

ДОКЛАДЫ  
ИЗДАНИЯ

**ИТАЛИЯ И  
СЛАВЯНСКИЙ МИР**

**СОВЕТСКО-ИТАЛЬЯНСКИЙ  
СИМПОЗИУМ**

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Москва - 1990

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

ИТАЛИЯ И СЛАВЯНСКИЙ МИР  
Советско-итальянский симпозиум *in honorem*  
*Professore Ettore Lo Gatto.*

Сборник тезисов

Москва 1990

Редакционная коллегия:  
Н.М.Куренная, Л.А.Софронова, В.А.Хорев

## ЭТТОРЕ ЛО ГАТТО – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Э.Ло Гатто можно по праву считать виднейшим европейским исследователем, пропагандистом, поклонником и критиком русской литературы в Европе. Тринадцатилетний итальянский мальчик написал роман "из русской жизни" – "Сибирские тайны" (1903). Выбор был сделан рано и определил судьбу. В начале 20-х годов Ло Гатто создает специальный журнал *Russia*, освещавший литературу, историю и философию России. Существовавший с 1920 по 1926 год журнал был поистине пионерским иставил задачи самого широкого плана. С 1926 г. выходит уже общеславистическое издание – *Rivista di letteratura slave* (1926–1932). В те же 20-е и 30-е годы Ло Гатто активно сотрудничает в еще более широком по профилю издании: *L'Europa orientale* (1921–1943).

2. Творческий путь Ло Гатто требует не только последовательного описания, но и интерпретации принципов его исследовательского метода, опорных баз литературоведческого подхода. Поэтому сначала нужно представить себе основные этапы его изучения именно русской литературы. Как представляется, можно говорить о трех этапах и о трех сферах направленности изучения, хотя на каждом этапе одна сфера интересов не исключает в данном случае другой.

1) Молодого Ло Гатто интересует Россия крайностей: Россия революционная, новая, с новым авангардным искусством и Россия древняя, малоизвестная Европе. Это – книги Ло Гатто о поэзии революционной России (1923), об освободительном движении в России (1925), с одной стороны, и "Старая Русь" (1929), с другой. Завершающим трудом этого этапа можно считать книгу: *Dall'epica alla cronaca nella Russia sovietista*, того же 1929 г.;

2) уже к концу двадцатых годов Ло Гатто выходит за узкие рамки хронологии и исследовательского жанра и создает

стремящееся к максимальной полноте представление русской литературы европейскому читателю - "Историю русской литературы". Эта книга, над которой он начал работать в конце 20-х годов, выдержала шесть изданий (до 1979 г.) и была переведена практически на все языки романской Европы и издана в Барселоне, Брюсселе, Буэнос-Айресе и др. городах, так же многократно переиздаваясь. Собранные обширные сведения дали возможность исследователю отбирать отдельные ситуации, фигуры, литературные контексты России разных эпох и, углубляя и развивая материал, строить новые фундаментальные исследования:

3) на третьем этапе интерес Ло Гатто вызвал новый аспект литературно-культурологического описания: контакты и "отношения" между людьми и литературами. Конкретно - это история русских в Италии и итальянцев в России - перекличка двух культур. Это книга: "Русские в Италии" (Russi in Italia) 1971 г., не менее известная, чем его история литературы. Этот же этап включает и его книгу о личных контактах и встречах с русскими писателями (1976).

3. Из-за невозможности представить полностью творческую характеристику Ло Гатто -литературоведа остановимся, вынужденно кратко, на его "Истории русской литературы", которая не совпадает по структуре и наполнению с аналогичными книгами той же задачи.

Прежде всего Ло Гатто, как видно, интересует литературный процесс. Причем именно процесс, а не хронология литературных явлений. Поэтому - в отличие от прочих - он не так много места уделяет "генералам" литературы и их шедеврам. Напротив, очень большое место занимает представление читателю литературной среды каждой эпохи вплоть до самых малоизвестных ее представителей. Всякий писатель трактуется Ло Гатто как компонент единого литературного процесса, поэтому в книге много о мировоззрении автора и много меньше - о его поэтике. В соответствии с этим автора книги интересуют литературные течения и их социальная и историческая основа и меньше - жанры и их эволюция. Поэтому очень удачными

предстают в книге картины "малой литературы" на фоне каждого десятилетия, обязательно предстающие в конце раздела, и обязательно характеризуемые более широким литературным фоном. Более того, Ло Гатто воспринимает и излагает русскую литературу в широком контексте мирового литературного и философского процесса, в который и включается им литература России. Поэтому в книге очень много говорится не только о влияниях, но и о совпадениях и об общности развития литературной мысли. В книге сравниваются Афанасий Никитин и Поджо Браччolini, демонстрируется влияние на Петра Великого идей Лейбница, идей и теории Готшеда на Ломоносова и т.д. В то же время Ло Гатто описывает "наиболее оригинальный русский ум XVII века". Это - Андрей Болотов. Влияния и совпадения в литературах Европы рассматриваются Ло Гатто очень подробно. Так, он подчеркивает отсутствие естественно предполагаемого воздействия французских писателей на русский романтизм (исключение делается только для Ламартина). Напротив, по его мнению, А.Бестужев-Марлинский испытал влияние Байрона, от которого воспринял индивидуализм, М.Н.Загоскин - В.Скотта (интерес к национальному в истории), В.Ф.Одоевский воспринял индивидуализм от Шеллинга. Достоевский же сам влиял на литературу Запада (А.Жид и др.), но философски, а не художественно.

4. Если о литературном процессе Ло Гатто пишет, ориентируясь на ось диахронии, то в синхронном плане он воссоздает то, что можно назвать "литературной ситуацией" и ее срезом. Так, его очень интересует появление "разноголосицы" на русской литературной арене. В связи с этим детально рассматривается "допулизм" русской литературы второй половины XIX века. В этот период происходит трансформация разночинцев ранней поэмы в народников.

Как пример подробности научной оптики Ло Гатто-литературоведа можно только привести имена писателей, рассматриваемых им в разделе "Реализм", т. Это - Н.В.Успенский, В.А.Слешцов, Н.Г.Помяловский, Ф.М.Решетников, А.И.Лавитов, М.А.Воронов, Н.А.Кущевский, А.К.Шеллер-Михайлов, Д.Л.Мор-

довцев, И.В.Федоров (Омулевский), Б.М.Маркевич, В.П.Ключников, В.В.Крестовский, В.Г.Авсеенко, П.И.Якушин, Н.Н.Златовратский, П.И.Мельников (Печерский), Д.Н.Мамин (Сибиряк), Г.А.Мачтет (как пишет Ло Гатто, "незаслуженно забытый"), К.М.Станюкович, П.В.Засодимский, Н.Е.Каронин (Петропавловский), Н.Д.Хвошинская ("русская Жорж Санд"), Н.Ст.Соканская, В.И.Немирович-Данченко, П.Ф.Якубович, Н.Д.Ахшарулов, Е.Салиас де Турнемир, Г.П.Данилевский, Всея Серг.Соловьев и др. Несколько внимателен исследователь к каждому писателю, видно хотя бы по анализу Л.И.Веселитской, создавшей собирательный образ "Мимочки", сравниваемой Ло Гатто с таким же собирательным образом *Claudine* у Коллеть.

