды, позволяющие увидеть в нем черты доверипидовской греческой трагедии. Соединив роли протагониста и Хора, Вяч. Иванов перераспределил традиционные функции триады лика–лица–маски, что и позволило представить стихотворный материал в виде аналога драматического действия.

² *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб., 1995. Кн. 2. С. 171. В дальнейшем все цитаты из «Римского дневника 1944 года» даны по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

рассуждает он, не повреждая видимую структуру, происходит распад прежде единого и неделимого организма. Продолжая аналогию, Блаженный говорит, что в обоих случаях энергия распада передается от одного человека к другому, правда, в случае с театром она поражает не только тела, но и души. Ведь хитрость нечистых духов, предвидевших, что зараза отступит от тел, с радостью ухватилась за возможность поразить человека более опасной эпидемией, разлагающей не тела, но нравы.

В более мягкой форме осудил искусство театра современник Вяч. Иванова П. А. Флоренский. В театре зритель, как узник платоновской пещеры, «как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены, и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни, и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену».³ «Когда безусловность теоцентризма заподозривается, и, наряду с музыкой сфер, звучит музыка земли <...> тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей — подобия и призраки, на место теургии — иллюзионистическое искусство, на место божественного действия — театр».⁴

В этом контексте позиция Вяч. Иванова существенно отличалась как от позиции критиков театра, так и от позиции символистов — аргонавтов, подобно Белому или Блоку, отделявших реальную практику театра от мистических опытов и блужданий. Еще в младенчестве, побывав в Большом театре, поэт увидел в нем нечто большее, чем театр, и приобщился к той искре сфер, которая

*За тайной лавров и колонн,
Живых на занавеси зыбкой...
Взвилась: я в негах утонул,
Как будто солнца захлебнул.*

(с. 21)

Так театр стал для Иванова не только одним из лирических мотивов, но и магистральной темой философских размышлений. В достаточно стройной и последовательной теории театра у Иванова значительное место занимает соотношение лика, лица и маски, причем как раз основные постулаты этого учения, созданного в первые десятилетия века, станут строительным материалом его поздних стихотворений, в частности «Римского дневника 1944 года».

Указанная триада тесно связана в эстетике Вяч. Иванова с особенностями понимания аристотелевского мимесиса. «...Подражание <...>, по нашему мнению, есть непрменный ингредиент художественного творчества, основ-

³ *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Флоренский П. А. Христианство и культура. М., 2001. С. 47–48.

⁴ Там же. С. 59.

ное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником, для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или *эмморфозы*, — с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы*, — с другой».⁵

Таким образом, эмморфоза реального человеческого лица актера прежде, чем преобразится в лик, неизбежно должна стать маской, личиной, иконическим знаком как необходимой стадией перехода в знак символический. В этой связи «истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша личина была в сознании нашем ликом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действием и жертвенным служением».⁶

Как раз театр делает возможным переосмыслить традиционную для новой европейской культуры функцию маски — скрыть лицо и сделать героя неузнаваемым со всеми последствиями для развития действия. В понимании же Иванова за скрытым маской лицом просвечивает метафизическая сущность лика. «Маска первоначально — культовое ознаменование вселенского закона превращений, “метаморфозы” и “палингенесии”. Дионис является в космических личинах <...> Но культовая личина есть подлинная религиозная сущность, и надевший маску поистине отождествляется, в собственном мирском сознании, с существом, чей образ он себе присвоил. Таков изначальный, мифологический смысл маски».⁷

Будучи не только поэтом и философом, но и экспериментатором — жизнестроителем, Вяч. Иванов ратует за дионисийский театр будущего, где маске будет возвращена похищенная Еврипидом ее изначальная сущность. Вот почему Иванов объявляет войну современному Еврипиду — Иннокентию Анненскому, не-античному драматургу, отказавшемуся от маски и тем самым разрушившему подлинный смысл трагедии. «Ибо маска принуждает диалог быть только типическим и риторическим и всю психологию вмещает в немногие решительные моменты перипетий драмы, тогда как отсутствие маски обращает все течение драматического действия в непрерывно сменяющуюся зыбь мимолетных и мелких, полусознательных и противоречивых переживаний. Но уже Еврипида заметно тяготит статичность маски; кажется, он предпочел бы живую и неустанно подвижную мимику открытого лица, как он понизил свои котурны и сделал хор, некогда носителя незыблемой объективной нормы, выразителем лирического субъективизма».⁸

⁵ Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 145.

⁶ Иванов В. И. Ницше и Дионис // Там же. С. 34.

⁷ Иванов В. И. Спорады // Там же. С. 76.

⁸ Иванов В. И. О поэзии Иннокентия Анненского // Там же. С. 174.

Особенность Вяч. Иванова, о которой иногда забывают, заключалась в том, что его философско-эстетическая теория и жизнестроительная практика становились теми двумя протоформами, из которых произрастала его поэзия. Именно эта особенность исключает возможность непосредственного восприятия его поэзии читателем, далеким от религиозно-философского строя мысли. Как точно заметил автор вступительной статьи к поэтическому двухтомнику поэта А. Е. Барзах, у Иванова «поэзия предстает как едва ли не единственный в своем роде почти полностью адекватный структурализму объект».⁹

«Семиотический тоталитаризм» поэтики Иванова, о котором пишут исследователи, связан с тем, что знаковый эквивалент присутствует у него внутри текстовой структуры, а не экстерииоризируется как одно из возможных толкований произведения. Русский символизм — вообще повышенная семиотическая система в сравнении с символизмом западноевропейским, поскольку не ограничивается соответствиями субъективных ощущений поэта предметному миру по законам принципиальной координации, но предполагает неизбежный выход в сферу трансцендентного. На фоне повышенной семиотичности русского символизма поэзия Иванова характеризуется еще большей семиотичностью, благодаря чему исключается лирический субъективизм. Поэт замещает его маской трагического действия, в котором и сталкиваются два противоборствующих начала, описанные автором «Рождения трагедии из духа музыки».

Подобное противоборство обнаруживается на нескольких уровнях «Римского дневника». Прежде всего, в своем цикле Вяч. Иванов снимает противопоставление синхронии и диахронии благодаря введению двух календарей. Минея и палимпсест, о которых поэт заявил в «Младенчестве», работают здесь на создание эффекта панхронии, когда событие происходит одновременно здесь и сейчас. В то же время оно реализует некий повторяющийся и заранее запрограммированный круг движения. За исключением первого стихотворения 1937 г. все остальные соблюдают строгую линейную последовательность, начиная с 1 января и заканчивая 31 декабря 1944 г. По мнению исследователя, «в “Римском дневнике 1944 года” сам фактор последовательно-регулярной датировки <...> играет ключевую роль, и не только в процессе циклообразования, но и смыслопорождения, что переводит лирические откровения, касающиеся, казалось бы, сферы частного бытия, в обобщения высшего плана».¹⁰

Вместе с тем панхронический порядок организации усиливается наложением на обычный календарь календаря зодиакального: событие, четко при-

⁹ Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 17.

¹⁰ Кулыгина В. В. Циклообразующая роль времени/даты в «Римском дневнике 1944 года» Вяч. Иванова // Вестник Удмуртского университета. 2009. Т. 65. Вып. 3. С. 65.

уроченное к определенной дате, наполняется глубоким символическим смыслом, поскольку то или иное созвездие, помимо астрономического, получает дополнительное астрологическое значение. Астрологический календарь в свою очередь инициирует палимпсест воспоминаний, каждое из которых оказывается так или иначе закодированным. В частности, это касается принципа «отзвучия», эха прежних времен, когда «в эпиграф или в сам поэтический текст введен законченный мифопоэтический фрагмент, принадлежащий далекому «собеседнику», с которым затем разворачивается диалог. Таковы стихотворения, обращенные к А. Блоку <...>, Хуану де ла Крису <...>, Блаженному Августину».¹¹

Мифологическое время, вписанное в рамки трагедии, ведет за собою и другой художественный прием, связанный с преодолением лирического субъективизма. С точки зрения эмморфозы, события 1944 г. полны жизненных трагедий: бои за Рим, взрыв водопровода, отступления немцев и приход американских войск, голод и т. д. Однако такие фабульные перипетии играют лишь роль отсылок, «минус-приемов», устанавливающих связь между протагонистом и хором. Представьте на минуту, что сделала бы Марина Цветаева из «Римского дневника 1944 года» и вы сразу поймете объективно-космологическую цену минус-приема у Вяч. Иванова.

Трагическое действо «Римского дневника», представленное как контрапункт протагониста и хора, непосредственно вовлекает в свою орбиту словесную ткань, меняя коннотаты и подчиняя их логике развития целого. Интересно в этой связи проследить изменение контекста, в котором оказывается концепт лик / лицо благодаря законам циклического движения двойного календаря.

В зимних, январско-февральских стихотворениях лик / лицо однозначно коррелирует с образом смерти, успокоения.

День всех усопших... Сердце слышит
Безмолвный, близкие, привет.
Пусть ваших лиц пред нами нет —
Душа дыханьем вашим дышит.
(Январь, 2; с. 147)

И пред вселеньем в новый дом
Мы в ней узнаем лик любимый —
И в лоно к ней, в тайник родимый,
Юркнем извилистым ужом?
(Январь, 12; с. 151)

¹¹ Шишкин А. Б. *Танатос и преображение* Андрея Белого в откликах Э. Метнера и Вяч. Иванова: (Новые материалы Римского архива Вяч. Иванова) // Russian Literature. 2005. 1 July / 15 August. Vol. LVIII–I/II. P. 295.

Когда, от чар земных излечен,
Я повернусь туда лицом,
Где — знает сердце — буду встречен
Меня дождавшимся Отцом.

(Февраль, 13; с. 159)

В весеннем фрагменте цикла намечается тема трагического распада целостности христианской модели мира, связанная с вторжением дионисийских мотивов.

Эльф нежный, страшный, многоликий!
Дожди на стан их бурей дикой,
Завей их в шальные огни,
И распугай, и прогони.

(Апрель, 1; с. 163)

В мае —

...преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов, какие встарь
Сходили к спящему в Вефиле
По лестнице небес и, тварь
Смыкая с небом, восходили.

(Май, 7; с. 173)

В июньских стихах происходит расподобление единства на лик и лицо.

Ты ж отделиться хочешь, быть лицом...
Блажен, чей лик Архангел ограждает
И, молвив: «Сыном будь, не беглецом!» —
Тебя ко Древу Жизни пригвождает.

(Июнь, 1; с. 176)

Далее лик становится обезображенной маской чудовища.

Как? Это ли действительность? Металл
Падучих лав и подвижных вулканов?
Как некий бред, нам лик ее предстал
Чудовищней всех колдовских обманов.

(Июнь, 5; с. 177)

Кульминационная точка развития триады лик / лицо / личина приходится на сентябрьские стихи, связанные с мотивом борьбы.

Став пред врагом, лицом к лицу,
 Ты говоришь: «Долой личину!
 Сразись, как следует бойцу,
 Или низвергнись в пучину»
 <...>
 «Отважен будь! Отринь двуличье!
 Самостоянью научись!
 В Христово облекись обличье —
 Или со Зверем ополчись».

(Сентябрь, 6; с. 193–194)

Резкий спад сюжетного напряжения приходится на последнюю четверть года, катарсическое разрешение конфликта связывается с переносом адресата слова «лик». Теперь оно становится ликом земли, точка зрения протагониста передается хору, благодаря чему индивидуальное растворяется в соборном.

Но с человеком изменился
 И лик полуденной земли.
 И мнится — воздух потемнился
 И небеса изнемогли.

(Октябрь, 4; с. 196)

Как лик земли без вас печален,
 О просеки чрез царство сна!
 И вот аллеями развалин
 Идут в безвестность племена.

(Ноябрь, 9; с. 202)

И чем зеркальней отражает
 Кристалл искусства лик земной,
 Тем явственней нас поражает
 В нем жизнь иная, свет иной.

(Декабрь, 5; с. 205)

В развитии и борьбе контекстов, связанных с концептом лик / лицо, легко узреть столкновение логоцентрической, почти геометрически точной архитектоники цикла и буйствующей композиции. Не правда ли, все это напоминает ситуацию, описанную философом 150 лет назад, в которой «Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что отграничивает их друг от друга, и тем, что он <...> снова и снова напоминает об этих границах как о священнейших мировых законах своими требованиями само-

познания и меры. Но дабы при этой аполлонической тенденции форма не застыла в египетской окоченелости и холодности, дабы в стараниях предписать каждой отдельной волне ее путь и пределы не замерло движение всего озера, — прилив дионисизма время от времени снова разрушал все эти маленькие круги, в которые односторонне аполлоническая “воля” стремилась замкнуть эллинский мир».¹²

Наконец следует сказать о той специфической роли, которую играет маска в «Римском дневнике 1944 года». Можно говорить о двух основных, на наш взгляд, функциях маски. В отличие от драматургического текста в лирическом цикле создатель, в данном случае мистагог, выступает и как протагонист, и как хор одновременно. Такая одновременность обуславливает постоянное состязание, агон, который и вскрывает трагическую природу действия.

Однако и в пределах одновременности легко обнаруживаются разрывы целостного мирозерцания, очищение от которых и обуславливают катарсический эффект финала. Еще древние греки различали два вида красоты — калокагатию («благолепие») и калогедию («прелесть»). Одно из звеньев завязки ивановского цикла включает борение этих двух ипостасей.

Все бес назойливый хлопочет,
 Прельстить меня усладой хочет:
 Услад приемлю часть мою
 И славу Богу воздаю.

(Январь, 6; с. 148)

Содержание такого прелщения в «Римском дневнике» выражено довольно прозрачно: это постоянная игра на несовпадении язычества и христианства, с одной стороны, и православия и католицизма — с другой.

К неопитам у порога
 Я вещал за мистагога.
 Покаянья плод творю:
 Просторечьем говорю.

(Февраль, 5; с. 154)

А после ткач узорных слов
 Я стал, и плоти раб греховной,
 И в ересь темную волхвов
 Был ввержен гордостью духовной.

(Август, 11; с. 191)

¹² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 108.

Одновременно с этим:

То не гул волны хвалынской
Слышу гам: «Попал ты в лапы
Лестной ереси латинской
В невода святого папы».

(Февраль, 2; с. 153)

Трагическая вина русского Фауста, который предпочел Древо Познания Древу Жизни, достигает своего предела в моменте раздвоения героя на Себя и Другого.

Другой стоит за их плечами,
С устами сжатыми, с очами,
Вперенными в один магнит.

Он не принудит, не прикажет —
Своя в них воля, свой закон, —
На перепутьи не укажет,
Где роковой начнется склон;
Но нить сочувственная вяжет
Явь двойника и жертвы сон.

(Сентябрь, 2; с. 192)

Наряду с преображением лика героя в лик земли катарсическое разрешение трагического действия связывается в декабрьских стихотворениях с метаморфозой Воскресения, открывающей миру подлинную действительность.

Равниной мертвых вод уляжется
Изнеможенный Легион,
И человечеству покажется,
Что все былое — смутный сон.
И бесноватый успокоится
От судорог небытия,
Когда навек очам откроется
Одна действительность — твоя.

(Декабрь, 3; с. 204–205)

И образ Христа в финале:

Там Иисус уж разложил
Костер, и ждет огонь улова.
О том, что было с Ним, ни слова:
Он жив, как прежде с нами жил.

(Декабрь, 6; с. 206)

Трагическое действо, разыгрываемое протагонистом, находится в сложном контрапункте с голосами хора. Диалог протагониста и хора отчасти связан с оживлением фигур культурного прошлого — Кальдерона, Державина, Пушкина, Дениса Давыдова. Однако подобное оживление в большей степени связано с созданием общего фона, чем с высвечиванием фигуры. Перед нами своеобразный экфразис, сообщающий циклу скорее риторический, нежели поэтический эффект. Подлинный диалог значим с лицами, оказавшими непосредственное влияние на судьбу Вяч. Иванова — Верховским, Соловьевым, Андреем Белым, чьи голоса слышны за спрятанными масками словесной фактуры. Именно здесь творческая память поэта направлялась на то, чтобы за конкретными фактами биографии узреть истинный, метафизический смысл события, представить образ того, чья

...рука <...> святая
И смертью не отнятая
Вела, благословляя, нас.

(с. 183)

Исследователями, в частности А. Б. Шишкиным, отмечался тот факт, что по мере работы над стихотворениями Вяч. Иванов стремился отказаться от наглядности и узнаваемости героя. Вполне вероятно, такая узнаваемость в сознании поэта лишала образ сакрального ореола. В этом случае словесная маска оказывалась средством, позволяющим заменить фотографичность интертекстуальностью. Особенно это заметно в стихотворении, воссоздающем образ Андрея Белого. Финал «Августа, 1» формально не связан с конкретными событиями биографии Белого, получившего в Крыму солнечный удар, который в конце концов и свел его в могилу.

А времена в извечном чуде
Текут. За гриву Дева Льва
С небес влачит. На лунном блюде
Хладее мертвая глава.

(с. 184)

Разумеется, речь идет о голове Иоанна Крестителя. Но откуда реминисценция с лунным блюдом? Легко услышать в этом финале другой финал — стихотворения Белого «Рождество» (1930).

Нет, лучше не кричать, не трогать
То бездыханное жерло:
Оно черно — как кокс, как деготь...

И по нему, как мертвый ноготь, —
Луна переползает зло.¹³

В свою очередь ноготь луны Белого отсылает к живым солнцам из стихотворения Велимира Хлебникова «Пусть пахарь, покидая борону...» (1922), где

Живые солнца, и те миры,
Которых ум не смеет трогать,
Закрыв холодным мясом ноготь.¹⁴

Таким образом, маски хора Вяч. Иванова при помощи интертекстуальных эстафет предельно расширяют поэтическую семантику «Римского дневника».

Не мне, надвинув на седины
Волхва халдейского колпак,
Провозглашать земной судьбины
Тебя владыкой, Зодиак.
(Февраль, 9; с. 156)

Неведение протагониста передается хору, который и создает симфонию смыслов, расширяющих замысел цикла до некоторого подобия греческой трагедии. Партитура сыгранного жития стала настолько трагедией, что заставляла автора усомниться в замысле самого предприятия.

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф.
(Май, 2; с. 171)

Катарсис переходил в экстазис, но здесь намечался другой сюжет, весьма далекий от филологического анализа.

¹³ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 480.

¹⁴ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 167.

АНЬЕЗЕ АККАТТОЛИ (РИМ, ИТАЛИЯ)

ДОКЛАД ВЯЧ. ИВАНОВА

«ДУША ИТАЛИИ» (1920)

«Душа Италии» — так называется доклад, который Вяч. Иванов сделал в Studio Italiano в Москве 4 мая 1920 г. Деятельность Studio Italiano была недолгой, и его история довольно хорошо известна.¹ Весной 1920 г. в здании Высших женских курсов Второго московского государственного университета (Мерзляковский пер., 1) проходил цикл лекций, посвященных итальянской культуре, в котором помимо Вяч. Иванова участвовали Павел Муратов, Одоардо Кампа, Борис Грифцов, Артуро Каппа, Михаил Хусид, Александр Габричевский, Сергей Шервинский.²

В Историческом архиве Министерства иностранных дел Италии хранится подробная записка о деятельности Studio Italiano в Москве с момента его

¹ Основанное в Москве в 1918 г. по инициативе Одоардо Кампа, Studio Italiano с перерывами действовало вплоть до 1923 г., привлекая в качестве сотрудников различных русских ученых и писателей. Об истории института см.: Грифцова М. И. Из воспоминаний об Институте итальянской культуры в Москве // Дантовские чтения 1979. М., 1979; Зайцев Б. Мои современники. Лондон, 1988. С. 161–162; Petracchi G. Da San Pietroburgo a Mosca. La diplomazia italiana in Russia 1861–1941. Roma, 1993. P. 225–235; Rizzi D. Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921–1941) // Русско-итальянский архив I = Archivio russo-italiano I / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Trento, 1997. P. 385–482; Котрелев Н. Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа. Манифест московского «Lo studio italiano», составленный Юргисом Балтрушайтисом // Jurgis Baltrusaitis: poetas, vertejas, diplomatas. Vilnius, 1999. С. 88–90; Институт «Studio Italiano» в Москве / Публ. Н. П. Комоловой и О. С. Северцевой // Италия и русская культура XV–XX веков. М., 2000. С. 181–192; Леонтьев Я. В. У них была общая любовь // Там же. С. 215–226; Комолова Н. П. «Студио Италияно» в Москве // Италия в русской культуре Серебряного века: Времена и судьбы. М., 2005. С. 90–99.

² Другие выступления: П. П. Муратов «Актуальные вопросы истории итальянского искусства»; О. Кампа «Сеятель ужаса: Джованни Папини»; Б. А. Грифцов «Венецианская живопись»; А. Каппа «Новые формы искусства в новых социальных формах»; М. М. Хусид «Второе Отечество»; А. Г. Габричевский «Мантенья»; С. В. Шервинский «Италия в русской поэзии». Из них, по-видимому, было опубликовано только выступление Габричевского (ср.: Габричевский А. Г. Морфология искусства / Под ред. Ф. О. Стукалова-Погодина. М., 2002. С. 313–362).

основания (апрель 1918 г.) до июня 1921 г.³ Эта записка была направлена в министерство в июле 1922 г. основателем института Одоардо Кампа в надежде получить от итальянского правительства политическую и материальную поддержку своего начинания, с явным стремлением создать на государственном уровне Институт итальянской культуры в Москве.⁴ Этот проект не был реализован как из-за отсутствия интереса со стороны итальянских властей, так и из-за негативного отношения со стороны советского правительства, которое в мае 1923 г. без объяснения причин закрыло этот культурный центр.⁵

К сожалению, за пять лет существования Studio тексты лекций и трудов по итальянской культуре, прочитанных и подготовленных внутри этого кружка, не были изданы, хотя его руководство и предполагало осуществить ряд публикаций. Последнее следует из протокола заседания в июле 1922 г.: «Сборник исследований на итальянскую тематику уже подготовлен и должен выйти из печати под заглавием “Via Flaminia” (приблизительно 200 страниц), однако средств на публикацию не хватает. Тем временем у Шервинского (секретаря) начинают накапливаться рукописные материалы для последующих сборников (переводы с итальянского, научные монографии и художественные произведения в прозе и стихах)».⁶ Содержание и форма материалов, предназначенных для публикации, а также проект периодического издания в достаточном общем виде описаны в другом документе за подписью П. П. Муратова:

«Труды Studio составят периодический сборник под заглавием “Via Flaminia”, который будет включать научные статьи, библиографические разыскания, протоколы Studio Italiano в Москве, а также неизданное — переписки, воспоминания и т. д. Сборники будут публиковаться на русском языке с кратким итальянским резюме».⁷

В архивах, где хранятся документы Studio Italiano, не были обнаружены материалы, о которых сказано в данном протоколе; выявлены только полные программы курсов и лекций.⁸ Таким образом, записка О. Кампа в Министерство

иностранных дел, которая содержит полный текст манифеста (а также имена 17 подписавшихся)⁹ и сообщает о деятельности Studio Italiano, в настоящее время представляет собой наиболее полный доступный нам источник, позволяющий восстановить историю и дух этого итальянско-русского культурного эксперимента.

Два фрагмента этой записки касаются участия Вяч. Иванова в деятельности института: в первом пересказана речь, произнесенная поэтом на открытии студии, а во втором изложено его выступление в рамках второго цикла лекций по итальянской культуре весной 1920 г., т. е. двумя годами позже.

Открытие культурного общества состоялось в одном из залов Румянцевского музея (ныне Российская государственная библиотека) 22 апреля 1918 г. «перед аудиторией в более чем пятьсот человек, в присутствии главнейших московских университетских и литературных деятелей, итальянской колонии в полном составе, представителя итальянского королевского консульства и некоторых членов итальянской военной миссии».¹⁰ За несколько дней перед этим Ю. Балтрушайтис попросил Вяч. Иванова выступить на вечере,¹¹ скромная программа которого предполагала чтение стихов К. Бальмонта и самого Балтрушайтиса. О. Кампа рассказывает, что после приветственных официальных выступлений слово перешло к поэтам:

«Сначала слово получил первый из заявленных в программе выступающих, поэт Константин Бальмонт, который во вдохновенной речи “Что мне дает Италия?”, исполненной утонченных и волнующих образов, расточал сокровища своей пылкой и неисчерпаемой лиричности, превознося священное имя Италии, Италии — постоянного источника красоты и “талисмана счастья”».

Вторым выступил знаменитый поэт и испытанный друг Италии, один из деятельнейших организаторов Studio, Юзеф <sic!> Балтрушайтис, прочи-

³ Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (далее: ASMAE), Fondo Affari Politici 1919–1930 (далее: AP), Serie X — Russia, b. 1532.

⁴ Полный текст донесения и другие документы см.: Accattoli A. Lo Studio Italiano di Mosca (1918–1923) nei documenti dell'Archivio del Ministero degli Affari Esteri italiano // Europa Orientalis. Salerno, 2013. № XXXII. P. 189–209.

⁵ О ряде проектов, никогда не реализованных, по созданию института итальянской культуры в Москве в эпоху фашизма см.: Accattoli A. Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano. Salerno, 2013. P. 108–115.

⁶ ASMAE, Fondo Ambasciata a Mosca, b. 44.

⁷ Там же.

⁸ РГБ. Ф. 117; ASMAE, f. Affari Politici; РГАЛИ. Ф. 1303 и 2171.

⁹ Манифест, датированный 18 апреля 1918 г., был написан в Москве между февралем и мартом 1918 г., видимо, Ю. Балтрушайтисом (см.: Котрелев Н. Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа... С. 86–90). На итальянской версии документа подписались: Ю. Балтрушайтис, К. Бальмонт, Н. Бердяев, В. Брюсов, А. К. Виноградов, Б. Виппер, князь В. Д. Голицын (директор Румянцевского музея), Ю. В. Готье (директор библиотеки Румянцевского музея), И. Грабарь (директор Третьяковской галереи), В. П. Зубов (директор Института истории искусств в Петрограде), Вяч. Иванов, О. Кампа, П. В. Князев, Б. С. Петровский, проф. М. Розанов (декан филологического факультета Московского университета), Н. И. Романов (хранитель галереи Румянцевского музея), проф. Л. Тарасевич (директор Центрального бюро гигиены в Москве). В русской версии, опубликованной Котрелевым, среди подписавшихся значится также Б. Зайцев.

¹⁰ ASMAE, AP, b. 1532.

¹¹ Котрелев Н. Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа... С. 86.

тавший «Оду современной Италии», в которой он перечисляет еще живые и даже более живые, чем прежде, древние доблести. (Ода опубликована в газете «Понедельник» 17 мая 1918 г.)

След за этим выдающийся эллинист и латинист, поэт Вячеслав Иванов, выступил с одной из своих восхитительных *causeries*, где эрудиция соединяется с утонченным изяществом древнегреческого мудреца. Он рассказал нам о четырех годах, когда он, горящий энтузиазмом юноша, жил в Риме один, впитывая, как околдованный, все суровое очарование Вечного Города. В основании Studio Italiano поэт усматривает событие огромной важности для русской культуры, чьи судьбы связаны с культурой античной, которую по праву можно назвать итальянской, с тех пор как Рим, отняв у Греции ее первенство, принял ее законы и следует ее духу, отстраняясь от нее. Начиная от Рима, культурный процесс в Италии не прерывался, и конца этому не видно; итальянская культура предстает в некотором роде как сама душа прогресса и духовного мира.¹²

Хроника, помещенная в московской газете, пересказывает *causerie* Иванова в следующих выражениях: «Большую речь произнес Вячеслав Иванов. В речи этой поэт подчеркнул, что для нас, конечно, ценна не современная Италия, а Италия — наследница Рима, воспринявшая великую античную культуру и через ряд столетий принеся ее в дар человечеству».¹³

Есть вероятность, что мотивы, намеченные в импровизированном выступлении Иванова на открытии Studio Italiano, впоследствии легли в основу его лекции «Душа Италии», прочитанной в мае 1920 г. Вот ее краткое содержание; сначала мы сообщаем написанный по-итальянски самим Ивановым оригинал, приложенный к донесению Одоардо Кампа в Министерство иностранных дел Италии,¹⁴ а затем перевод:

Riassunto di una Conferenza su «*L'anima dell'Italia*» tenuta allo STUDIO ITALIANO il 4 Maggio 1920 da Venceslao IVANOF. (Comunicato dall'A. in ital.)

Le anime nazionali nel tempo antico sono delle energie che formano diversi tipi di cultura. Ciascuno di questi è l'emanazione di principio morfologico particolare; ciascuno presentasi come una perfetta unità di stile. L'epoca di codesta cristallizzazione termina con la costituzione dell'imperialismo universalista romano. Le nazioni nuove, o barbare, non hanno più la missione di elaborare dei singoli tipi di cultura nazionale originale, ovvero uno stile distinto per ciascuna, da se stesse. Lavorano

¹² ASMAE, AP, b. 1532.

¹³ Новости дня (Москва). 1918. 23/10 апр. № 24. С. 2. Цит. по: *Котрелев Н.* Из переписки Юргиса Балтрушайтиса с Вяч. Ивановым и Одоардо Кампа... С. 90 (прим. 49).

¹⁴ К записке Кампа приложены Манифест Studio Italiano и краткое изложение лекции Иванова.

tutte assieme alla soluzione dei problemi comuni. L'originalità del genio nazionale si manifesta ormai nel modo di contribuire al bisogno generale dell'epoca. Così, per esempio, il cristianesimo medievale ed il Rinascimento sono in sostanza i medesimi dappertutto nei limiti della cultura europea; ma diverse sono le forme nazionali che servono d'espressione al principio essenzialmente unico dei detti movimenti spirituali e sociali. Per stimar dunque il valore relativo di una nazione moderna in quanto forza creatrice non può esservi altro criterio che l'energia dinamica inerente alla cultura da essa sviluppata, il carattere universale delle sue creazioni e lo spirito dell'iniziativa intellettuale.

Ora la cultura italiana attraverso i secoli fino ai nostri giorni è eminentemente dinamica, universale, seminatrice.

In quanto al modo della sua formazione appaiono certi tratti caratteristici del genio italiano propriamente. Fra questi sono da segnalarsi la forza e l'acuità dell'espressione, l'efficacia del gesto ritmico e plastico, l'essenza volontaria dell'invenzione, la sottilità e l'esattezza del pensiero, la ricerca d'un disegno chiaro e melodico, la curiosità, e l'elasticità nell'appropriarsi i doni del mondo egualmente ideale e sensuale, l'amor del sole, delle forme, dei colori, dell'azione.

L'Italia, patria di quell'individualismo che costituiva ed ha costituito finora l'elemento principale della cultura, l'Italia è soprattutto il paese delle grandi individualità personali e collettive.

La sua anima è l'anima di queste grandi individualità stesse. Venceslao Ivanof.

Перевод:

Краткое содержание лекции «Душа Италии», прочитанной в STUDIO ITALIANO 4 мая 1920 г. Вячеславом Ивановым. (Сообщено автором по-итальянски).

Души народов в древности суть энергии, которые формировали различные типы культуры. Каждая из них является эманацией особенного морфологического принципа; каждая представляет собой совершенное единство стиля. Эпоха этой кристаллизации завершается с образованием римского универсалистского империализма. У новых народов, или варваров, больше нет миссии самостоятельно вырабатывать отдельные типы самобытной национальной культуры, то есть стиль, принадлежащий каждому из них. Они трудятся все вместе для разрешения общих проблем. Самобытность народного гения проявляется ныне в том, чтобы внести вклад в общие потребности эпохи. Таким образом, например, средневековое христианство и Возрождение, в сущности, являются одними и теми же в пределах европейской культуры; однако народные формы, которые служат выражением существенно единого принципа обозначенных духовных и социальных движений, различаются. Итак, чтобы оценить относительное значение современного народа как творческой силы, мы не можем найти иных критериев, кроме как

динамической энергии, которая присуща их развитой культуре, универсального характера его творений и духа интеллектуальной инициативы.

Итальянская культура на протяжении веков вплоть до наших дней в высшей степени динамична, универсальна, она осеменительница.

Что касается образа ее формирования, то здесь выявляются характеристические черты именно итальянского гения. Среди них необходимо отметить силу и отточенность выражения, действенность пластического и ритмического жеста, вольный дух изобретательности, тонкость и точность мысли, поиск ясных и мелодичных очертаний, пылливость, гибкость в овладении дарами идеального и чувственного мира, любовь к солнцу, к формам, цветам, действию.

Италия, отечество того индивидуализма, который составлял и поныне составляет главный элемент культуры, Италия прежде всего является страной больших индивидуальностей, личных и коллективных.

Ее душа есть душа самих этих больших индивидуальностей. Вячеслав Иванов.

(Перевод с итальянского А. Волкова и А. Шишкина)

А. Б. ШИШКИН (РИМ–САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ИТАЛИЯ–РОССИЯ)

ПРОЕКТ КНИГИ ВЯЧ. ИВАНОВА «LO SPIRITO DELLA LETTERATURA RUSSA»

В марте 1936 г. литературное отделение Королевской итальянской академии — членами ее были Л. Пиранделло, Т. Маринетти и др. — присудило Вяч. Иванову премию «за критические исследования, за деятельность видного мыслителя и писателя».¹ В эти же месяцы поэт вел переговоры об организации дней памяти А. Пушкина в 1937 г. в Королевской академии с ее вице-президентом по классу словесности санскритологом Карло Формики. Однако из-за неблагоприятной международной и внутренней обстановки этот проект был оставлен. Вместо этого в скромных залах римского Института Восточной Европы на улице Лукреция Каро, 67 состоялся вечер, на котором доклад «Красота и добро в поэзии Пушкина» прочел Вяч. Иванов, а вслед за ним фрагменты своего поэтического перевода «Евгения Онегина» декламировал профессор Этторе Ло Гатто, знаток русской и славянских литератур, инициатор самых значительных русско-итальянских культурных событий на Апеннинском полуострове. Назавтра, непосредственно в день столетней годовщины, 10 февраля 1937 г., в миланском издательстве «Бомпиани» вышел из печати перевод Ло Гатто, предваренный вступлением Вяч. Иванова. Уже 14 февраля 1937 г. в письме к редактору парижских «Современных записок» В. Рудневу поэт предлагал журналу большую работу о Пушкине, намереваясь объединить свое введение к роману «Евгений Онегин» с прочитанным 9 февраля выступлением. Предложение «чрезвычайно заинтересовало» Руднева — в журнале печатались эссе о Пушкине Г. Федотова, В. Вейдле, П. Бицилли и др., но редактор не был ими удовлетворен — и русский вариант обеих статей, расширенный по сравнению с оригинальными итальянскими, был напечатан в сентябрьском номере «Современных записок».² За несколько месяцев до этого, в мае 1937 г.,

¹ *Sulpasso B. Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani // Europa Orientalis. Salerno, 2008. № XXVII. P. 294–295.*

² «О прозе для “Современных записок” обещаю подумать. А покамест все угощаю Вас стихами»: В. И. Иванов / Публ. А. Шишкина // «Современные записки». Париж, 1920–1940. Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М., 2013. Т. 3. С. 970.

Ло Гатто в издании Института Восточной Европы опубликовал собранную им книгу «А. Пушкин в первое столетие после его смерти» с лестным для русских изгнанников предисловием: «Здесь в чувстве братского восхищения и любви к великому поэту сотрудничали итальянские ученые и ученые русские, живущие в Италии, для которых Италия стала второй родиной. <...> Особую признательность Институт хочет выразить Вячеславу Иванову, именитому учителю мысли и поэзии...».³

Как кажется, в эти годы Вяч. Иванов, ободренный интересом к его критическим сочинениям, задумывает подготовить на итальянском языке антологию своих работ по русской литературе. Ее план набросан в недатированном белом автографе, хранящемся в Римском архиве поэта.⁴ Даем его в итальянском оригинале, а затем в переводе:

Lo Spirito della Letteratura Russa

Saggi

Dostoevski

- Parte I: Tragedia
- Parte II: Mito
- Parte III: Religione

Puškin

- I. La Bellezza e il Peccato
- II. Il romanzo dell'accidia
- III. Il crollo dell'ideale d'Uomo Superbo

Lermontov

Il solitario e il suo Demone [Il Demone e l'Eterno Femminile]⁵

Gogol

La città dell'anima (Gogol e Aristofane)

³ A. Puškin nel primo centenario della morte. Scritti di V. Ivanov, G. Maver, A. Amfiteatrov, G. Morici, E. Anagnine, E. Gasparini, L. Gančikov, E. Damiani, R. Poggioli, W. Giusti, M. Cajola, A. BiolatoMioni, E. Lo Gatto / A cura di E. Lo Gatto. Roma: Istituto per l'Europa Orientale, 1937. Pagina после титула без нумерации, оригинал по-итальянски.

⁴ Римский архив Вяч. Иванова. Оп. 2. Карт. 37. Папка 7. Л. 1. Документ доступен по адресу: <http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-2/karton-37/p07/op2-k37-p07-f01.jpg>. Проект антологии упоминается в статье: Федотова С. В. Лермонтовский код в раннем творчестве Вячеслава Иванова // Лермонтов и история: Сб. науч. статей / Отв. ред. В. А. Кошелев. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 339–348.

⁵ В квадратных скобках приводятся зачеркнутые слова.

Tolstoi

Tolstoi[e la cultura] lo svalutatore

Vladimiro Soloviev

Il poeta della divina Sofia

Due Simbolisti

Laedo Tamiro (drammi di I. Annenskij)
«Pietroburgo» di Andrea Biely

[Due episodi in memoria di Goethe]

[Baratynski e Tutcev]

Baratynski e Tutcev

Due episodi in morte di Goethe

Il Canto della schiera di Igor

L'idea russa.

Перевод:

Дух русской литературы сборник эссе

Достоевский

- Часть I Трагедия
- Часть II Миф
- Часть III Религия

Пушкин

- I Красота и грех
- II Роман хандры
- III Падение идеала гордого человека

Лермонтов

Одинокий и его демон [Демон и вечная женственность].

Гоголь

Город души (Гоголь и Аристофан).

Толстой

Толстой [и культура] — противник общепринятых ценностей.

Вл. Соловьев
 Поэт небесной Софии.
 Два символиста
 Аэд «Фамиры» (драмы Анненского).
 «Петербург» Андрея Белого.
 [Два эпизода в память Гете]
 [Баратынский и Тютчев]
 Баратынский и Тютчев
 На смерть Гете: два эпизода
 «Слово о полку Игореве»
 Русская идея

Отметим сразу, что первые два раздела — «Достоевский» и «Пушкин» — позволяют установить нижний хронологический предел проекта: если об издании вышедшей в Германии в 1932 г. книги о Достоевском шла речь в переписке поэта с итальянскими писателями и издателями с начала 1930-х гг.,⁶ то название первых двух главок работы о Пушкине соответствует тематике двух статей, вышедших в 1937 г. первоначально в итальянском, а затем в русском варианте. Нижний хронологический предел, таким образом, может быть обозначен 1937 г. Однако возможность создания и издания «Духа русской литературы» стояла на повестке дня и в последующие пять лет. Так, вопросы издательской стратегии, которые должны были бы привести эту антологию к коммерческому успеху, обсуждал в своем письме к Вяч. Иванову от 29 июля 1941 г. Уго Гуанда, независимый от режима издатель интеллектуальной литературы.⁷ По-видимому, о той

⁶ Ср. переписку Фаусто Минелли, главы издательства «Морчеллиана», с богословом и писателем Дж. Де Лука: *Roncalli M. Giuseppe De Luca e Venceslao Ivanov // Europa Orientalis. Salerno, 2002. № XXI. 2. P. 32–33, nota 34.* Очень интересует возможность опубликовать книгу издатель Уго Гуанда. Любопытно, что он, в частности, не хотел, чтобы книгу переводил Ло Гатто, см.: *Fiore M. Письма разных корреспондентов к Вяч. Иванову. Часть вторая. Итальянские корреспонденты. Rome, 2013. P. 61–63* (http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2013/07/ivanov_archiv_rim_opis_5.2_v.1.0_07.2013.pdf). Тем не менее в начале 1940-х именно Ло Гатто перевел все три части книги «Достоевский» для издательства Адриана Оливетти (см. письмо Ло Гатто к Иванову от 17 мая 1943 г.: Вяч. Иванов: Материалы и исследования. СПб., 2010. С. 777, публ. Б. Сульпассо и А. Шишкина).

⁷ «Mi si è riformata l'idea che interessi di più il pubblico un Suo saggio sul genere di quello che pubblicò in "Convegno", si capisce, completato e reso attuale, per quanto queste cose siano sempre attuali. Era un magnifico saggio, di quelli sui quali si medita e si ritorna. Una cosa di questo genere verrebbe ricercata quasi con ansia, credo. Dopo di questo, un Suo volume su Puškin, Gogol' ecc. avrebbe certo un pubblico, ma prima, ne dubito <...>. Perché, pochi compratori, significano il

же антологии идет речь в письме Дж. Де Лука к Ф. Минелли от 30 декабря 1941 г.⁸

Попробуем аннотировать состав антологии. Очевидно, что работа о Лермонтове еще не написана. Вяч. Иванов колеблется; сначала сформулирована, а потом отвергнута постановка темы «Демон и вечная женственность», в конце же принята — «Одинокий и его демон». В 1941 г. по инициативе Ло Гатто поэт должен был написать вступление к итальянскому изданию «Демона».⁹ Тогда проект этот не состоялся, однако через несколько лет по заказу того же Ло Гатто Иванов пишет по-итальянски большую статью «Лермонтов» (она будет издана уже посмертно¹⁰), и в ней раскрыты оба аспекта, намеченные в 1937 г. В работе о «Ревизоре», как можно предположить, намечалось взять за основу уже написанную в 1925 г. на русском языке статью, незначительно переделанную для издания на немецком в 1932-м¹¹. Точно так же работа о Толстом должна была основываться на статье 1911 г. «Толстой и культура»; полемическая формулировка 1937 г. из названия предполагаемого эссе войдет в заключение текста «О дневниках Т. Л. Сухотиной», писавшегося в 1945–1946 гг.: Толстой «должен быть признан зачинателем... всеобщего ниспровержения прежних ценностей».¹²

Исходным материалом для эссе о «Петербурге» Андрея Белого также является русская статья 1916 г. «Вдохновение ужаса», об Анненском — русская статья 1910 г. «О поэзии Иннокентия Анненского», о Соловьеве — текст 1910 г. «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания».

fallimento di un'opera, e ciò è da evitarsi, sopra tutto, quando si tratti di opere di valore» («Мне вновь пришла мысль, что читателей более всего заинтересует эссе того рода, что появились в журнале "Конвеньо", но дополненное и обращенное к современности, ибо таковые проблемы всегда актуальны. Это замечательное эссе, из тех, над которыми размышляешь и потом возвращаешься опять. Думаю, что такое сочинение будут искать с энтузиазмом. Ваша книга о Пушкине, Гоголе и др. безусловно будет иметь успех среди читателей, но после этого, а не до этого <...>. Потому как малое число читателей означает неуспех сочинения, а этого следует избежать, особенно когда идет речь о сочинениях значительных») (*Fiore M. Письма разных корреспондентов к Вяч. Иванову. P. 63*).

⁸ «Ivanov, Prose russe. Stiamo mettendo insieme il volume» («Иванов, Русские прозаические произведения. Мы собираем книгу») // *Roncalli M. Giuseppe De Luca e Venceslao Ivanov. P. 37*.

⁹ «Lo Gatto gli ha dato un lavoro che l'ha divertito molto. Doveva correggere la traduzione del "Demone" di Lermontoff e scrivere un articolo introduttivo» — «Ло Гатто дал ему работу, которая его весьма развлекла. Он должен поправить перевод "Демона" и написать вступление» (Письмо О. Шор к Л. В. Ивановой от 27 ноября 1941 г. Римский архив Вяч. Иванова. Оп. 7).

¹⁰ I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo / A cura di E. Lo Gatto. Milano: Bompiani. 1958. P. 255–272.

¹¹ Иванов В. И. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 752.

¹² Там же. С. 610.

Другие статьи, предназначенные для антологии (о «Слове о полку Игореве», «Русская идея», об откликах Боратынского и Тютчева на смерть Гете), были написаны и напечатаны в 1930-е гг. по-немецки; в архиве поэта лежат анонимные машинописные переводы на итальянский статей о «Ревизоре»,¹³ о Боратынском и Тютчеве, о «Слове о полку», в некоторых случаях носящие следы правки рукой самого Вяч. Иванова. Естественно допустить, что они предназначались для работы над книгой «Дух русской литературы».

Хотя, как уже говорилось, в эссе о Вл. Соловьеве Иванов, скорее всего, намеревался использовать материалы своей статьи 1910 г., заглавие предполагаемой работы («Вл. Соловьев. Поэт небесной Софии») указывает на то, что в значительной степени она должна была быть написана заново. Любопытно, что именно Соловьев в 1937-м и в последующие годы был наиболее важным и востребованным автором в деятельности Вяч. Иванова. В 1937 г. Иванов вместе с Ольгой Шор редактировал перевод на итальянский статей Вл. Соловьева «Смысл любви» и «Жизненная драма Платона». «Это действительно гениальные эссе, злободневные в придачу», — писал Иванов к Дж. Папини 23 декабря 1937 г.¹⁴ Будучи профессором Руссикума, Иванов, как можно предполагать, присутствовал в 1939 г. на семинарах о Шестаке «Вл. Соловьев о богочеловечестве» и о И. Зеленки «Еврейский вопрос и христианство по Вл. Соловьеву». В 1941–1942 гг. Иванов консультировал Ивана Мاستыляка по его дипломной работе и книге о Соловьеве. Наконец, в феврале 1942 г. в дом Вяч. Иванова на Авентине приходит Санте Маджи, один из редакторов умбрийского журнала «Иль Реньо». В заключение разговора о Вл. Соловьеве Вяч. Иванов пообещал написать для журнала статью «Достоевский и Вл. Соловьев перед Христом». Однако никаких следов того, чтобы поэт принял за нее, в Римском архиве не выявлено.

* * *

Уже писалось о том, что Вяч. Иванов принадлежал к тому особенному типу символистов, которые познавали мир и духовную жизнь человека одновременно и через поэтическое, и через научное творчество. Иванов не был профессиональным ученым, но получил систематическое образование как историк и филолог в московском и берлинском университетах, он был автором двух диссертаций и единственным из поэтов своей эпохи, полу-

¹³ Ср.: *Pugliese L.* Il «Revisore» di Gogol' e la commedia di Aristofane di V. Ivanov. Anno acc. 2008–2009 (дипломная работа).

¹⁴ Оригинал по-итальянски (Переписка Дж. Папини и Вяч. Иванова. Публ. Б. Сульпассо (в печати)).

¹⁵ К. Жизнь Русской духовной академии в Риме // Католический Вестник (Харбин). 1940. № 3. С. 60–61.

чившим докторскую степень. Отсюда его повышенная ответственность за последовательность и точность семантических и формальных элементов его работ. Здесь уместно вспомнить острые и точные формулировки М. Л. Гаспарова — «Брюсов-стиховец и Брюсов-стихотворец» (1975) и «Белый-стиховец и Белый-стихотворец» (1989), и добавить, что Валерий Брюсов целиком уместается в рамки такой схемы. Экцентричный мыслитель Андрей Белый считал поэзию только средством и результатом поиска в настоящее время дефиниции Вяч. Иванова — «поэт, мыслитель и ученый», — еще более обособляет этого стиховеда и стихотворца от его собратьев по символизму. Эта дефиниция восходит (хотя и достаточно редуцированно) к известной формуле П. Флоренского в его письме к Иванову от 1 апреля 1914 г. («Кто такой Вяч. Иванов? Писатель? — Нет, писатель — Мережковский, Брюсов и проч., а для В. И. писательство — лишь один из способов выражения себя. Поэт? — И поэт. Вот, Пушкин — поэт, а В. И. — иное. Ученый? — И ученый. Но в основе он что-то совсем иное. Если бы он был в древности — он был бы вроде Пифагора. <...> Если бы он был святым — он был бы старцем»¹⁶).

Наше краткое сообщение стремится показать, что данные эссе Вяч. Иванова, собранные вместе, образуют единую панораму литературной культуры от «Слова о полку Игореве» до Анненского и Белого. Конечно, это специфически ивановская панорама русской литературной культуры, причем предназначенная для итальянского читателя первой трети XX века.¹⁷ Вместе с тем,

¹⁶ Переписка Вяч. Иванова со священником Павлом Флоренским // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 100.

¹⁷ Ср.: «Слова “Lo Spirito della Letteratura Russa” озаглавливают не популярную хрестоматию для иностранцев, не националистическое бахвальство, а продукт сложного определения “духа”, приписанного одиннадцати русским мастерам слова. Они могли бы удивиться этому глубоко в их текстах, языке и истории найденному духу. Корни его, оказывается, не русские, а универсальные, и сумма их, то есть смысл, — эклектическая теологема византийского, неоплатонического происхождения, откликов европейского средневековья, итальянского ренессанса, отчасти французского просвещения и, в большой степени, трансцендентности германских романтиков. Насколько этот “коктейль” навязан Ивановым русской литературе или действительно составляет ее подлинную сущность, — уже вопрос для специальной и большой работы. Но здесь мы видим методически представленное достоверное подтверждение корифеями русской литературы доктрины Иванова о вселенской духовности в высоком творчестве. Эти тезисы были начертаны уже в его сборниках статей “По звездам” (1909) и “Борозды и межи” (1916). Можно не соглашаться с доктриной поэта, но неоспорима доброкачественность экстраполяций, учреждающих эту всеобъемлющую литературно-философскую систему. Педантически точные извлечения значений в анализируемых Ивановым-филологом текстах, по нашим наблюдениям, всегда доказуемы, даже когда эти

представленные в одном ряду и в зафиксированной представленным планом последовательности, эти работы выявляют принципы анализа и синтеза Вяч. Иванова как историка литературы: стремление рассматривать жанр произведения в «большом времени» — в панораме истории мировой литературы и христианской мысли; выявление основного мифа, который имплицитно лежит в основе авторского или эпического текста; лишенное дилетантизма обращение к религиозным символам и категориям, определяющим лицо и дух культуры.

значения не сразу доступны читателю. Добавим, что та же педантичность по отношению к литературным значениям применялась им и в стихосложении» (Из письма Д. Н. Мицкевича (Дарем, США) к автору данной статьи от 23 сентября 2014 г.).

Э. К. АЛЕКСАНДРОВА (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ)

О ГОГОЛЕВСКИХ «ОБРАЗАХ ИТАЛИИ» В РОМАНЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ИСТОРИЯ ОДНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ»

Личность и творчество Н. В. Гоголя были объектами непреходящего внимания писателя-младоэмигранта первой волны Гайто Газданова. Свидетельствами такого неподдельного интереса являются интертекстуальная насыщенность газдановской прозы гоголевскими аллюзиями,¹ а также две статьи, посвященные писателю, — «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929)² и «О Гоголе» (1960).³

В настоящей работе, продолжающей серию публикаций о гоголевском интертексте в романе Газданова «История одного путешествия»,⁴ рассмотрим некоторые гоголевские «образы Италии» в этом произведении. Главным носителем интертекста и «главным героем» наших исследований является второстепенный персонаж романа — русский эмигрант Сережа Свистунов, приятель Николая и Вирджинии. Целесообразно привести вкратце предысторию данного сюжета.

Детальный анализ отношений Свистунова и его супруги позволил предположить, что основными «литературными прототипами» газдановских героев стали Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна Товстогубы из

¹ См. об этом, например: *Боярский В. А.* Гастрономическая архитектура: «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «История одного путешествия» Г. И. Газданова // *Хронос* [сайт]. Русская национальная философия в трудах ее создателей. URL: <http://www.hrono.ru/text/ru/boyar03.html> (дата обращения: 26. 04. 2010); *Васильева М. А.* О рассказе Газданова «Бистро» // *Возвращение Гайто Газданова*. М., 2000. С. 118–130; *Высоцкая В. В.* Неосвоенное пространство Акакия Акакиевича Башмачкина и Франсуа Россиньоля // *Литература XX века: Итоги и перспективы изучения*. М., 2003. С. 57–60; *Кибальник С. А.* Гоголь в экзистенциальной интерпретации Газданова // *Седьмые Гоголевские чтения*. М., 2008. С. 389–400; *Нечипоренко Ю. Д.* Гоголь и Газданов: «чувственная прелесть мира» // *Хронос* URL: hronos.km.ru/text/2007/negaz0407.html (дата обращения: 26. 04. 2010); *Рубинс М.* «Человеческий документ» или литературная пародия? Сюжеты русской классики в «Ночных дорогах Гайто Газданова» // *Новый журнал*. 2006. Кн. 243. С. 240–259.

² Впервые: *Воля России*. 1929. № 5/6. С. 96–107.

³ Впервые: *Мосты*. 1960. № 5. С. 171–183. Об этих работах см., например: *Красавченко Т. Н.* Смена веж: Газданов о Гоголе // *Литературоведческий журнал*. 2009. № 24. С. 121–132.

⁴ Впервые: *Современные записки*. 1934. № 56; 1935. № 58–59. Первое отд. изд.: Париж, 1938.

повести «Старосветские помещики» (1834). История Свистунова в значительной степени строится на образах еды и дополнена соответствующими сниженными образами духовных движений, что отражает построение гоголевской повести. У Газданова «гастрономические» воспоминания, связывающие героев, «перекрываются» катарсическим прозрением Сережи, совершившимся в момент поцелуя. Одухотворение образа Свистунова рассмотрено как отголосок «усложнения амбивалентности образа» Афанасия Ивановича (Ю. В. Манн), показанного во второй части повести через реакцию на смерть Пульхерии Ивановны. Именно «гастрономическое» воспоминание Афанасия Ивановича про «мнишки со сметаною» становится причиной его внезапного приступа скорби, выражающего глубину внутренних переживаний героя. Образы еды у Газданова развиты в своего рода раблезианской, ренессансной традиции как символ богатства и многогранности жизни (М. М. Бахтин), что отражает развитие второго смыслового плана «еды» у Гоголя, присутствующего и в «Старосветских помещиках», и в «Мертвых душах». Гоголевская дихотомия расслабляющей рефлексии и здоровой жизненной прозы, воплощенная в паре персонажей «Петух — Платонов», не раз пародийно отражена в соединяющих оба начала образах ранних произведений Газданова (художник Северный и герой-рассказчик «Вечера у Клэр»; французская журналистка из «Истории одного путешествия»)⁵

Сопоставительный анализ образа газдановского героя и воспоминаний современников о Гоголе (С. Т. Аксакова, П. В. Анненкова, Л. И. Арнольди, И. Ф. Золотарева, А. О. Смирновой, А. Т. Тарасенкова и др.) позволил говорить о том, что в Свистунове «криптопародийно»⁶ отражен образ самого писателя, сложившийся в мемуарной литературе.⁷ Здесь Гоголь зачастую

⁵ См.: Александрова Э. К. 1) «Старосветские помещики в Париже»: «Гастрономическая» пародия у Газданова // Русская литература. 2012. № 4. С. 199–206; 2) Жизнь как «бесконечно длинное меню»: (О гоголевских «литературных прототипах» в романе Газданова «История одного путешествия») // Литература та культура Полісся. Нежин, 2013 (в печати).

⁶ Термин Р. Г. Назирова (см.: Назиров Р. Г. Русская классическая литература: (Сравнительно-исторический подход). Уфа, 2005. С. 159–168).

⁷ О широком знакомстве Газданова с литературой о Гоголе говорит тот факт, что в его статье «О Гоголе», помимо воспоминаний современников, также упоминаются работы В. И. Шенрока — автора «Материалов для биографии Н. В. Гоголя» (т. 1–4, 1892–1898) и публикатора «Писем Н. В. Гоголя» (т. 1–4, 1901). К моменту написания «Истории одного путешествия» (конец 1934 — начало 1935) Газданов мог читать свод В. В. Вересаева «Гоголь в жизни» (М.; Л., 1933) и книгу К. Мочульского «Духовный путь Гоголя» (Париж, 1934). Оба исследования получили положительные отзывы в эмигрантской печати, одними из первых откликнулись «Современные записки», в которых Газданов публиковался (см.: Вышеславцев Б. [Рец.] К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. YMCA-Press, Paris, 1934 // Современные записки. 1934. № 56. С. 427–430; Полнер Т. [Рец.] В. Вересаев. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л.: Академия, 1933 // Там же. С. 430–432).

предстает как настоящий гурман и «гастроном», а его отношение к еде иногда переходит в болезненное состояние. Горькая ирония нарисованной Газдановым картины заключена в том, что человек, страстно увлекающийся кулинарией и ценящий вкусовые ощущения, в то же время страдает от болезни желудка. Склонность Свистунова к «учительствованию» (желание поучать, нравственно воздействовать, «образовывать», развивать окружающих), которую он перенял от «проезжего лектора»,⁸ также расценена как отсылка к наставническим стремлениям Гоголя, к его «претензии <...> на вселенское учительство»⁹ (по словам отца Матвея Константиновского).¹⁰

На мировосприятие Свистунова во многом повлиял «проезжий лектор», которому первый всячески подражал в вопросах, касающихся культурного развития. «Сережа, по словам Николая, с канадской точки зрения его жены, был человеком чрезвычайно просвещенным и с непогрешимым литературным вкусом. Все вышло случайно; он заговорил как-то о нескольких книгах, которых его жена не читала; почувствовав, что ничем не рискует, он пустился в отвлеченные литературные рассуждения, говорил о Кальдероне, Шекспире, Гете и вообще вел себя совершенно так, как некогда, давным-давно, в России, поразивший его проезжий лектор, красивый мужчина, излагавший свои соображения на тему — смысл жизни и смысл искусства. Сережа до сих пор, с холодком зависти, помнил некоторые места его речи <...> Сережа ушел с лекции потрясенный, и в памятный день литературного разговора с женой, которая была так же беззащитна перед ним, как он сам, Сережа, тогда, перед этим лектором, он говорил с тем же пафосом, теми же обобщениями, тем же размахом, которые докатились до этого дня — сквозь много лет и стран. — Величайшие гении человечества, сумевшие — ты понимаешь?.. — чтобы напомнить об этом нам, нам — забывчивым и неблагодарным... Она слушала его с изумлением и восторгом» (I, 277).

Любовь лектора к Италии, передавшаяся и Сереже (как, впрочем, и остальные «суждения» и повадки), проявляется в его восторженных восклицаниях и навязчивых побуждениях посетить «страну вечного солнца»: «— В Италии, стране вечного солнца, есть статуя Моисея, работы Микелянджело. Каждый человек должен ее видеть: езжайте в Италию. Если

В апреле 1934 г. увидело свет исследование Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (М.; Л.), на которое также отозвалась эмигрантская критика.

⁸ Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 276. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы — арабской.

⁹ Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. Цит. по: Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесловие В. М. Толмачева. М., 1995. С. 51.

¹⁰ См.: Александрова Э. К. «Гоголевское» в романе Гайто Газданова «История одного путешествия». Статья I // Вестник СПбГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2012. № 1. С. 65–69; Статья II — Там же. № 2. С. 51–55.

вы не можете ехать — идите. Если вы не можете идти — ползите. Если вы не можете ползти — влачитесь; но нельзя умереть, не увидев Моисея...» (I, 276).

Пафосное увлечение газдановских героев Италией, по всей видимости, отсылает читателя к отношению Гоголя к этой стране, в которой писатель, по его словам, обрел «родину души своей». ¹¹ Ср. также его слова: «...я увидел, где душа моя жила еще прежде меня»; ¹² «...полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию! Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня. Я родился здесь». ¹³ С. Т. Аксакову «казалось», что Гоголь Италию «любил слишком много». ¹⁴ К. Мочульский в своей книге приводит цитаты из писем Гоголя друзьям: «...Начинается “римская эпоха”, история медленной влюбленности Гоголя в Рим и погружения души в чистый эстетизм. Он зовет в Италию Жуковского поклониться красоте <...> — Я весел. Душа моя светла <...> В душе небо и рай... никогда я не был так весел, так доволен жизнью?..». ¹⁵

На трепетном отношении писателя к Италии акцентирует внимание и сам Газданов в статье «О Гоголе»: «За границей — и только за границей, по его словам, — он мог думать о России. А когда он приезжал в Россию, его тотчас же тянуло обратно, за границу. Кажется, единственный город, в котором он мог жить, это был Рим» (III, 647).

Настойчивое приглашение заезжего лектора посетить Италию, по-видимому, некоторым образом отражает просьбу Гоголя, описанную П. В. Анненковым: «Гоголь помолчал и потом начал говорить отрывисто; фразы его звучат у меня в ушах и в памяти до сих пор: “...Знаете ли что?.. Приезжайте на зиму в Неаполь... Я тоже там буду” <...> Вы услышите в Неаполе вещи, которых и не ожидаете <...> Я вам говорю — приезжайте в Неаполь... я открою тогда секрет, за который вы будете меня благодарить <...> прежде может случиться еще нечто такое, что вас самих перевернет... тогда вы уже и решите сами все... только приезжайте в Неаполь... <...> Прощайте еще раз... Помните мои слова... Подумайте о Неаполе»; «в том самом Неаполе, куда свал меня Николай Васильевич». ¹⁶ Гоголевская настоя-

чивость, проявившаяся в шестикратном повторении фразы о необходимости посетить Неаполь в сравнительно небольшом отрывке текста, возможно, перенесена Газдановым в роман в облачении в расхожую формулу, которая еще раз подчеркивает пафос и напыщенность заезжего лектора: «...езжайте в Италию. Если вы не можете ехать — идите. Если вы не можете идти — ползите. Если вы не можете ползти — влачитесь» (I, 276).

Побудительной причиной «необходимой» поездки в Италию в речах лектора становится знаменитая статуя Моисея: «В Италии, стране вечного солнца, есть статуя Моисея, работы Микелянжело. Каждый человек должен ее видеть: езжайте в Италию <...> нельзя умереть, не увидев Моисея...» (I, 276).

Мраморная статуя ветхозаветного пророка Моисея, занимающая центральное место в скульптурной гробнице папы Юлия II в римской базилике «San Pietro in Vinculi» («Святой Петр в оковах»), — фрагмент гробницы, первоначальный замысел которой так и не был осуществлен. Над скульптурой Микеланджело Буонарроти работал с 1513 по 1545 г.

Представляется, что одним из источников пассажа газдановского героя явились воспоминания А. О. Смирновой, ¹⁷ приведенные в книге В. Вересаева: «Однажды Гоголь повез меня и моего брата в San Pietro in Vinculi, где стоит статуя Моисея, работы Микель-Анджело. Он просил нас идти за собою и не смотреть в правую сторону; потом привел нас к одной колонне и вдруг велел обернуться. Мы ахнули от удивления и восторга, увидев перед собою сидящего Моисея с длинной бородой. “Вот вам и Микель-Анджело! — сказал Гоголь. — Каков?” Сам он так радовался нашему восторгу, как будто он сделал эту статую». ¹⁸

Образ Моисея оказывается в центре внимания гоголевской статьи «О лиризме наших поэтов» (1845–1846) из «Выбранных мест из переписки с друзьями». Писатель обратился к возникающему в пушкинском послании «Гнедичу» (1832) образу ветхозаветного пророка. Впервые стихотворение было опубликовано В. А. Жуковским под заглавием «К Н***» в посмертном издании сочинений Пушкина. ¹⁹ Это повлекло ошибочную версию Гоголя, который счел адресатом послания императора Николая I. ²⁰ В статье писатель задается вопросом о том, вправе ли был Пушкин уподобить монарха Моисею: «Тот из людей, на рамена которого обрушилась судьба миллионов его собратий <...> тот может быть уподоблен древнему боговидцу, может,

¹¹ Из письма Гоголя к М. П. Балабиной 1837 года (Письма Н. В. Гоголя: В 4 т. / Ред. В. И. Шенрока. СПб., 1901. Т. 1. С. 493).

¹² Там же.

¹³ Из письма Гоголя В. А. Жуковскому от 30 окт. 1937 года из Рима (Там же. С. 459). См. также: Гоголь и Италия = Gogol' e Italia: Материалы Междунар. конф. «Николай Васильевич Гоголь: Между Италией и Россией» / Сост. М. Вайскопф, Р. Джулиани. М.; Иерусалим, 2004.

¹⁴ Цит. по: Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 121.

¹⁵ Мочульский К. Гоголь... С. 22.

¹⁶ Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 314–316 (здесь и далее курсив мой. — Э. А.). Ср. с его словами: «Гоголь не только без устали любовался тогдашним Римом, но и увлекал неудержимо всех к тому же поклонению чудесам его» (Там же. С. 276).

¹⁷ Для А. О. Смирновой Гоголь в Италии становился «всезнающим» гидом: «Никто не знал лучше Рима, подобного чичероне не было и быть не может» (Вересаев В. Гоголь в жизни... С. 306).

¹⁸ Там же. С. 305.

¹⁹ Сочинения Александра Пушкина. СПб., 1841. Т. 9. С. 159.

²⁰ См. об этом: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 3. Ч. 2. С. 1237.

подобно ему, разбить листы своей скрыжали, проклявши ветрено-кружащееся племя, которое, вместо того чтобы стремиться к тому, к чему всё должно стремиться на земле, суетно скачет около своих же, от себя самих созданных кумиров. Но Пушкина остановило еще высшее значение той же власти, которую вымолило у небес немощное бессилие человечества, вымолило ее криком не о правосудии небесном, перед которым не устоял бы ни один человек на земле, но криком о небесной любви божией, которая бы всё умела простить нам — и забвенью долга нашего, и самый ропот наш, — всё, что не прощает на земле человек, чтобы один затем только собрал свою власть в себя самого и отделился бы от всех нас и стал выше всего на земле, чтобы чрез то стать ближе равно ко всем, снисходить с вышины ко всему и внимать всему, начиная от грома небес и лиры поэта до незаметных увеселений наших».²¹

З. Фрейд в эссе «“Моисей” Микеланджело» (1914)²² предложил психоаналитическую трактовку образа, созданного художником. Он отверг традиционное толкование, заключенное в том, что статуя изображает Моисея, потрясенного зрелищем предавшего веру и танцующего вокруг золотого тельца народа: «...разгневанный Моисей не разбивает скрижалей, наоборот, видя, что скрижали могут разбиться, он обуздывает свой гнев. Этим Микеланджело вложил в фигуру Моисея нечто новое, возвышающее его над людьми: мощное тело, наделенная исполинской силой фигура становятся воплощением высокого духовного подвига, на который способен человек, — подвига подавления своих страстей, повинувшись голосу высокого предназначения».²³ Опираясь на фрейдовскую концепцию, можно предположить, что в газдановском варианте призыв лектора увидеть Моисея представляется намеком на возможность преодоления Свистуновым своих страстей — отказ от чревоугодия.²⁴

Описание Италии как «страны вечного солнца», страны, где всегда тепло и светло, очевидно, также несет аллюзивную нагрузку, отсылая к одной из физиологических особенностей Гоголя: с 1839 года после перенесенной в Италии

малярии у него была нарушена нормальная терморегуляция, он чувствовал необыкновенную зябкость даже при легком понижении температуры, а в теплом помещении — испытывал жар. Любовь писателя к теплу и солнцу нередко доходила до странности — нередко в ненастье он становился болен.²⁵

Эпитеты, которыми пользуется «проезжий лектор», характеризую Италию («В Италии, стране вечного солнца...» (I, 276)), не отличаются оригинальностью и, скорее всего, свидетельствуют о его некомпетентности. Выражение, которое с переменным успехом применимо ко всем южным странам, призвано лишний раз продемонстрировать напыщенный пафос и «неопределенный душевный размах» лектора (которые так поразили Сережу и которым он так старался подражать), обнажая приземленность и неодухотворенность героя, однако с претензией (возможно, даже очень искренней) на причастность чему-то высшему, прекрасному.

Достойным завершением возвышенной тирады лектора становится фраза: «...нельзя умереть, не увидев Моисея». В своей «речи» газдановский герой трансформирует фразу: «нельзя умереть, не увидев Рим», — которая, в свою очередь, восходит к знаменитому выражению: «Увидеть Рим — и умереть!», — появившемуся в древнем Риме в эпоху «Столетних» Олимпийских игр, т. е. игр, которые проводились один раз в столетие. Существует также выражение: «Увидеть Неаполь — и умереть!», в латинском оригинале: «Videre Napoli et Mori», — заложена игра слов: «mori» на латинском — это и деревня Мори близ Неаполя, и глагол «умереть».²⁶ Пафос призыва в Италию газдановского

²⁵ Ср., например: «...Я, как добрый пес, вылеживался на солнце» (из письма П. П. Косяровскому от 9 сентября 1828 г., из Васильевки. Цит. по: Вересаев В. Гоголь в жизни... С. 75.); «...Я ищу теперь себе другую квартиру <...> старая <...> меня заморозила зимою так, что одно только лето, подобное нынешнему, отогрело меня» (из письма матери от 24 июня 1833 г., из Петербурга: Там же. С. 124); «Бог сделал чудо: указал мне теплую квартиру на солнце, с печкой, и я блаженствую» (из письма В. А. Жуковскому от 12 ноября 1836 г., из Парижа: Там же. С. 174); «...моя квартира вся на солнце: Strada Felice, № 126, ultimo piano (верхний этаж)» (из письма А. С. Данилевскому от 2 февраля 1838 г., из Рима: Там же. С. 186); «...я в Москве. Дни все на солнце <...> У меня на душе хорошо, светло» (из письма Н. М. Языкову от 23 октября 1841 г., из Москвы: Там же. С. 274); «...в Неаполе прекрасно и тепло, в душе моей стало приятно и светло здесь <...> тепло, как нигде в другом месте. Солнце просто греет душу, не только что тело. Какая разница даже с Римом, не только с Парижем!» (из письма гр. А. П. Толстому от 24 ноября 1847 г., из Неаполя: Там же. С. 371); «...зима здесь в этом году особенно благоприятна. Временами солнце глянет так радостно, так по-южному!» (из письма А. О. Смирновой от 23 декабря 1850 г., из Одессы: Там же. С. 437). Д. М. Погодин вспоминал о том, что Гоголь «был изнежен южным солнцем, ему была нужна особенная теплота, даже зной» (Погодин Д. М. Воспоминания // Исторический Вестник. 1892. Апрель. С. 42–44. Цит. по: Вересаев В. Гоголь в жизни... С. 235).

²⁶ См: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. М., 2005. С. 773. Примечателен тот факт, что на основе этого выражения И. Г. Эренбург

лектора подчеркнут употреблением некоторых крылатых выражений, но в несвойственном им искаженном виде. Весь строй речи заезжего лектора и подражающего ему Сережи, склонного к «пафосу», «обобщениям» и «некоторому неопределенному душевному размаху» (I, 277), выстроен в стилистике некоторых гоголевских персонажей, например напыщенных и пустых разговоров Манилова.

В то же время образ лектора отмечен чертами Андрея Белого. Ср., например, описание карикатуры на Белого в «Литературной газете» от 29 ноября 1932 г.²⁷ на которой «писатель предстает в узнаваемом образе выступающего лектора: в длинном сюртуке, с галстуком-бантом — отличительной приметой облика Белого — с характерной залысиной, с развевающимися остатками белых кудрей и с широко распахнутыми (хочется сказать — вытарашенными) безумными глазами. Весь его вид с раскинутыми в стороны в оживленном жесте руками с растопыренными пальцами...».²⁸ Ср. также проанализированный газдановский пассаж с цитатой из статьи саркастического и неравнодушного Г. Адамовича «Андрей Белый и его воспоминания»: «Было в его облике что-то торжественное и смешное <...> какая-то слишком декоративная назойливая “вдохновенность” речи, — все это явно было, будафорией, притом будафорией грубоватой и наивной <...> Андрей Белый, как равный, спорил с Ницше, или с Гете, цитировал Платона с такой живостью и запальчивостью, будто творец “Федона” тут же, вот здесь, находится рядом с ним на эстраде, с совершенной естественностью вводил слушателей в круг “вечных вопросов”, им внезапно превращенных во что-то насущное, животрепещущее, злободневное...».²⁹ Склонность героя к «обобщениям» и «душевному размаху» — возможно, отражение восприятия литературной критикой русской эмиграции в лице Г. Адамовича личности Андрея Белого, который на каждой странице своих произведений «срывается в свои любимые “бездны” <...> коротенький, да и наполовину чужой замысел раздувается, будто в басне о неосторожной лягушке, до гоголе-достоевских общих видений <...> Еще статьи, в которых тоже все “огромно”, все необычайно и безмерно...».³⁰ В таком контексте характеристика газдановским лектором Италии как «страны вечного солнца...»

в книге-фотоальбоме «Мой Париж» (М., 1933) создал свой вариант: «Увидеть Париж и умереть!» — получивший широкое распространение (см. об этом: *Фрезинский Б. Илья Эренбург с фотоаппаратом: 1923–1944. М., 2007*).

²⁷ *Ефимов Б. Е.* Андрей Белый [Карикатура] // Литературная газета. 1932. 29 нояб. № 54 (223).

²⁸ *Наседкина Е. В.* Андрей Белый в шаржах и пародиях // *Миры Андрея Белого* / Ред. А. Вранеш. Белград; М., 2011. С. 859.

²⁹ *Адамович Г.* Андрей Белый и его воспоминания // *Русские записки*. 1938. № 5. С. 138.

³⁰ *Адамович Г.* Андрей Белый и Гоголь // *Последние новости*. 1934. 14 июня. № 4830. С. 2. См. также подборку статей и заметок Адамовича о Белом: «Белый все-таки существо необыкновенное»: (Георгий Адамович об Андрее Белом) / Предисловие и публ. О. А. Коростелева // *Миры Андрея Белого*. С. 84–134.

(I, 276) может быть расценена как намек на конкретные обстоятельства смерти Белого, который 15 июля 1933 г., будучи в Коктебеле, получил солнечный удар, спровоцировавший впоследствии кровоизлияние в мозг на почве артериосклероза.³¹

Это сходство становится особенно вероятным в свете высказанных нами ранее соображений об Андрее Белом как прототипе второстепенного героя «Вечера у Клэр» Бориса Белова. На эту связь косвенным образом указывает имя героя, которое можно рассматривать как частичную анаграмму псевдонима Андрея *Белого* и настоящего имени поэта — *Борис Николаевич Бугаев*. Неоднозначное отношение Белова к музыке — намек на мировосприятие писателя-символиста, который в своих теоретических работах и литературно-критических выступлениях утверждал необходимость подчинения искусства слова законам музыки. Близость с Белым просматривается и на уровне семейных взаимоотношений газдановских героев. Герой-рассказчик постоянно подчеркивает разность восприятия отца и матери, что косвенно отражает ситуацию в семье Б. Бугаева, отец которого был выдающимся математиком, деканом физико-математического факультета Московского университета, основателем Московской математической школы. Мать занималась музыкой и пыталась противопоставить художественное влияние рационализму отца. Суть этого родительского конфликта воспроизводилась Белым в его позднейших произведениях. Неоднозначность поведения газдановского героя — отражение внутреннего кризиса самого Белого. Это, например, проявилось в его статье «На перевале. Против музыки» (1907), подписанной настоящим именем: «Борис Бугаев».³²

Такая полигенетичность образа второстепенного героя весьма характерна для творческого метода Газданова. Сходство лектора с образом Андрея Белого, провозгласившего себя последователем и учеником Гоголя и развивающего в своем творчестве художественные принципы писателя,³³ представляется неслучайным.

Сопоставительный анализ образа газдановского героя и воспоминаний современников о Гоголе позволил говорить о том, что в Свистунове крип-

³¹ См.: Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А. В. Лавров // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 805.

³² См.: *Александрова Э. К.* Формы авторской самопрезентации в романе Газданова «Вечер у Клэр» // *Филологические науки*. 2011. № 5. С. 36–45.

³³ См. об этом: *Паперный В. М.* 1) Андрей Белый и Гоголь: Статья первая // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Тарту, 1982 (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 604); 2) Статья вторая // Там же. Тарту, 1983 (Вып. 620); 3) Статья третья // Там же. Тарту, 1986 (Вып. 683); *Делекторская И.* «Гоголевский сюжет» в житнетворчестве Андрея Белого: (К проблеме реконструкции) // *Toronto Slavic Quarterly*. 2010. № 31. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/31/delektorskaya31.shtml> (дата обращения: 30.09.2013).

топародийно отражен образ самого писателя, сложившийся в мемуарной литературе. Параллели между отдельными чертами личности писателя и их «отражениями» (в определенной степени искаженными и переосмысленными) в образе газдановского героя отнюдь не исчерпаны и представляют собой плодотворную почву для дальнейшего анализа.³⁴

³⁴ В свете обнаруженного в романе гоголевского интертекста ясно просматривается ироническое отождествление такси, на котором Сережа Свистунов отправляется на пикник в Булонский лес, с чичиковской бричкой и шире — с гоголевской птицей-тройкой. «Второй автомобиль оказался такси, нагруженный до отказа всевозможными пакетами, коробками и корзинами, сквозь которые, как сказал Николай, можно было “разглядеть” Одетт и Сережу. После короткого разговора Одетт пересаживали в автомобиль Артура, и Сережа остался один. — Николай! — закричал он. — Помни же, что я тебе говорил: не гони как сумасшедший. Не забывай о продуктах, а то из них каша получится. Ты слышишь, Николай? — Но автомобили уже двинулись, и сердитый голос Сережи был плохо слышен. Каждые пять минут Сережа говорил шоферу: — Voulez vous corner, pour que ces imbéciles marchent un peu moins vite». (Посигнальте, чтобы эти идиоты шли немного помедленнее (*фр.*); I, 281–282). Несмотря на общий вектор движения (по направлению из города), скорость и неудержимое движение гоголевской тройки иронически трансформируются у Газданова в заботливую просьбу Свистунова: «не гони как сумасшедший». Ирония усилена обращением Сережи к таксисту ехать медленнее. При этом неоднократное обращение Свистунова к Николаю по имени можно трактовать как обращение к самому Николаю Васильевичу. Отметим, что Д. В. Токарев, обращаясь к анализу одного из эпизодов романа Б. Ю. Поплавского «Аполлон Безобразов» (1926–1932), прослеживает «отождествление» парижского такси, на котором герои Поплавского едут в Булонский лес, с чичиковской бричкой и шире — гоголевской птицей-тройкой (*Токарев Д. В. Птица-тройка и парижское такси: «Гоголевский текст» в романе «Аполлон Безобразов» Б. Поплавского // Гоголь и 20 век / Отв. ред. Ж. Хетени. Будапешт, 2010. С. 231–239).*

ДЖУЗЕППИНА ДЖУЛИАНО (СИЕНА, ИТАЛИЯ)

«КОММЕРЦИЯ ИДЕЙ» МЕЖДУ РОССИЕЙ И ИТАЛИЕЙ

*Народ российский переимчив;
Он сметлив, силен и смышлен,
И все чужое увеличив,
В свое преобращает он.*

*А. А. Шаховской. Из водевиля
«Федор Григорьевич Волков...»*

В статье «О характере и пользе переводов», которая в Италии обозначила начало полемики между классицизмом и романтизмом, мадам де Сталь подчеркивает, что «изобретение в любом жанре крайне редко», что ни одна «современная» нация не может удовлетворяться «лишь своими собственными богатствами» и нуждается, таким образом, во взаимовыгодном «обороте идей» между литературами.¹ В творчестве Шаховского этот принцип реализовался в русификации «всего лучшего», что он находил в драматическом репертуаре; приведенные выше стихи драматурга вкратце обобщают те качества, которые позволили русской нации тотчас же после реформы Петра соперничать в искусстве, музыке и литературе с ведущими европейскими народами.

Но в России модели итальянской культуры, порой неявно выраженные, нередко усваивались неосознанно. «Образы Италии в России» могут быть не только фигуративными или содержательно-поэтическими, но также и формальными и, таким образом, гораздо более существенными, ибо затрагивают те самые основания, на которых зиждется творение искусства.

Примером тому является соотношение композиции и языка многочисленных произведений русского музыкального театра с соответствующими элементами итальянской оперы-буффа восемнадцатого века.² Выработав определенные характерные эстетические методы, русский музыкальный

¹ *Madame de Staël. Sulla maniera e utilità delle Traduzioni / Trad. di P. Giordani // Biblioteca Italiana. 1816, gennaio. P. 9.* Фраза во французском оригинале звучит следующим образом: «...la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, ce lui dont les avantages sont les plus certains» (*de Staël-Holstein G. Œuvres complètes de madame la baronne de Staël-Holstein. Paris: Firmin Didot, 1861. P. 294.*)

² Здесь изложены основные положения книги: *Giuliano G. L'unione tra le Muse. Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo. Roma, 2013.* Эта книга является результатом исследований и архивных разысканий, проведенных как в Италии, так и во время длительной стажировки в Пушкинском Доме.

театр этой эпохи возобновляет традиции итальянской «musica d'uso», наследуя разногласия между обычаем и новшеством: арии и музыкальные номера из пользовавшихся успехом пьес переделывались и использовались в других произведениях, сюжет которых к тому же часто мог повторяться.

Утверждение поистине самобытного драматургического и музыкального языка в России станет возможным, лишь когда закончится процесс формирования национального литературного языка; неслучайно два события — постановки «Жизни за царя» Глинки и «Ревизора» Гоголя — обозначают начало новой эры русского театра накануне смерти Пушкина.

В начале XIX века, напротив, в России наибольшее распространение получил водевиль — жанр, в котором пение чередовалось с разговорными диалогами, — очень выгодный с точки зрения как экономической, так и постановочной. Хотя французский образец этого жанра очевиден, при внимательном рассмотрении выявляются существенные элементы, принадлежащие «музыкальной комедии» неаполитанской школы и «веселой музыкальной драме» школы венецианской.

Например, либретто оперы-водевиля Шаховского «Казак-стихотворец» (1812) представляет собой двуязычный текст, в котором чередование русского и украинского языков отражается в двух музыкальных языках, используемых Катерино Кавосом при переделке народных мелодий (марш для русских персонажей и лирические песни для украинских). Постоянно обвиняя Шаховского в ретроградстве и национализме (из-за выведения на сцену «псевдоукраинского» языка), критика не заметила театральной традиции, которая могла подсказать драматургу комический прием (использование исковерканного и карикатурного диалекта), присущий театру Гольдони и неаполитанской музыкальной комедии.

Таким же образом, рассматривая комедию-водевиль Шаховского «Федор Григорьевич Волков, или день рождения русского театра» (1827), можно обнаружить элементы, которые приближают это сочинение к гольдониеской и неаполитанской традиции метатеатра и метамелодрамы.

Хотя Шаховской находят новые материалы, идеи и формы для своего вдохновения, однако его основным творческим методом остается подражание европейским образцам, которые он русифицирует на различных уровнях.³ В полном согласии с утверждением мадам де Сталь, совершенно очевидно желание драматурга следовать литературной моде, чтобы сделать свой театр современным и европейским. Для этого были необходимы советы венецианского композитора Кавоса и его познания в области художественных приемов итальянского музыкального театра, который может похвалиться длительной и укорененной традицией на русской почве. Благодаря присут-

³ Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Дисс. ... доктора философии. Тарту, 2009. С. 188–189.

ствию итальянских композиторов, музыкантов, певцов и актеров в России были распространены те же музыкальные жанры, что и в Италии: интермеццо, опера-сериа и опера-буффа. Русский музыкальный театр XVIII века был в существенной мере итальянским театром; хотя в конце XVIII века усилилось французское и немецкое влияние, однако итальянский субстрат останется неотъемлемым элементом русской культуры и в последующее тридцатилетие.

Постановка «Казак-стихотворца» вызвала критику со стороны интеллигенции, посчитавшей этот водевиль оскорбительным по отношению к украинцам, чей язык коверкался и уродовался. От критиков Шаховского ускользало то, что Российская империя в его пьесе приобретала историко-мифическое и сверхнациональное измерение, что Украина была лишь ее частью, и драматург использовал в художественных целях ее язык, песни и обычаи. Это географическое пространство, которое даже западная историография определяла как южную Россию, воплощало в себе идею юга, земли песен, преданий, фольклора, бывших также предметом гордости для русских, которые могли сравнивать часть своей империи с возлюбленной «второй матерью», где процветали искусство и музыка. Миф об Украине как «русской Италии» был достаточно распространен в ту эпоху и основывался не столько на мягкости климата, сколько на ярко выраженной склонности обоих народов к музыке: «Кстати здесь [в Харькове] можно сказать, что многие из здешних молодых людей отменно занимаются музыкой и оправдывают название Украины — Италией».⁴

Подлинная новизна либретто Шаховского состоит в том, что оно написано в двух языковых регистрах в зависимости от географического происхождения и социального положения персонажей: *русский* для князя и денщика Демина и *украинский* для Маруси, Климовского, капитана Прудюса и писаря Грицко. Эта особенность отрывает «Казак-стихотворца» от традиций драматического театра и комической оперы XVIII века, где на литературном языке говорят только любовники, а отрицательные персонажи — на народном.⁵ Для Шаховского важна социальная и этническая дифференциация, а не функция персонажа, поэтому даже такие положительные герои, как казак и его невеста, могут говорить «низким языком», т. е. украинским. Комический эффект усиливается, когда украинские персонажи повторяют слова, только что произнесенные по-русски князем или Деминым.

В отличие от Италии, в России не развивалась драматургия на диалектах; тем не менее в традиции русского драматического и музыкального театра использовались различные языковые регистры внутри одной и той же пьесы,

⁴ Харьковские записки // Украинский вестник. 1816. Январь. Ч. 1. С. 93.

⁵ L'opera comica russa nel Settecento / A cura e traduzione di N. Cabassi e K. Imanaliev. Parma, 2010. P. 15.

подобно тому, как это происходило в неаполитанской комической опере. В Неаполе в начале XVIII века публиковались двуязычные либретто, в которых рядом с неаполитанским⁶ был напечатан тосканский (то есть итальянский) текст, чтобы «сделать комическую оперу понятной для посетителей музыкального театра».⁷ Таким образом, это явление было прямо противоположно тому, что происходило в России, где русский язык перемежается низким разговорным языком с целью правдоподобия.

В России первые примеры двойного языкового регистра внутри одной пьесы мы находим в барочных драмах, например в «Рождественской драме, или Комедии на Рождество Христово» Димитрия Туптало. После антипролога и пролога, которые произносят «Натура людская» и «Омыльная (или Омыванная) надежда» и другие аллегорические персонификации (Земля, Небо, Милосердие), на сцене появляются пастухи, причем для их речей характерен язык более архаизированный и народный по сравнению с языком царя Ирода, Ангела или Волхвов.⁸ Эта традиция продолжается также в позднейших сочинениях, например во «Владимире» Феофана Прокоповича, в котором также используются диалектизмы и полонизмы в языке персонажей низкого происхождения.

В русском музыкальном театре второй половины XVIII века имеют место две различные языковые тенденции. Н. П. Николев во вступлении к «Розане и Любиму» (1776), которую он определяет как «Драмму с голосами, или Комедию с песнями, или Оперу Комик, или Пастушью Драмму с музыкой, или Пастушью Драмму»,⁹ чувствует необходимость оправдаться за то, что он не показал на сцене «низкое и родное наречие» степных крестьян, которое могло бы вызвать у зрителя лишь отвращение. Поэтому Николев переносит действие в деревню около Москвы, принуждая некоторых героев использовать «наречие Московское», а других «Московское с крестьянским смешанное», с тем чтобы персонажи не говорили «взъерепеню, взбутетеню, припопону, холуй, или вместо чего, цево, вместо человек, целовек и проч.»; таким образом, их речь может звучать «иногда странно, смешно, но не отвратительно».¹⁰

⁶ Полезно напомнить, что неаполитанский недавно был признан ЮНЕСКО языком, а не диалектом.

⁷ См.: *Sarone S. L'opera comica napoletana (1709–1749)* / A cura di C. Lombardi. Napoli, 2007. P. 120.

⁸ Русские драматические произведения 1672–1725 годов: К 200-летию юбилею рус. театра собраны и объяснены Николаем Тихонравовым, проф. Моск. ун-та. СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1874. Т. 1. С. 339–399.

⁹ Николев Н. П. Розана и Любим. Драма с голосами в 4 действиях. Сочинена в Москве. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. С. 1.

¹⁰ Там же. С. 2–3.

Использование диалектных слов имеет место также в «Анютe» (1772) М. И. Попова и «Мельнике-колдуне» (1779) А. О. Аблесимова;¹¹ М. Матинский в комической опере «Санкт-петербургский гостиный двор» (1781)¹² широко использует диалектную лексику и произношение, в особенности «цоканье», столь презируемое Николевым.¹³ Н. Львов в комической опере «Ямщики на подставе» (1787) стремится изобразить народную устную речь преимущественно в натуралистической манере.¹⁴

Таким образом, использование диалектных слов в русском музыкальном театре XVIII века¹⁵ является экспрессивным художественным средством, используемым в комических целях прежде всего в драматическом театре.¹⁶ Шаховской оказался первым писателем, который применил в русском либретто украинский язык в функции диалекта, чтобы с его помощью охарактеризовать персонажа низкого происхождения. Подобное можно найти в некоторых народных интермеццо, в частности, из собрания А. А. Титова, которые свидетельствуют о тесной «связи с украинским театром как в языке, так и в выборе персонажей» (польский пан, цыган, еврей и т. д.).¹⁷

Еще во второй половине XIX века украинский «диалект» имеет функцию лишь «игры ума» и может быть использован лишь для шутки и развлечения. Литературные сочинения на украинском языке начали появляться лишь в начале века, не существовало общих правил письма, и каждый автор на свой лад стремился, чтобы письменный язык как можно ближе подражал языку устному.¹⁸

¹¹ См.: *L'opera comica russa nel Settecento*. P. 25–28; 33–35.

¹² Матинский М. А. Опера комическая Санкт-петербургской гостинной двор в трех действиях. М.: В вольной типографии А. Решетникова, 1791.

¹³ Как показал Н. Клабасси, в восемнадцатом веке авторы комических опер использовали не определенные и узнаваемые диалекты, но стилизованный язык, который сочетает в себе морфологические и фонетические особенности народных говоров различных регионов России, южных, центральных и северных. См.: *L'opera comica russa nel Settecento*. P. 28.

¹⁴ См.: Львов Н. А. Ямщики на подставе. Игрище невзначай в одном действии. Тамбов: Вольная тип., 1788.

¹⁵ Изучение интенсивного процесса трансформации языка комедий и комических опер (в контрасте с неизменностью языка трагедий восемнадцатого века) всегда сводится к анализу отдельных выражений, даже терминов, без рассмотрения прогресса бытования языка произведений этого жанра. См.: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. I. С. 179.

¹⁶ См., например, стихотворную комедию Фонвизина «Корион» (1764), переделку комедии «Сидней» Жана-Батиста Грессе (1709–1777), в которой выведена фигура крестьянина, говорящего на диалекте.

¹⁷ Ранняя русская драматургия (XVII — первой половины XVIII века): Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 13.

¹⁸ Закревский Н. В. Нечто о сочинениях на малороссийском наречии / Собр. Николай Закревский // Старосветский бандурист. М.: Унив. тип., 1860. Кн. I. С. IV.

Последняя установка напоминает о стилизации языков и диалектов в итальянском драматическом и музыкальном театре XVIII века; у Гольдони «как у любого крупного комедиографа, подражание устной речи имеет целью лишь добиться эффекта достоверности».¹⁹ Подражание, условность, приближенность и искажение — характерные особенности венецианского комедиографа — появляются также и в «Казаке-стихотворце».

Мы не хотим утверждать о наличии прямого влияния многоязычности Гольдони на водевиль Шаховского,²⁰ однако напомним, что комедии и либретто венецианского драматурга переводились и распространялись в России начиная с 50-х гг. XVIII века. Гольдони использует произвольно искаженные языки и диалекты «с целью не столько реалистической, сколько игровой и экспрессионистической», чаще в оперных либретто, чем в комедиях, что свидетельствует о прямой зависимости этого явления от традиций комедии дель арте и, следовательно, театра масок,²¹ традиции, которая Шаховскому была, разумеется, хорошо известна. О том, что он был осведомлен о славе венецианского комедиографа и был знаком с его творчеством, свидетельствует очерк о Гольдони, помещенный в издаваемом Шаховским театральном журнале «Драматический вестник» за 1808 г.²²

Дифференциация диалектов в Италии иногда определяла истинную иерархию персонажей и исполнителей в опере. В «веселой опере» Доменико Чимарозы «Внешность обманчива, или В деревне» (1784) на либретто

¹⁹ Rossi F. *Imitazione e deformazione di lingue e dialetti in Goldoni* // Studi linguistici per Luca Serianni / A cura di V. Della Valle. Salerno; Roma, 2007. P. 149.

²⁰ Александр Амфитеатров первым указывал на существование прямого, без посредничества французской комедии, влияния произведений Гольдони на Шаховского; он же отмечал «большое сходство между итальянским оригиналом и посредственной русской копией», «готовность одновременно писать на заказ комедию, драму, водевиль, феерию, оперное либретто», а также «технический реализм» в декламационных указаниях актерам, мастерстве и знании сцены (см.: *Amfiteatroff A. Goldoni e la commedia russa* // Rivista d'Italia. 1928. Fasc. 6. P. 171). Шаховской в первые три десятилетия девятнадцатого века благодаря своей плодovitости играл в России роль, аналогичную Гольдони и Метастазии, что позволило Кавосу провести ряд экспериментов в музыке.

²¹ Rossi F. *Imitazione e deformazione di lingue e dialetti in Goldoni*. P. 149. Как известно, в итальянской комедии дель арте были комические персонажи, которые, в отличие от любовников, говорили на диалекте и носили маски.

²² И. О Гольдони, славном Итальянском писателе // *Драматический вестник*. 1808. Ч. III. № 67. С. 109–112. В том же журнале помещен перевод отрывков из мемуаров венецианского драматурга (см.: Там же. № 69. С. 125–128). Гольдони также упомянут в журнале «Корифей, или Ключ литературы» (1803. Ч. III. С. 89–90). Интерес Шаховского к Гольдони становится более явным в 1827 г., когда Шаховской перевел или переделал комедию Гольдони «Хозяйка гостиницы» под заглавием «Мирандолина» (см.: *Дзюба Т. К. Гольдони: Библиографический указатель*. М., 1959. С. 50; *Amfiteatroff A. Goldoni e la commedia russa*. P. 170).

Джованни Батиста Лоренци партии, как мужские, так и женские, разделены между тосканскими (т. е. поющими по-итальянски) и неаполитанскими (поющими на диалекте) комическими певцами, что обозначено уже на афише; этот «лингвистический антагонизм» создает крайне комичную ситуацию.²³ У Гольдони наиболее широко используется и деформируется именно неаполитанский диалект, который по традиции служит для выражения «всем известных общих мест, от равнодушия до предрасположенности к преступлению и непристойных речей».²⁴ Обращение Шаховского к «украинскому» диалекту можно рассматривать как русский эквивалент утвердившейся традиции многоязычного итальянского театра, который осмеивает недостатки народа (немцев, французов, неаполитанцев), создавая карикатуру на их язык.

В Санкт-Петербургской Театральной библиотеке хранится суфлерский экземпляр либретто оперы «Казак-стихотворец» издания 1815 г., использованный для постановки водевиля 15 апреля 1817 г., т. е. после возвращения Шаховского из Италии;²⁵ обращение к этому тексту позволит нам поставить более конкретно вопрос о возможном пародировании Шаховским украинского разговорного языка.

Сопоставляя этот текст с последующими изданиями (1817, 1822), можно заметить, что слова, исправленные от руки в суфлерском экземпляре, в других версиях выглядят иначе и что в этих двух версиях встречаются слова, которых нет в издании 1815 г. Таким образом, довольно сложно понять, в какой мере Шаховской был намерен «деформировать» или «пародировать» украинский разговорный язык, так как поправки различаются и нередко противоречат друг другу. Иногда в печатный русский текст вносятся карандашные поправки на украинском языке. Например, «так» исправлено на «еге», «ожидай» — на «дожидай», «постой» — на «постій».

Другая тенденция, наблюдающаяся у Гольдони, состоит в неправильном применении фонетических правил неаполитанского диалекта. Для наиболее выразительной характеристики персонажей-неаполитанцев Гольдони, например, заменяет звук «в» звуком «б» даже там, где этого не требуется.²⁶ Следуя этому приему, Шаховской вводит в текст «Казак-стихотворца» несуществующие слова, например, «сквизь»; в его представлении замена «о» на

²³ *Cicali G. Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*. Firenze, 2005. P. 18–19.

²⁴ Rossi F. *Imitazione e deformazione di lingue e dialetti in Goldoni*. P. 157.

²⁵ О поездке Шаховского в Италию см.: *Чиони Л. Письма А. А. Шаховского из Италии: Поиск корней и отношение к традиции русских и европейских путешественников* // *Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции* (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 9–11 июня 2011 г.). М., 2013. С. 191–198.

²⁶ Rossi F. *Imitazione e deformazione di lingue e dialetti in Goldoni*. P. 157–158.

«и» в некоторых словах превращает русское слово в украинское. По примеру предлога «под», которому в украинском языке соответствует «під», Шаховской превращает «сквозь» в «сквізь», игнорируя правильную форму «крізь».²⁷

Другой художественный прием, который приближает произведение Шаховского к итальянскому музыкальному театру XVIII века, — это прием метатеатра и метамелодрамы. «Федор Григорьевич Волков» оказывается метатеатральной пьесой на нескольких уровнях: это «театр в театре», поскольку заключает в себе постановку пасторали;²⁸ это «театр о театре»,²⁹ или театр, который рассказывает сам о себе, «защищает себя» и «оправдывает себя»;³⁰ наконец, это пародия на пасторальную драму, которая приближается к жанру метамелодрамы.³¹

Шаховской неоднократно использует приемы метатеатра, например в комедии «Полубарские заеги, или Домашний театр» (1808), где в сатирическом ключе осмеивается желание главного героя Гранжирина создать собственный театр. В другой пьесе Шаховского «Любовная почта» (1806) осмеивается влюбленный меломан Пентюхин, и прием «репетиции» возвращает нас к жанру метамелодрамы.

²⁷ ГТБ ОР. 1.17.1.99. Л. 12.

²⁸ Исследователи довольно единодушно говорят о «театре в театре» только в случае пьес, которые содержат «драматическое диалогическое представление» или театральную пьесу, вписанные «вовнутрь» или «на втором уровне» (см.: *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento. Milano, 2008. P. 9*). Напротив, интермедии, вставляемые в XVIII веке между актами пьесы, не являются метатеатральными, поскольку, будучи самостоятельными по отношению к основному действию, не предполагают, что один или несколько героев пьесы станут «зрителями» (Там же. P. 7–8).

²⁹ О различии между метатеатром и «театром о театре» см.: *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento; Abel L. Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica. Milano, 1965.*

³⁰ Метатеатральный прием «театр о театре» в Европе появляется позже приема «театр в театре», поскольку источником его является мысль более зрелая, чем просто внутреннее представление драмы перед главным героем, распространенное в эпоху барокко (см.: *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento. P. 51*).

³¹ Метамелодрама — лирическая опера, в которой в качестве действующих лиц выступают композиторы, преподаватели пения, импресарио, «поклонники и защитники лирики», поэты-либреттисты, суфлеры и т. д., действие которых происходило на не предназначенной для этого сцене, в кулисах, концертных залах (см.: *La cantante e l'impressario e altri metamelodrammi / A cura di F. Savoia, presentazione di R. De Simone. Genova, 1988*); обширный перечень метамелодраматических опер см.: *Fabbri P. La farsa «Che originali» di Mayr e la tradizione metamelodrammatica // Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra. Bergamo, 1997. P. 139–160*; о развитии этого направления во второй половине XIX века см.: *Sapienza A. La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento. Napoli, 1998.*

Вот, например, серенада из XI явления «Любовной почты», в котором граф Брянский управляет «карикатурными музыкантами»; они входят на сцену в ритме марша во главе с Пентюхиным:

Пентюхин (Ария): Ну стойте здесь! Вам хватски должно
Симфонию отхватать в сей час.
Гей скрипки, флейты, контробас,
Волторны, трубы... Нет, не можно
Порядочно разставить вас.³²

В лирической итальянской опере за всю ее историю наиболее пародируемой оказывается фигура «капельмейстера». Достаточно указать на музыкальные пьесы для одного голоса, интермеццо, арии для баса и оркестра, на комические кантаты «Капельмейстер» (1786/1793) Чимарозы или «Новый капельмейстер» Паизиелло (1774). Главный герой оперы Чимарозы, подобно Пентюхину, не может заставить разрозненный оркестр правильно исполнить написанную им арию, а в опере Паизиелло несостоятельным оказывается сам дирижер.

История драматического театра, в свою очередь, изобилует «комедиями в комедиях», начиная с многочисленных образцов итальянской комедии дель арте³³ или французских пьес³⁴ вплоть до «Версальского экспромта» (1663) Мольера или «Комического театра» (1750) Гольдони; появление этих пьес было вызвано необходимостью авторов защищаться от нападков враждебных комедиографов или противостоять материальным затруднениям внутри собственной труппы.³⁵ Метатеатральные и метаоперные сочинения могли включать диалоги, танцы, песни и пантомимы³⁶ либо иметь в качестве сюжета рассуждения о самом музыкальном театре — такова «веселая драма» Гольдони «Прекрасная истина» (1762).

В «Федоре Григорьевиче Волкове» присутствуют три характерные особенности метатеатра, который переходит в метамелодраму: вначале — репетиция арии, которую Волков сочинил для Полушкина; облачение в костюмы перед представлением «Эсфири», которое, однако, не происходит перед глазами публики; постановка на сцене «маленькой пасторали» «Евмон и Берфа».

³² Шаховской А. А. Любовная почта: Комическая опера в одном действии. СПб.: В Типографии Императорских театров. С. 50–51.

³³ См.: *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento. P. 25–50.*

³⁴ См.: *Forestier G. Le Théâtre dans le Théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. Genève, 1981.*

³⁵ *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento. P. 51 etc.*

³⁶ Например, «Комедия в комедии» (1731 или 1738), веселая драма для музыки Джованни Гуальберто Барлоччи, «Концерт» (1746) Пьеро Тринкера, музыкальная мелодрама Газзано Латилла; «Опера-серия» (1769), комедия или драма для музыки Раньери де Кальцабиджи.

В начале первой сцены молодые актеры собираются играть на музыкальных инструментах: Григорий на скрипке и Волков на гуслях, Ваня Дмитриевский держит партитуру;³⁷ другие персонажи устанавливают картонные облака и кулисы, которые видны через левый угол сцены.

Построение этой первой сцены напоминает ряд итальянских металибретто: например, в начале метамелодрамы Пьетро Тринкера «Концерт» (1746) капельмейстер Филиппо сидит за клавесином, его возлюбленная Дзефирина стоит, разучивая свою партию; ими обоими руководит преподаватель сценической речи Трифоне, а сестра Дзефирины Коломба, ее возлюбленный Эудженио и отец обеих девушек дон Семпронио присутствуют на репетиции «концерта», который представляет собой пародию на «Покинутую Дидону» Метастазии.³⁸

В «Федоре Григорьевиче Волкове» в качестве возлюбленного выступает Дмитриевский, который в пасторали исполняет роль Евмона, а роль Берфы исполняет Груша.

В итальянских и французских метатеатральных текстах вставные пьесы изображают мир профессиональных актеров с целью «дать зрителю как можно более реалистичный образ представляемого действия».³⁹ Напротив, в «Федоре Григорьевиче Волкове» представлены первые шаги будущих русских актеров эпохи Елизаветы Петровны, и реалистичность обеспечивается использованием анекдота, основанного на действительном происшествии, которое ознаменовало рождение русского театра.

Если в середине XVIII века Волков основал русский театр, то Шаховской в первой трети XIX века продолжал его дело в качестве писателя, преподавателя сценической речи и режиссера.⁴⁰ Плодовитый драматург, не будучи актером, он выполнял ту же функцию, что и «руководители актеров» («саросомісі») западного театра, такие как Шекспир, Мольер и Гольдони. За прославлением и мифологизацией исторической личности Волкова, которому одному якобы принадлежит заслуга основания русского театра, скрывается некое самопрославление и самомифологизация, в каком-то смысле самозащита, типичная для метатеатральных пьес.

³⁷ ГТБ ОР. I.V.3.96.2448. Л. 20 об.

³⁸ *Trinchera P.* Il Concerto, melodrama per musica di Partenio Chriter, da rappresentarsi nel Teatro Nuovo nella primavera di quest'anno 1746, <...> la musica è del signor Gaetano Latilla, a spese di Domenico Langiano e Domenico Vivenzio. Napoli, 1746. Экземпляр либретто хранится в библиотеке консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла в Неаполе.

³⁹ *Forestier G.* Le Théâtre dans le Théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. P. 227.

⁴⁰ О роли Шаховского в качестве режиссера см.: *Глаголева Н. Н.* Творчество Шаховского в режиссуре. Машинопись с авторской правкой. (1940?) 27 л. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 407. Оп. 1. Д. 184).

Начало второго действия также обладает всеми особенностями итальянских и французских метатеатральных пьес, показывающих подготовку и репетиции спектакля; введенный в первой сцене, этот прием проходит через всю пьесу и служит для развязки интриги. В «Федоре Григорьевиче Волкове» молодые актеры репетируют «Эсфирь», однако в третьем действии они исполняют пастораль «Евмон и Берфа». В первых двух действиях сцена, на которой исполняется вставная пьеса, едва видна, и мы присутствуем лишь при выходе оркестра и репетиции, в третьем действии показана внутренняя часть помещения, в котором персонажи-зрители только что закончили смотреть представление «Эсфири». Шаховской в ремарке указывает, что «внутри» установлена сцена, «как бывает в комнатах», перед ней находится оркестр и два ряда кресел, предназначенных для почетных гостей, а по бокам сцены — два ряда скамеек для простых зрителей.⁴¹ Прежде чем поднимется занавес перед третьим актом, звучит музыка и финальный хор «Эсфири», а затем — аплодисменты и возгласы «Славно, браво, ура!»

Подобное начало встречается в различных метатеатральных текстах — например, в музыкальной «веселой драме» «Прекрасная истина» Гольдони, первое действие которой начинается с репетиции финального хора «книги» (или оперного либретто) под названием «Свадьба», приобретенной по случаю импресарио Толмео у поэта Лорана Глодочи (анаграмма имени Карло Гольдони).⁴² После того как хор поет последнюю строфу, импресарио — единственный зритель, присутствующий на репетиции, — кричит актерам: «Браво».

В третьем действии «Федора Григорьевича Волкова» Шаховской использует другой художественный прием, характерный для метамелодрамы, — «прерванное представление». Пастораль, или вставная пьеса, представляется не полностью, а фрагментарно, с перерывами, во время которых возобновляется основное действие, и персонажи становятся то зрителями, то актерами.⁴³ Прием «прерванного представления» используется в «Версальском экспромте» Мольера и вслед за этим — в «Комическом театре» Гольдони.⁴⁴ Однако, если в этих пьесах прием «прерванного представления»

⁴¹ О различных возможностях, которые предоставляются драматургу, чтобы сделать часть сцены фактически внутренней (т. е. о создании «фиктивного пространства», либо «четко определенного», либо «неограниченного», либо «реального и разграниченного пространства») см.: *Forestier G.* Le Théâtre dans le Théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. P. 94 etc.

⁴² Анаграммирование имен и фамилий в Италии в XVIII веке было крайне распространено: либреттист Пьетро Тринкера подписывался как «Партенио Критер» или «Терентио Киррап».

⁴³ Об этом техническом приеме см.: *Cambiaghi M.* Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento. P. 8–9.

⁴⁴ *Ibid.* P. 58 etc.

оправдан тем обстоятельством, что он используется во время репетиции комедии актерской труппой, в «Федоре Григорьевиче Волкове» мы непосредственно присутствуем при представлении пасторали перед актерами-зрителями. Это приближает схему комедии-водевиля Шаховского к метамелодраме Пьетро Тринкера «Концерт», в первых двух действиях которой певцы репетируют пародию на «Покинутую Дидону», а в третьем акте, когда начинается концерт, они разыгрывают на сцене пастораль, следуя приему «прерванного представления».

Коломба и Эудженио, любящие друг друга втайне от ее отца дона Семпронио, во время исполнения ролей пастушков Хлоры и Ниса открывают ему свое намерение вступить в брак. В либретто имена действующих лиц обозначены как Хлора и Нис, или Коломба и Эудженио; и в одной и той же сцене используется либо одно, либо другое имя, в зависимости от того, поют ли они пастушеские песни или обмениваются любовными обещаниями.⁴⁵

Буквально то же самое происходит в последнем действии «Федора Григорьевича Волкова». Дмитревский-Евмон и Груша-Берфа обмениваются репликами; по сути это совершенно бессодержательный диалог, в котором упоминается ссора, произошедшая день назад; внезапно девушка прикрывает лицо «вуалью... на скамье».⁴⁶ Волков кричит, что этого нет в пьесе, но потом замечает, что испуг девушки происходит из-за того, что на сцене появляется ее воспитатель Михеич, совершенно пьяный. Михеич, который ненавидит театр и считает его «гнездом дьявола», сидит за условной сценой, повернув лицо к публике, и иногда даже зажимает уши. Понимая, что в таком положении Михеич не может ничего видеть и слышать, Дмитревский и Груша возобновляют представление; оркестр начинает играть, но два главных героя вместо того, чтобы произносить реплики пасторали, говорят о воспитателе и обмениваются замечаниями с музыкантами. Михеич перестает зажимать уши только в заключение дуэта, когда Евмон встает на колени перед Берфой и поет:

Ах, счастливы мы будем вечно:
Родные нас соединят.⁴⁷

Поняв, что реплика Евмона скрывает объяснение в любви Дмитревского перед его воспитанницей, Михеич забавно выкрикивает: «Я не согласен, не согласен, не согласен».⁴⁸

⁴⁵ *Trincherà P. Il Concerto...* P. 59–64. См. также: *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento.* P. 52.

⁴⁶ ГТБ ОР. I.V.3.96.2448. Л. 37–38.

⁴⁷ Там же. Л. 41.

⁴⁸ Там же.

В «Концерте» Тринкера одуроченный дон Семпронио устраивает театральное представление, но, подобно Михеичу, сам того не желая, присутствует при сценической игре, за которой скрыта реальность — любовь Коломбы и Эудженио. Старик сначала рассыпается в похвалах исполнителям, но в какой-то момент понимает, что реплики не соответствуют либретто, когда его дочь поет: «Он мой жених», — дон Семпронио прерывает ее, восклицая:

Нет таких слов
В либретто... что делает
Суфлер? где он?⁴⁹

Вставная пьеса, таким образом, играет решающую роль для развязки сюжета; на условной сцене происходит настоящее действие, а на реальной сцене лишь поясняется то, что происходит на условной. «Пьеса в пьесе» служит для того, чтобы в комическом ключе утвердить истинные мотивы, движущие персонажами, которые в данный момент выступают в роли зрителей.⁵⁰

В «Федоре Григорьевиче Волкове» в пьесу не внесено специальных изменений для того, чтобы позволить Дмитревскому произнести объяснение в любви; он поет последнюю реплику пасторали, не изменяя ее, но, произнося заключительные стихи, понимает, что влюблен в Грушу.

Волков, не участвуя в представлении пасторали, выполняет функцию «персонажа-демиурга». Эта роль обычно принадлежала персонажу, который в конце пьесы оказывался либо автором вставной пьесы,⁵¹ либо режиссером, т. е. тем, кто благодаря «своему уму и знаниям», «способности к изобретению», «дару выбирать сюжеты», «умению управлять актерами»⁵² выступал посредником между основным действием и вставной пьесой. Самым значительным персонажем-демиургом является Гамлет, который в третьем акте шекспировской трагедии ставит спектакль.⁵³

В «Концерте» Тринкера функцию персонажа-демиурга выполняет преподаватель сценической речи Трифоне. Именно он раскрывает обман разыгранного на условной сцене настоящего брака.⁵⁴

⁴⁹ «Non so chesse le pparole / De lo libretto... lo suggeretore / Chi fa? nce sta? addov'è?» (*Trincherà P. Il Concerto...* P. 63).

⁵⁰ Переход «из фантастики в реальность» является приемом, характерным и для французского театра семнадцатого века и происходящим из необходимости обмануть персонажа, который препятствует союзу двух влюбленных (см.: *Forestier G. Le Théâtre dans le Théâtre sur la scène française du XVIIe siècle.* P. 230 etc).

⁵¹ См.: *Ibid.* P. 208 etc.

⁵² *Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento.* P. 35.

⁵³ В этом случае персонаж-демиург модифицирует текст вставной пьесы, чтобы по реакции своего дяди-короля увидеть доказательство его вины в убийстве отца.

⁵⁴ *Trincherà P. Il Concerto...* P. 59.

Прием «театра в театре» в творчестве Шаховского свидетельствует о зрелости, достигнутой русским музыкальным театром этого времени. В Европе в эпоху барокко прием «театр в театре» был распространен благодаря стремлению драматургов к новизне, которое отвечало интересу публики ко всему новому⁵⁵ и отражало потребность в саморефлексии. Соответственно, жанр метаоперы достиг своего расцвета начиная со второй четверти XVIII века; это же время отмечено развитием критики и теории лирической оперы.⁵⁶ В этот период центральная фигура оперного театра, Метастазιο, выводится на сцену лишь посредством цитат, как происходит, например, в «Концерте» Тринкера.

В России полноценная рецепция итальянского музыкального театра происходит только в двадцатые годы XIX века, когда Шаховской пишет ряд работ по истории русского театра⁵⁷ и сочиняет метамелодраматическую комедию-водевиль.

В России в начале XIX века водевиль постепенно вытесняет оперу-буффа итальянского образца, вбирая, однако, некоторые ее особенности. Приемы многоязычия и метамелодрамы появились в России с некоторым опозданием, в то время как в Италии они претерпевали существенную трансформацию. В области театра, как и во многих других областях, Россия «вернулась» к Европе только в эпоху Петра I, быстро проходя эволюционные этапы, которые в Италии могли длиться несколько веков.

Немногие примеры, приведенные в данной статье, показывают, что исследование культурных связей между Россией и Италией приобретает дополнительную глубину при анализе сочинений менее известных писателей и художественных жанров. Такое исследование в особенности необходимо для тех исторических моментов, которые предшествуют рождению явлений истинно национальных, усвоивших, по словам Шаховского, иностранный урок.

⁵⁵ Cambiaghi M. Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento. P. 23.

⁵⁶ La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi... P. 32.

⁵⁷ Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. С. 9–10.

СТЕФАНО КАПРИО (РИМ, ИТАЛИЯ)

ОБРАЗ РИМА В РУССКОЙ МЫСЛИ

Поистине много культурных влияний составляют историю русской мысли, и совсем не просто предложить тот перечень, который соответствовал бы фактической степени их развития. Русскую культуру можно считать некой формой позднего византийского христианства, прошедшей через насильственную азиатскую экстраполяцию, чтобы затем вновь постепенно возникнуть в европейской культуре, в итальянском Возрождении, во французском Просвещении и, наконец, в немецком Романтизме, после чего русская культура погрузилась в революционную двусмысленность, дабы сегодня столкнуться с постмодернизмом, балансируя между национальной реставрацией и мечтой об обновленном универсализме. И все же существует та красная нить, которая объединяет все эти непрерывные повороты, то место синтеза, куда Россия постоянно возвращается как к берегу судьбы, источнику и исходу собственной истории. И этим местом является как раз миф или образ Рима. Вечный Город, универсальное царство, но и центр духовной жизни, и скорее вышней власти, чем земного могущества. Рим всегда оказывается фоном всякой ипостаси русского созидания: Киева как утраченной древности, Москвы как апокалиптического Рима, призванного спасти мир, града Святого Петра, возведенного на вершине Европы дабы господствовать в новой империи современной эпохи, Советской власти, освобождающей мир от нацизма и от капиталистического гнета. Сегодняшний Рим — это Россия, униженная и оскорбленная, ищущая своего искупления и все еще пытающаяся объединить Восток и Запад, спасая одних от фанатического нигилизма, а других от релятивизма, ведущего к саморазрушению.

Миф о Риме и философия истории

Миф о Риме создается в России, прежде всего, как религиозный, имеющий эсхатологическое и сотериологическое значение, связанный с особым толкованием христианской традиции, воспринятой Россией и неоднократно ей переработанной, о чем явственно пишет Николай Бердяев в своей книге «Смысл истории»: «В христианстве происходит встреча и соединение двух

великих потоков всемирной истории и вместе с тем по-новому ставится и решается одна из центральных и основных тем мировой истории: тема Востока и Запада. Христианство есть встреча и соединение восточных и западных духовных исторических сил. Без этого соединения христианство немислимо. Это — единственная всемирная религия, которая, имея свою непосредственную колыбель на Востоке, является, прежде всего, религией Запада, отражающей в себе все особенности Запада <...> Под Востоком я понимаю не Россию, потому что Россия не есть чистый Восток, а есть своеобразное сочетание Востока с Западом. Это создает всю сложность исторической судьбы ее, но вместе с тем это придает русской исторической судьбе иной характер, чем не христианская судьба народов Востока».¹

Падение Рима, крах древнего мира были искуплены христианством и оставили желание воссоздать это событие, этот имманентный синтез истории. Это есть напряженность всей средневековой *Christianitas*, которая выливается в новое открытие древнего мира в эпоху Возрождения. России не было дано пережить радость этой заново открытой памяти, она достигается веяниями Ренессанса в момент падения восточного мира, Рима Востока. Поэтому, напоминает Бердяев, «мы творили от горя и страдания; в основе нашей великой литературы лежала великая скорбь, жажда искупления грехов мира и спасения. Никогда не было у нас радости избыточного творчества. Весь характер русской мысли, русской философии, русского морального склада и русской государственной судьбы несет в себе что-то мучительное, противоположное радостному духу Ренессанса и гуманизма <...> В этом — чрезвычайная парадоксальность нашей судьбы и какое-то своеобразие нашей природы. Нам дано раскрыть, может быть острее, чем народам Европы, противоречие и неудовлетворительность срединного гуманизма <...> Эти особенности русского Востока обозначают своеобразную его миссию в познании конца Ренессанса и конца гуманизма. Именно России дано здесь что-то обнаружить и открыть, и именно в России высказывается какая-то особенно острая мысль о конечных исторических судьбах. Не случайно на вершинах русской религиозной философии мысль всегда была обращена к Апокалипсису».²

Истоки Руси: исчезновение древности

Киевское княжество появляется в середине X века как некий пока еще лишенный цельности агломерат племенных поселений с двумя доминирующими городскими центрами (Киевом и Новгородом), контролирующими на

¹ Цит. по: Бердяев Н. Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы. 2-е изд. Париж, 1969. С. 147–149.

² Там же. С. 220–221.

севере и юге торговый путь «из варяг в греки». Историческое направление экономического и политического развития идет в направлении Константинополя, но есть и попытки проникновения с запада, где Германская империя пытается установить европейскую культурно-политическую преемственность, и опасность вторжения с востока, откуда попеременно оказывают давление различные азиатские племена. Эти три альтернативы, Византия, Европа и Азия, и обусловят зарождение нового государства, формирование его сложной идентичности, в том числе и в последующие века. Варяжских и русских князей, все еще неуверенных относительно своей природы и своей судьбы, неизбежно привлекает мощь и величие Византийской империи, которая уже распространила свое влияние на славянские народы благодаря миссии Кирилла и Мефодия, а после последовавших делений получила контроль над Балканами и южными славянами. Под неудержимым водительством македонских императоров Византия в X веке становится «настоящей всеобщей империей, чье влияние и чьи амбиции распространяются почти на весь цивилизованный мир».³ Арабское завоевание фактически поставило под сомнение истинную основательность империи, отняв у нее весь Средиземноморский бассейн, являвшийся колыбелью греческой, римской и христианской цивилизации. Внезапное и полное вторжение магометанских полчищ в VII веке стало для Восточной Римской империи событием, подобным варварскому вторжению на Западе в V веке, и только благодаря политике экспансии на Балканах, в Южной Италии и в славянских странах удалось частично компенсировать это сокращение империи до осажденной провинции и подтвердить универсальные притязания Константинополя. В интригах императорского и патриаршего двора противостояние с римским папством подчас использовалось как аргумент при восхождении по дворцовой лестнице власти, это касается и миссионерских завоеваний на территории славян; в такой атмосфере произойдет христианизация русских, а в середине XI века наступит окончательный разрыв с Римом из-за амбиций патриарха Михаила Керулария.

Таким образом, русские вступают в христианскую историю через пучину раскола XI века, наблюдая его пассивно и неосознанно, в самый критический момент в жизни вселенской Церкви, не имея возможности изменить ее судьбу. Они пополняют перечень Церквей первого тысячелетия, приобщаясь к католическому единству древнего христианства, но фактически они относятся к последующей эпохе разобщения и воинствующего православия (*Slavia Orthodoxa*), растерянного христианства, пребывающего в поиске новых определений. Это объективное историческое обстоятельство является истоком чувства вечной незавершенности русского христианства и его исторической миссии: последняя из древних Церквей или первая из современных?

³ Diehl Ch. Storia dell'impero bizantino. Roma, 1977. P. 62. Перевод мой. — С. К.

Наследница исконного христианства или носительница нового откровения? Историческая двойственность присовокупляется к географической двойственности территории, балансирующей между Востоком и Западом, между универсальным и частным, между прошлым и будущим. Россия всегда будет чувствовать себя «третьим элементом» истории, культуры и веры: элементом неожиданным, невыразимым, лишним, но и удивительным, творческим и совершенно необходимым. Не случайно русская вера более чем какая-либо другая сосредоточится на тайне Пресвятой Троицы.

Как бы там ни было, Россия, являясь «возлюбленной дочерью» византийской Церкви, как любят часто подчеркивать Константинопольские патриархи, не занимается простым воспроизведением категорий греческого христианства и с самого начала не ограничивалась лишь усвоением его положений и стиля, хотя и сходна с ним. По форме куполов и по цветовой насыщенности икон мы сегодня сразу же отличаем русский храм от греческого, а вечная напряженность между иерархами двух Церквей подчеркивает и порой драматично это отличие. Русские не чувствуют себя детьми греков, часто подчеркивают свое своеобразие в отношении всего остального православного мира не менее решительно, чем при сопоставлении с латинским христианством, которое подчас привлекает их по ряду сходных между собой характеристик. Главное выражение этой особой идентичности выявится в переломный момент русской истории с возвышением Москвы, в ее стремлении стать Третьим Римом, местом эсхатологического синтеза всей христианской истории, но начало этой идеологии необходимо искать в самих корнях евангелизации Руси.

Выбор князя между ортодоксальностью и вселенскостью

К решению принять крещение князь Владимир, согласно Летописи, приходит вследствие военных событий и политической целесообразности. Новокрещенному предлагается особо составленный и догматически подробный Символ веры, являющийся выражением «воинствующего православия», ведущего непрестанную войну с еретиками; помимо деталей тринитарного и христологического догмата перечисляются семь вселенских соборов святоотеческого периода с соответствующими определениями, числом участвовавших епископов и перечнем тех, кто был предан анафеме. В частности, Владимир был предостережен о заблуждениях католиков, которые, впрочем, в изложении Летописи, касались не догматов, а ритуала: «Не принимай же учения от латинян, — учение их искаженное: войдя в церковь, не склоняются перед иконами, но, стоя, кланяются и, поклонившись, пишут крест на земле и целуют, а встав — попирают. Этому не учили

апостолы; апостолы учили целовать поставленный крест и чтить иконы».⁴ В этом предписании усматривается дистанция между святоотеческим богословием, вознесенным как формальное знамя, но совершенно абстрактным и далеким от практики веры, и поздней византийской монашеской традицией, сосредоточенной на обрядовых мелочах и на материальности предметов культа. Полемика против латинян, порожденная различием в обрядовой восприимчивости, завершается другими упреками не менее неожиданными, как, например, в том, что у католиков «одни священники служат, будучи женаты только на одной жене, а другие, до семи раз женившись», а во время Мессы «прощают же они и грехи за подношения»⁵. При этом фактически игнорировались все классические причины богословской и церковной полемики (*Filioque*, евхаристическая молитва, опресноки, чистилище, священнический целибат), которые до и после крещения Владимира будут непрестанно обсуждаться в византийских трактатах на эту тему. Таким образом, Русь была призвана на религиозную войну, исторические и идеологические причины которой не объясняются, и на протяжении долгого времени не будут затрагиваться в русской религиозной литературе; более того, можно сказать, что русские в отношении западного христианства будут оставаться скорее равнодушными по крайней мере до середины XV века, до периода после Флорентийского собора и взятия Константинополя. Сам раскол 1054 г. не будет воспринят аподиктически на Руси, которую, например, воодушевит «перенесение мощей» Святого Николая Мирликийского в Бари в 1073 г., считавшееся греками откровенным воровством и смертельным оскорблением. Летопись повествует о кончине Владимира в 1015 г., прославляя его как «нового Константина великого Рима».

Новое начало христианской истории

Другим важным документом, который помогает нам понять значение крещения Руси и в целом дух раннего русского христианства, является «Слово о законе и благодати» митрополита Киевского Илариона, написанное между 1027 и 1050 гг. «Слово...» представляет собой панегирик князю-крестителю, высокий и изысканный по богословскому содержанию, в котором находит свое явственное выражение основополагающий тезис, образующий русское толкование христианской веры: замысел Божий об истории человека есть замысел спасения, достигающий своей полноты на Руси, призванной к особой миссии в реализации самого этого замысла.

⁴ Повесть временных лет / Пер. О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 1. С. 159.

⁵ Там же. С. 159, 161.

Вся история спасения до Христа, напоминает Иларион, является приготовлением к христианскому искуплению. Закон был необходим для преодоления идолопоклонства, неистовым исповедником которого был сам Владимир: «Он <...> установил закон в предуготовление истины и благодати, чтобы <пустуемое> в нем человеческое естество, уклоняясь от языческого многобожия, обшло верить в единого Бога, чтобы, подобно оскверненному сосуду, человечество, будучи, как водою, омыто законом и обрезанием, смогло воспринять млеко благодати и крещения».⁶ Святоотеческий язык, использованный автором, свидетельствует о глубоком знании богословских источников; выбор сотериологического диптиха «истина и благодать» — это не просто риторическое усиление речи, но точное указание подлинного православия. *Истина, на которой сосредоточатся лучшие представители русского богословия (как, например, П. Флоренский) и Благодать, понимаемая как то внутреннее выражение любви Бога. Оно раскрывается в призывании к вере русских, народа «лишнего», ненужного, согласно земной логике распространения христианской религии, врывающегося с невероятной эсхатологической силой в историю, дабы придать ей непредвиденный вектор, смещая ось жизни вселенской Церкви в направлении нового центра тяжести, которого на самом деле чаяли все.* Затем митрополит развивает тему превосходства христиан над «иудеями», придавая тексту грубо антииудейский тон. Нет сомнения в том, что это действительный аргумент автора, и нет явных ссылок на возможное антигреческое толкование или в целом на толкование в смысле притязания русских на превосходство над другими христианами, но как бы там ни было, уже предлагаются начальные богословские средства «славянофильского» развития богословия истории.

Беспрецедентная экклесиология: автокефалия

Идея автокефалии, т. е. идея независимости от Константинопольской Церкви, в Болгарии была лишь кратким и неясным эпизодом, вскоре Болгария вернулась к общему видению православной ойкумены. К идее автокефалии с размахом вернутся русские в Средневековье, в результате чего позднее она станет ключом ко всей современной православной экклесиологии. Сегодня православие представляет собой совокупность автокефальных церквей (около четырнадцати, в зависимости от взаимного признания), возглавляемых «национальными» патриархами или архиепископами, в которой патриарх Константинопольский играет роль скорее символическую и почетную, помимо управления обширной мировой диаспорой, совершенно уже не

⁶ Слово о законе и благодати митрополита Киевского Илариона / Пер. А. Юрченко // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. С. 27.

связанной с территориальными корнями. На самом деле изначальное православие совершенно не является национальным, но как раз «экуменическим» и вселенским, «католическим» в буквальном смысле этого слова. Византийский патриарх основывался не на этнических элементах, но на традиционных и исторических, занимая второе место в «пентархии» древних патриархов наряду с Римом, Иерусалимом, Александрией и Антиохией, т. е. с епископскими центрами, являющимися протагонистами евангелизации древнего христианского мира, Римской империи Востока и Запада, а также сирийского и египетского мира, части Персидской империи вплоть до отрогов Индии и Восточной Азии. Пентархия была подобна деснице Божьей с пятью перстами, управляющей единой вселенской Церковью, собирающейся для совершения Евхаристии, где бы оно ни происходило канонически, т. е. вокруг всякого епископа, чья апостольская преемственность была признана. Не существовало подробного определения канонической «территории», и тем более национальной церковной территории, и следовательно, не было никакой «этнической автономии» в древней и святоотеческой Церкви, и тем более в Церкви собственно византийской. Автокефалия была получена Москвой между XV и XVI веками при особенных обстоятельствах, в тот момент, когда весь остальной православный мир находился под властью османской Блистательной Порты; и даже в самой турецкой империи православные не считались отдельной этнической группой, а экуменической совокупностью «римлян», «ромеев».

Османская власть признавала гражданскую и религиозную юрисдикцию патриарха Константинопольского над всеми православными, объединенными в *millet a rum*, «департамент римлян». Русский царь фактически был единственным независимым православным монархом, а московская автокефалия на протяжении веков держалась скорее в силу этой политической ситуации в Европе, чем на богословских мотивациях. И все же сознание независимости существовало в русской душе с самого начала, с пророческого предвосхищения назначения Илариона и с его размышлений о крещении Руси, и оставалась всегда скрытой, обнаруживаясь лишь в особых обстоятельствах.

Эта миссия и была поручена «новому народу», утверждает Иларион в своем «Слове...», миссия переоснования истории спасения: «И подобало благодати и истине воссиять над новым народом. Ибо не вливают, по словам Господним, вина нового, учения благодатного в “мехи ветхие”, обветшавшие в иудействе, — “а иначе прорываются мехи, и вино вытекает”. Не сумев ведь удержать закона — тени, но не единожды поклонявшись идолам, как удержат учение благодати — истины? Но новое учение — новые мехи, новые народы! “И сберегается то и другое”».

Так и совершилось. Ибо вера благодатная распростерлась по всей земле и достигла нашего народа русского. И озеро закона пересохло, евангельский

же источник, исполнившись водой и покрыв всю землю, разлился и до пределов наших. И вот уже со всеми христианами и мы славим Святую Троицу, а Иудея молчит».⁷ Русские, следовательно, образуют народ благодати вместе «со всеми христианами», с которыми они пребывают в абсолютно равном положении и разделяют с ними почти синхроническое достоинство, поскольку единый источник Божьего милосердия не знает временного измерения. Так, святость Владимира можно сравнить со святостью самих апостолов, как подчеркивает важный эклисиологический «перечень» митрополита Киевского, открывающий последнюю часть «Слова...», часть, посвященную восхвалению князя: «Хвалит же гласом хваления Римская страна Петра и Павла, коими приведена к вере в Иисуса Христа, Сына Божия, восхваляют Асия, Ефес и Патмос Иоанна Богослова, Индия — Фому, Египет — Марка. Все страны, грады и народы чтут и славят каждого своего учителя, коим научены православной вере. Восхвалим же и мы, — по немощи нашей хотя бы и малыми похвалами, — свершившего великие и досточудные деяния учителя и наставника нашего, великого князя земли нашей Владимира».⁸ В этой последовательности поражает не столько напыщенное сопоставление Владимира с Петром и Павлом, сколько отсутствие упоминания Константинополя и его основания Св. Андреем. Если, с одной стороны, можно предположить, что оно считается чем-то само собой разумеющимся, то с другой — нельзя не отметить, что в этом панегирике Владимир ставится на уровень апостолов, т. е. выше императора Константина (в свою очередь, прославленного Православной церковью как *esapostolos*, «равноапостольный»), о чем в тексте потом упоминается. Что касается легенды об основании византийской столицы апостолом Андреем, расширенной до повествования о его путешествии в Россию, по Киевским холмам и даже в Новгород, Иларион, конечно же, должен был знать ее (она упоминается во вступлении к Летописи Нестора), но не упоминает ее и не применяет в похвале князю, завершающей его проповедь.

Вселенская Россия: Москва — Третий Рим

В условиях монашеского и духовного возрождения XV века, т. е. выхода из долгой ночи татаро-монгольского ига, борьбы с первыми еретиками, «живодствующими» и «стригольниками», и укрепления церковной и богословской идентичности, утверждения фундаментальных отношений между Церковью и Государством, следовательно, становления глубокого русского православного сознания с мятежной душой, отчасти еретического и в значительной степени монашеского, выступающего в качестве противовеса,

⁷ Там же. С. 39.

⁸ Там же. С. 43.

рождается идея о том, что Москва есть Третий Рим. Все эти элементы концентрируются с конца XIV до середины XV века и сопровождают распад Византийской империи. В 1453 г. происходит падение Константинополя; но прежде, в 1439 г., состоялся Флорентийский собор, униатский собор, в котором приняли участие два русских епископа. Их судьба говорит о многом: это были грек Исидор Киевский и русский Авраамий Московский. В России митрополит Исидор был горячим сторонником Унии, которую он торжественно провозгласил во время литургии в кафедральном соборе Кремля, когда первый и единственный раз в истории русской Церкви торжественно помянул Римского папу как своего пастыря. Авраамий же подчиняется государственному соображению. Он подписывает Унию, но затем его останавливает Великий князь, который заставляет его изменить свое мнение. Исидора же сначала заключают в острог, а затем изгоняют, направляя на Запад, где он поселится в греко-католическом Кристоферратском монастыре, недалеко от Рима, и станет кардиналом вместе с другим униатским православным епископом Виссарионом Никейским. Исидор посвятит себя пропаганде унии на территориях западной России, т. е. Украины, где в 1596 г. Флорентийская Уния будет одобрена в Бресте «митрополией Киевской, Галицкой и вся Руси». Таким образом, с одной стороны, мы видим униатское направление, в то время как в Москве утвердится линия русской автокефалии, в том числе и по причине того, что влияние патриарха Константинопольского, который должен был назначать киевских митрополитов, все слабеет и слабеет из-за османского вторжения. Русские сами устанавливают свою автокефалию, которая затем преобразуется в полную независимость. С 1453 г. происходит падение Константинополя, и в России это воспринимается как знак того, что пробил час для реализации своей собственной исторической судьбы. В самом деле, так называемая теория «Москва — Третий Рим» начинает распространяться в конце XV века, и обретет свое недвусмысленное выражение в послании игумена псковского Филофея дьяку Мунехину, секретарю при московском дворе (†1542), которое обойдет всю Россию, выразив распространенное прежде всего в монашеских общинах впечатление того, что «первый Рим пал, второй тоже, а четвертого не будет», то есть третий — является окончательным. Это выражение «Москва — Третий Рим», как кажется, является идеологической основой русского национализма; но на самом деле, С. С. Аверинцев доказывает, что именно здесь окончательно формируется русская *Christianitas*. Согласно С. Аверинцеву,⁹ идея «третьей реальности» была древним и глобальным идеалом, предшествующим самому христианству; сам Рим уже являлся «третьей Тройей». Согласно повествованию Илиады, к которому затем обратился Вергилий, Эней бежал из Трои с мечом Гектора, основал сначала царство Альба Лонга, а затем — сам

⁹ См.: Аверинцев С. С. Другой Рим: Избр. статьи. СПб., 2005. С. 332–333.

Рим. Или же можно применить это понятие к судьбе Константинополя, заменив Альба Лонга, тогда «третьей Троей» была бы сама новая столица Константина. Троя была царством, объединявшим Азию и Европу, Грецию с азиатскими территориями. Троя — это империя, соединяющая миры, Рим был империей, соединившей миры. Существует также версия, включающая сюда Александрию Египетскую и «экуменический» идеал македонской империи.

Последний решающий элемент, являющийся завершением этого этапа после послания Филофея, находит свое выражение в царствовании Ивана IV Грозного. В этот период власть царя была поставлена на службу мессианства России, оригинального элемента русской религиозной культуры со времен «Слова...» Илариона, который воспринимается как «особая благодать» России как Третьего Рима, как народа, который спасет мир. Эта тема навсегда останется в русском сознании. К ней вернется и Владимир Соловьев в своей «Краткой повести об Антихристе». Иван Грозный — это монарх, который укрепляет государство и организует Стоглавый собор 1552 г., но прежде всего, провозглашает себя Цезарем, *царем*, и закладывает предпосылки для провозглашения патриархата, подчиня митрополита Московского Филиппа, который сопротивлялся его произволу. Иван Грозный побеждает татар, захватывая Казань и Астрахань. Россия отыграется за унижения татаро-монгольского ига, пойдя на завоевание Востока, в котором выражается способность русских к завоеванию мира, обретению мирового масштаба. Существуют и современные параллели с завоеванием американских границ. На картине Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» воины татаро-монгольского хана Кучума напоминают индейцев Америки: русские с ружьями, а они с луками и стрелами, своего рода русский «*fag west*», только обращенный на восток. Мы, итальянцы, как и все жители Западной Европы, выросли на мифе о Диком Западе, но некоторым образом мы должны признать, что на самом деле вестерн был уже придуман русскими; сегодня это тот идеологический пласт, который позволяет Америке и Западу чувствовать себя вправе распространять свою модель в мире, но тот же самый менталитет жил в русских, взявших на себя задачу приобщения Азии к цивилизации.

Флорентийская Уния была также пунктом назначения средневековой реформы папства, начавшейся с григорианской реформы, целью которой было вознесение папы выше всякой власти, и церковной, и гражданской. Этот процесс свершается только во Флоренции после долгой «борьбы за инвестиру» и периода колебания между папством и концилиаристским движением XIV века с авиньонским пленением и многочисленными антипапами, и целого ряда напряженностей в Католической Церкви. Флоренция является завершением Базельского собора, перенесенного позднее в Феррару и завершившегося во Флоренции. Он начался как «концилиаристский» и должен был утвердить превосходство собора над папой, преодолев схизму

трех антипап. Папа Евгений IV формально принял концилиаристские положения, но потом ему удалось ослабить их, оставив в Базеле наиболее радикальных представителей этого направления, а в Ферраре он смог вернуть концилиаристское отклонение в гораздо более «папистское» русло. Союз с православными, с точки зрения папы, был мотивирован не столько экуменическим желанием, сколько стремлением утвердить способность папы объединить всей христиан, некоторым образом вновь подчинив восточных православных папскому примату. В отличие от II Лионского Собора 1274 г. (еще один униатский собор), Флорентийский — был подготовлен должным образом. Он обсудил все аргументы, разделяющие две Церкви, объединив лучших католических богословов с подавляющим большинством православных епископов вместе с Иосифом, патриархом Константинопольским, в тот момент единственным восточным патриархом. Единственным вопросом, оставшимся без явного обсуждения, был римский примат, который по намерению папы разрешался самой Унией, подписанной всеми, сначала армянами и затем греками, включая и двух русских.

В середине XV века папство достигло своей цели и превратилось уже не в некий динамический центр идеального церковного статуса, но, с определенной точки зрения, в земное царство, как и другие, хотя и сохранив важные богословские характеристики. Величие папского двора, как высшей европейской власти, простирается от XV века до середины XVI, и неслучайно в этой период произойдет лютеранская реформа, вызванная мирскими излишествами самого папства. Интересно, что именно в тот момент, когда Москва чувствует себя наследницей Константинополя и обретает религиозное и национальное самосознание самостоятельной державы, папство достигает своего высшего выражения церковного и политического главенства; это один из парадоксов, которые выражают ключевые отношения в истории. Таким образом, начинается не только сличение на расстоянии между Москвой и Римом, но и идеологический и политический взаимообмен между двумя дворами.

Шапка Мономаха на Церкви-Государстве

XVI век приводит Русь к царству Ивана IV Грозного, продлившемуся более пятидесяти лет, с 1533 по 1584 г., и окончательно обозначившему направления ее будущего развития. Иван становится князем в трехлетнем возрасте, после судорожной фазы наследования, а в 1547 г. в 17 лет берет ситуацию в свои руки, устанавливая самую настоящую диктатуру. Во время его венчания на царство, обряд которого был подготовлен Макарием, митрополитом Московским, впервые князь Московский был провозглашен *царем*, что являлось русским вариантом «цезаря», императора. Головной убор азиатского образца, который с середины XIV века передавался московским князьям,

по всей вероятности, дар татарского хана Юрию Долгорукому или Ивану Калите, торжественно называется «шапкой Мономаха», благодаря легенде, специально составленной в начале XVI века, согласно которой изначально она принадлежала императору Константинопольскому Константину IX Мономаху, который, в свою очередь, даровал ее внуку Владимиру II, князю Киевскому и внуку Ярослава Мудрого. И снова легенда о наследовании, связанная с головным убором, подобно новгородскому «белому клобуку», дабы показать судьбу, уготованную России с древних времен, но фактически принятую как новая эра, открывающаяся для России и для человечества. Иван IV получает поздравительные послания от Марии Тюдор и Филиппа II Испанского, которые обращаются к нему, называя «Великим императором».

Иван Грозный скончался в 1584 г., и в 1586-м избирается новый митрополит Иов во время царствования царя Федора, сына Ивана от первого брака, регентом которого стал Борис Годунов. С целью сдерживания перегибов цезарепапизма Ивана православно-имперская программа совершенствуется путем установления полной церковной автокефалии. Так в 1589 г. формально устанавливается первая в лоне православия форма автокефалии, патриарх Московский занял пятое место в «новой пентархии» Восточных Церквей, заменив как раз римский престол (который, впрочем, стоял на первом месте). Это фактически преобразовало природу православной экклесиологии из экуменической в этническую, а если учесть, что другие православные Церкви находились под властью османских турок, то понятно, почему Москва с тех пор считается не просто одним из многих национальных патриархатов, а Церковью, наиболее представляющей весь православный мир.

Московская автокефалия придала решающий импульс реализации другой экклесиологической концепции, униатской, на западных территориях: испугавшись Московского произвола, некоторые епархии Галиции (нынешняя западная Украина) в 1598 г. провозгласили Брестскую унию, подчинившись власти Римского папы и исполнив отчасти старую мечту кардинала-митрополита Исидора. Эти два события, таким образом, являются двумя сторонами одного и того же явления: автокефалия — это решение, найденное русскими после процесса самоосознания, начатого вследствие Флорентийского собора и падения Константинополя, тогда как Уния — это результат присутствующего и в русском самосознании стремления войти в западный мир. Уния в дальнейшем будет принята и на других территориях: венграми, словаками, румынами, болгарами, сербами и даже в Греции. В этих последующих Униях пропаганда заключенного союза происходила порой несколько искусственно, в то время как истинное униатство, как изначальная концепция, нашло свое действенное выражение в русском мире как некий вариант идеи Москвы — Третьего Рима, рассматриваемой не как преобла-

дание Москвы над Римом, а как некая форма подчинения Москвы-Киева Риму. Как бы там ни было, оба варианта, на наш взгляд, должны рассматриваться вместе, в их единстве и противоположности.

«Латинская душа» современной России

Таким образом, усвоение мифа о Риме относится к древней и средневековой истории России и богословским основаниям ее образа Церкви и Государства, хотя только в XVII веке латинская культура нашла путь глубокого проникновения в культурную жизнь России. После Брестской Унии 1598 г. в начале века учреждается Киевская духовная академия, питаемая главным образом богословием иезуитов, которые с конца XVI века превратились в сильную армию католической Контрреформы и нового миссионерского распространения католицизма. Именно в период автокефалии и униатства в России и на Украине начинают действовать иезуиты, посланные в эти земли, дабы противостоять протестантской реформе, которая практически полностью отделила Польшу от римского папства. Новая католическая евангелизация происходила, прежде всего, через школьную и академическую культуру и изучение богословия, основанное на материалах второй томистской схоластики Тридентского собора, главным представителем которой станет Роберто Беллармино, иезуит и учитель богословия всей Европы XVII века. Богословие Беллармино добралось и до Киева, где преподавание и так уже велось на латинском, но было переведено и на русский прежде всего при Петре Могиле, митрополите Киевском (1597–1647). Он, в свою очередь, прилагая огромные усилия в деле распространения религиозной культуры среди своих приверженцев, напишет «Православное исповедание», учебник по богословию, который есть не что иное, как переработка Беллармино, исправленного в тех местах, которые следовало привести в соответствие с православным богословием по спорным вопросам о чистилище, евхаристии и папстве, но в целом очень верный иезуитским идеям. Этот текст становится официальным учебником Киевской академии, места, где учится все руководство Русской Православной Церкви; в XVII веке Киев все еще остается культурным центром, переживающим новый период относительного величия. Украина, впрочем, и сегодня является важным источником духовной жизни русского православия и главной колыбелью священных призваний. Из Киева пришла в Россию латинская схоластика, которая оставалась основным методом, использовавшимся русскими в изучении богословия вплоть до середины XIX века. В Санкт-Петербурге митрополит Стефан Яворский, глава нового церковного установления, созданного Петром Великим в начале XVIII века, напишет «Камень веры», оставшийся официальным текстом русского богословия более одного века и являвшийся фактически развитием богословия Могилы и Беллармино.

Таким образом, корни отношений с Западом уходят глубоко в русскую землю, несмотря на то, что Россия остается, с культурной точки зрения, независимой реальностью, по-своему усваивающей в том числе и западный опыт.

Настоящим символом реформы Петра Великого стала, вне всякого сомнения, новая столица, которая одним своим названием обращалась к духовному величию Рима, как «град Святого Петра», и своим немецким названием *Sankt-Peterburg* заявляла о себе как о зарождающейся европейской митрополии. Новая столица стала образцом западного влияния на Россию, ее «окном в Европу».

Санкт-Петербург стал идеологической столицей новой западной России, возведенной и украшенной благодаря французским, итальянским и немецким архитекторам, таким как Доменико Трезини (1670–1734), Бартоломео Растрелли (1700–1771), К. И. Росси (1775–1849), Джакомо Кваренги (1744–1817), Август Монферран (1786–1858) и др. И все же он появился с притязанием быть не столько Третьим Римом, сколько фактически Новым Римом, новым градом Святого Петра. Две столицы России в конечном итоге являются двумя вариантами Третьего Рима. Сразу же после падения коммунистического режима началось восстановление Москвы, которая в 1997-м отметила 850-летнюю годовщину со дня своего основания, начиная же с 2000 г. усилия были направлены на Санкт-Петербург, который в 2003-м отпраздновал третье столетие своего существования. Таким образом, в начале постсоветской эпохи снова возник дуализм: за московским десятилетием последовало десятилетие петербургское, но, как всегда, с типичной для России инверсией: девяностые годы были открыты западному влиянию, тогда как двухтысячные знаменуют возвращение к традиции, ревниво оберегаемой от тех же самых влияний. Северная столица вдохновила многих великих русских писателей, которые видели в Санкт-Петербурге символ зла, средоточие греха, тогда как Москва и провинция обычно представлялись колыбелью Святой Руси, куда должно возвращаться и которую нужно заново обрести после каждого падения.

После исторической победы над Наполеоном в 1812 г., которая полностью изменила постановку отношений между Россией и Западом, экуменическая и «тринитарная» идея царя Александра I заключалась в организации Европы путем объединения трех христианских империй: православной России, протестантской Пруссии и католической Австрии. Русский царь должен был возглавить этот уникальный союз народов и Церквей, и на протяжении всего XIX века в различных формах будет вынашиваться эта романтическая мечта, поддерживаемая папой, который, очевидно, в центре этого союза видел Римский престол. На самом деле в 1848 г., в год ирредентистских волнений в европейских государствах, Папа Пий IX направил послание всем православным патриархам с призывом присоединиться к Католической церкви, которая стала бы главою истинной христианской Европы. Начинание

не имело успеха и было отвергнуто, оставшись без рассмотрения, но показало, насколько сильно повлияла русская утопия на европейские умы. Идеал «Святой Руси» уже не ограничивался пределами Московии или туманами Петербурга, а превратился в религиозный миф, ходящий и на христианском западе. Русское самосознание утвердилось как неотъемлемый фактор в дебатах о судьбах мировой цивилизации; именно этот качественный скачок был мастерски показан Владимиром Соловьевым в конце «золотого века» русской культуры в его утопическом богословии о *России и Вселенской Церкви*, где он предлагает идею духовной теократии как программу реформирования Европы в соответствии с истинным христианским духом, которая должна быть реализована под водительством русского царя и духовной властью Римского папы. Соловьев заложил основы так называемой «софиологии», мистического пути русской веры, которая в идее Богочеловечества заново открывает православно-католическую догматику. Во многих работах, как и в «России и Вселенской Церкви», Соловьев вновь предлагает свое эстетическое восприятие как корень более глубокой веры, воссоединения всех христиан в единой вере, принимаемой в ее универсальных началах.

Заключение: Рим в третьем тысячелетии

Мы намеренно опустили или лишь вскользь упомянули о влиянии образа Рима на великую русскую культуру XIX и начала XX века, с одной стороны, дабы не отяжелять статью, но, прежде всего, для того, чтобы подчеркнуть главный тезис, который мы хотим предложить: образ Рима в русской мысли не является результатом западного влияния, но принадлежит изначальному пласту религиозного и гражданского сознания русского народа. Таким образом, речь идет не об эстетическом или литературном сравнении, а о самой причине существования русской нации, о ее месте в истории рядом с другими народами. При всей неопределенности нового начала истории, которое символизируется наступлением третьего христианского тысячелетия, второе тысячелетие русской истории неизбежно должно возобновить свой путь, исходя из образа Рима, универсальной утопии о христианском мире. И мы надеемся, что эта утопия не породит новые конфликты и новые чудовищные диктатуры не только в России, но и во всех странах и на всех широтах.

ABSTRACTS

D. M. Bulanin (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *La spedizione italiana al Monte Athos nel XIII secolo? Echi slavi del mito.*

Il saggio studia un ciclo di leggende situate al confine fra tradizione scritta e folclore. Compilate sia in greco sia in slavo ecclesiastico, esse raccontano di una spedizione reale o immaginaria dei cattolici sul monte Athos. È molto improbabile che il mito del grano, sviluppatosi in maniera diversa in ognuna delle leggende, sia databile prima del XV secolo. La memoria popolare ha condensato le voci sulle diverse devastazioni del Monte Sacro in leggende relative a una sola spedizione punitiva che ha avuto luogo presumibilmente dopo il Concilio di Lione (1274). Nessuno dei racconti citati può essere considerato come una fonte storica verosimile. Il vero impulso all'immaginazione dei monaci potrebbe essere stato il Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439.

I. D. Sablin (Istituto Russo di Storia delle Arti, San Pietroburgo), *L'attività degli architetti italiani in Russia a cavallo tra XV e XVI secolo: sul problema dell'origine delle coperture a tenda.*

Resta come una pesante eredità della campagna contro il cosmopolitismo la poca attenzione, da tempo divenuta usuale, che i ricercatori russi prestano alle relazioni internazionali della cultura russa anche nei casi più eclatanti. Ovviamente nessuno nega la presenza di architetti italiani sul territorio del Gran Principato di Mosca a cavallo tra XV e XVI secolo, ma per la scarsità di fonti ignorarne l'apporto alla cultura russa sembra la soluzione più ragionevole, perché in caso contrario bisognerebbe creare paralleli piuttosto audaci tra opere d'arte molto lontane tra loro in termini di spazio e di tempo. L'autore propone di ricorrere a un confronto formale per spiegare uno dei quesiti più difficili della cultura russa, ossia l'origine della copertura a tenda presente nei complessi architettonici russi.

A. Levitsky (Brown University, USA), *Visibile e invisibile nella poesia di G. R. Deržavin e nella filosofia di S. Tonci.*

L'autore mette in evidenza il legame esistente tra le idee di Gavrila Deržavin, il primo grande poeta russo, nonché ministro della giustizia, e l'originale filosofo, artista e illuminista italiano dell'inizio del XIX secolo, Salvatore Tonci. Questo legame emerge in particolare nei versi di *Fonar' (La lanterna)*, uno dei capolavori della poesia russa, in cui risaltano chiaramente

le opinioni sull'universo e sulla sua natura visibile e invisibile che Tonci condivideva senza dubbio con Deržavin mentre dipingeva il famoso ritratto del poeta.

M. A. Vasil'eva (Istituto dell'Emigrazione Russa "A. Solženicy'n", Mosca), *L'Italia medievale e la disputa sull'"uomo medievale": la polemica tra P. M. Bicilli e L. P. Karsavin.*

Viene qui preso in esame lo scontro filosofico-antropologico scoppiato all'inizio del secolo scorso attorno al concetto di "uomo medievale" in relazione alle ricerche di L. P. Karsavin dedicate al Medioevo italiano. All'analisi dei suoi lavori su questo tema hanno preso parte importanti storici piomburghesi senza che il tono generale della discussione tendesse mai a favore delle teorie di Karsavin. L'autrice esamina l'intervento dall'esterno di P. M. Bicilli, che aiuta a individuare nella polemica sull'"uomo medievale" non solo il conflitto interno alla scuola di medievistica piomburghese, ma anche la rilevante discussione teorica che ha tracciato alcune linee generali della storia nazionale delle idee.

S. Garzonio (Università degli Studi di Pisa), *L'Italia di Afanasij Fet: materiali sul tema.*

Nel presente saggio si ricostruiscono i termini della ricezione artistica dell'Italia, della sua storia, dei suoi monumenti, della sua vita e della sua cultura nell'opera di Afanasij Fet. Lo studio si fonda sulla lettura storico-fattuale della documentazione epistolare e memorialistica e, allo stesso tempo, sull'analisi critico-documentaria dei molti testi poetici riconducibili a temi italiani. Se ne ottiene un quadro complesso, non univoco, che conferma l'indubbio rilievo che l'immagine dell'Italia svolse nell'opera del grande poeta.

P. R. Zaborov (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *Aleksandr Veselovskij e l'anniversario dell'Università di Bologna.* L'autore, attraverso materiali d'archivio inediti, getta luce sulla partecipazione dell'accademico A. N. Veselovskij ai festeggiamenti organizzati tra l'11 e il 13 giugno 1888 in occasione degli ottocento anni della fondazione dell'Università di Bologna. Lo studioso presenziò come rappresentante sia dell'Accademia delle Scienze che dell'Università di San Pietroburgo. Nelle lettere alla moglie, inserite nel saggio integralmente o in frammenti, si riflettono la permanenza a Vienna, Venezia e Pisa che precedette i giorni dei festeggiamenti, e la partecipazione di Veselovskij a questi ultimi, durante i quali, insieme ad altri studiosi stranieri, gli venne conferita la laurea *honoris causa* dell'Università di Bologna.

S. Gaižiūnas (Istituto di Letteratura e Folclore lituani, Vilnius), *L'Italia nell'arte di Zenta Maurinja.*

Zenta Maurinja (1897-1978) è entrata nella storia della letteratura lettone come creatrice del genere saggistico. La scrittrice arriva per la prima volta in Italia nel 1936 per visitare i luoghi legati a Dante e procurarsi il materiale che sarà alla base del libro *Dante tagadnes cilvēka skatījumā* (Dante dal punto di vista dell'uomo moderno, Riga 1937). Il secondo incontro con l'Italia avviene nel 1960, quando Maurinja giunge non dalla Lettonia ma dalla Svezia (dove si trovava in esilio) grazie a una borsa di studio di re Gustavo VI. Nel tema italiano dell'arte di Maurinja spiccano tre linee principali: la prima riguarda le impressioni

ricevute dalle città italiane, la seconda le caratteristiche degli italiani famosi, la terza la descrizione del pellegrinaggio sulle orme di questi personaggi.

C. G. De Michelis (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), *L'immagine russa di Roma all'inizio del XX secolo*.

Negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale i rapporti culturali tra Russia e Italia furono particolarmente intensi; a parte il famoso viaggio di Marinetti in Russia (1914), in quegli anni uscirono diversi libri di reciproca conoscenza, sia in Russia (M. Osorgin, 1913) che in Italia (C. Pettinato, 1914). Nella comunicazione si illustra una miscellanea russa, dedicata in particolare a Roma, col contributo di illustri personalità sia russe che italiane (*Roma contemporanea*, 1914) che, per essere apparsa alla vigilia della guerra, non ha avuto la circolazione e la rilevanza che meritava.

V. E. Bagno (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *Italia, oh mia seconda madre...*

I poeti russi, a differenza di Rilke che aveva trovato in Russia la sua patria "spirituale", raramente sentirono l'Italia come tale. Quel complesso di sentimenti, non tanto complicato quanto composto da una quantità sconfinata di toni e sfumature, ha un rapporto estremamente diretto con "l'esteticità dell'anima italiana" di cui scrive Nikolaj Berdjaev, e che permette di presupporre che, proprio per questo, l'Italia per i poeti russi è stata una patria "del cuore" piuttosto che dello spirito.

G. A. Levinton (European University at St. Petersburg, San Pietroburgo), *Dai sottotesti danteschi di N. Gumilev: come si intitolava alla fine una raccolta mai realizzata*. Seguendo la tradizione del genere degli "studi su una sola lettera", si tratta qui il problema del titolo di una raccolta mai realizzata di Gumilev menzionata nell'edizione "Biblioteka poeta" come *Posredine stranstvija zemnogo*, in seguito ripetutamente citata in questa versione. Raccolta la massima quantità di testimonianze dei contemporanei, l'autore insiste nel proporre la variante *Poseredine stranstvija zemnogo*, innanzitutto perché fornita da quasi tutte le fonti disponibili e secondariamente per il metro: la variante diffusa è una pentapodia trocaica, l'altra una pentapodia giambica. Tra l'altro il titolo è la traduzione del primo verso della *Divina commedia*, che nessuno mai ha tradotto in trochei ma quasi sempre in giambi.

V. A. Kotel'nikov (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *La personalità artistica di Leonardo nell'interpretazione di Akim Volynskij*.

Nel saggio viene esaminato il modo in cui Volynskij problematizza l'antropologia di Leonardo da Vinci sotto un doppia luce, quella della tradizione etico-religiosa del cristianesimo e quella etico-estetica dell'umanesimo antico. Dalla posizione della critica all'antropoteismo rinascimentale, Volynskij dimostra che gli esperimenti razionalistici dell'artista con le forme del corpo (la criptosemantica del corpo) conducono alla rottura con entrambe le tradizioni: col teomorfismo della natura umana, tanto interiore quanto

esteriore, canonizzato dal cristianesimo, e con i canoni pagani (greci) dell'uomo fisicamente ed esteticamente perfetto.

D. Mickiewicz (Duke University, USA), *Problemi di sistematizzazione delle idee di Vjačeslav Ivanov*.

Oltre al paradossale metodo del "simbolismo realistico", il sistema di Vjačeslav Ivanov comprende tre principi universali inconciliabili ma anche insopprimibili: la civilizzazione razionale, la sfrenatezza illimitata della libertà assoluta e la totale integrità cristiana. Trovando intuitivamente similitudini inattese tra questi principi, che seguono traiettorie tragicamente molteplici, Ivanov procede all'analisi storica delle loro manifestazioni. Lo studio, durato molti anni, dei monumenti della civiltà romana, delle radici antropologiche della religione di Dioniso e degli insegnamenti dei padri della Chiesa cattolica e ortodossa lo ha convinto che il riflesso della sintesi nell'intersecarsi delle diverse traiettorie è sempre stato il principale ostacolo ma anche la missione dell'arte superiore. La persistenza stessa delle contrapposizioni degli ideali ha stimolato l'inusuale erudizione di Ivanov e la sua fedeltà ai corifei della cultura mondiale in lotta con problemi simili. Anche i suoi lavori di critica letteraria, le tragedie e la lirica sono dedicati a questo compito apollineo.

K. M. Muratova (Université de Rennes 2, Francia), *Pavel Muratov e l'Italia*.

La storica dell'arte K. M. Muratova, nipote di P. P. Muratov, considera la vita e l'opera dell'autore di *Obrazy Italii* (Immagini d'Italia) partendo da alcune tradizioni di famiglia e utilizzando materiali poco conosciuti e mai pubblicati. Viene data particolare attenzione alle relazioni familiari e amicali di Muratov, sfondo delle opere consacrate all'Italia, da lui percepita come "patria spirituale dell'umanità". È messo in evidenza il ruolo della prima moglie, E. V. Paganuzzi, e di B. K. Zajcev, a cui è dedicato il libro. *Immagini d'Italia* non è solo il saggio di uno storico dell'arte, ma anche un approccio originale ai fenomeni culturali e storico-artistici che uniscono la Russia all'Italia attraverso l'eredità bizantina.

A. V. Stepanov (Università Statale di San Pietroburgo), *Immagini della Russia in Immagini d'Italia di Pavel Muratov*.

Il saggio è dedicato al centenario della prima pubblicazione del famoso libro di P. P. Muratov, il cui successo tra i lettori russi del Secolo d'argento si deve non solo alla capacità dell'autore come scrittore d'arte, ma anche al particolare procedimento letterario che permetteva al lettore di sentirsi continuamente in confidenza con lui. Questo procedimento consiste nell'inserire all'interno della narrazione tre *leitmotiv* che non hanno legame diretto con l'Italia: la tristezza universale, i danni della civilizzazione, la purezza della natura e della cultura russa.

N. M. Segal-Rudnik, D. M. Segal (Hebrew University of Jerusalem, Israele), *Vjačeslav Ivanov e Boris Pasternak: ultime opere*.

Vengono qui messi a confronto *Rimskij dnevnik* (Diario romano) di Ivanov e *Stichotvorenija Jurija Živago* (Poesie di Jurij Živago) di Pasternak. La particolarità dei due cicli è costituita dal posto che occupano nella vita e nella produzione dei due artisti e in alcuni tratti comuni della loro poetica; ad esempio, l'organizzazione attorno ai significati del calendario dell'anno cristiano, la presentazione del soggetto lirico sotto il segno dell'"imitazione di Cristo"

o l'elaborazione della narrazione di un cronotopo come scoperta graduale del significato e della composizione semantica dei *loci*. Bisogna far risalire ai tratti comuni della vita creativa dei due poeti anche il posto generale in cui si collocano queste due opere nella loro biografia.

Ju. V. Šatin (Università Statale di Pedagogia di Novosibirsk), *Sembianti e maschere nel Diario romano dell'anno 1944 di Vjač. Ivanov*.

Nel saggio si prende in esame la correlazione tra sembiante, volto e maschera in *Rimskij dnevnik 1944 goda* (Diario romano 1944). L'autore ritiene che questa triade sia legata al concetto di *mimesis* nella teoria e nella pratica del poeta con la dovuta differenziazione tra emmorfosi e metamorfosi. In questo contesto è giusto parlare della teatralizzazione del *Diario romano*, grazie alla quale l'autore del ciclo lirico, il mistagogo, interviene contemporaneamente come protagonista e come coro.

A. Accattoli (Università degli Studi di Salerno), *La relazione di Vjač. Ivanov L'anima dell'Italia (1920)*.

Nella primavera 1920, Vjač. Ivanov tenne presso il circolo culturale "Studio Italiano" di Mosca una relazione intitolata *L'anima dell'Italia*. L'articolo ripercorre i momenti della collaborazione del poeta con il circolo moscovita e presenta il riassunto inedito della sua relazione sull'Italia, conservato presso l'archivio del Ministero degli Esteri italiano.

A. Shishkin (Università degli Studi di Salerno), *Il progetto del libro di Vjač. Ivanov Lo spirito della letteratura russa (anni Quaranta)*.

L'autore tenta di ricostruire il progetto di un libro in lingua italiana che avrebbe dovuto contenere saggi su otto scrittori russi: dall'autore di *Slovo o polku Igoreve* (Canto della schiera di Igor') ad Andrej Belyj. I saggi di Ivanov, messi insieme, formano un panorama unitario della letteratura e cultura russa, panorama specificamente ivanoviano, destinato al lettore italiano del primo terzo del XX secolo. Inoltre, presentati in un unico insieme e nella sequenza stabilita dal presente lavoro, questi testi mettono in evidenza i principi di analisi e sintesi di Ivanov come storico della letteratura: la tendenza a esaminare un genere letterario in un "tempo ampio" nel panorama della storia della letteratura mondiale e del pensiero cristiano; l'emergere del mito fondamentale che sta implicitamente alla base di un testo epico o d'autore; il rivolgersi senza diletterismo a simboli e categorie religiosi che determinano il volto e lo spirito della cultura.

E. K. Aleksandrova (Istituto di Letteratura Russa dell'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo), *Sulle immagini d'Italia di Gogol' nel romanzo di Gajto Gazdanov Storia di un viaggio*.

Continuando la serie di pubblicazioni sull'intertesto gogoliano del romanzo di Gazdanov *Istoria odnogo putešestvija* (Storia di un viaggio), l'autrice prende in esame alcune "immagini d'Italia" di Gogol' presenti in quest'opera. Il principale "protagonista" dell'intertesto e di queste ricerche è un personaggio secondario, l'emigrante russo Sereža Svistunov. L'analisi comparativa dell'eroe di Gazdanov e dei ricordi dei contemporanei su Gogol' ha permesso di affermare che in Svistunov è riflessa in maniera "criptico-parodica" l'immagine dello stesso Gogol' che emerge nella memorialistica. I paralleli tra singoli tratti della sua personalità

e i loro "riflessi" (alterati e ripensati) nell'eroe di Gazdanov sono completati dall'"analogia" tra un altro eroe di Gazdanov, un lettore di passaggio amico di Svistunov, e Andrej Belyj che, proclamatosi seguace e allievo di Gogol', ne aveva sviluppato i principi artistici. La poligenicità dell'immagine di un personaggio secondario è caratteristica del metodo creativo di Gazdanov.

G. Giuliano (Università degli Studi di Siena), *La "circulation des idées" tra Italia e Russia*.

Il contributo ripercorre alcune tappe fondamentali dello sviluppo del teatro musicale russo del primo trentennio dell'Ottocento attraverso l'analisi e l'interpretazione dei libretti dei vaudevilles di Aleksandr Šachovskoj *Kazak-stichotvorec* (Il cosacco-poeta, 1812) e *Fedor Grigor'evič Volkov, ili den' roždenija russkogo teatra* (Fedor Grigor'evič Volkov, o il giorno della nascita del teatro russo, 1827). Sono così messi in evidenza i profondi legami esistenti tra questi testi e alcuni procedimenti artistici tipici delle "commedie per musica" della scuola napoletana e dei "drammi giocosi per musica" di quella veneziana del Settecento (di Goldoni in particolare), quali il plurilinguismo, il teatro nel teatro e il metamelodramma.

S. Caprio (Pontificio Istituto Orientale, Roma), *L'immagine di Roma nel pensiero russo*.

Nessun regno terreno ha suscitato tanta energia di emulazione, come l'impero di Roma. In esso si sono fuse le sublimi creazioni del potere e dello spirito dei Faraoni egiziani, dei mitici regni greci, da Sparta a Troia, da Atene ad Alessandria, con tutta l'euforia ecumenica di Alessandro Magno. Nel segno dell'aquila romana si sono estese le conquiste di Giulio Cesare, prototipo dell'uomo esploratore e dominatore della terra, e sotto le sue ali ha prosperato la *pax romana* di Ottaviano Augusto, il cui regno vide la nascita del Messia più universale di tutte le religioni. A Roma si sono stabiliti i suoi principali apostoli e successori. Non sono sfuggiti al fascino di Roma gli imperi medievali e moderni, sassoni e atlantici, nobili e criminali. Non poteva certo evitare il paragone, l'immenso spazio dell'Impero russo, erede della gloria bizantina e vincitore della vanità di Napoleone, colui che voleva diventare Cesare. Nel pensiero e nell'azione, la Russia si specchia nella storia universale più che nella propria, e non rinuncia ad inseguire l'ideale trascendente del potere infinito.

РОССИЯ — ЗАПАД — ВОСТОК

Литературные и культурные связи

Научное издание

Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН*

Дизайн

В. Д. Бертельса

Корректор

Т. А. Румянцева

Компьютерная верстка

Л. Н. Киселевой

Цветокоррекция

А. Н. Силантьева

Дизайн, верстка, предпечатная подготовка

Издательство «Чистый лист»

ЧИСТЫЙ ЛИСТ  ТАВУЛА РАСА

Подписано в печать 5.12.2014. Формат 70 × 90/16

Бумага офсетная 80 г/м². Печать офсетная.

Усл. печ. л. 20,3. Тираж 500 экз.

Издательство Пушкинского Дома
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4

Отпечатано в типографии «НП-Принт»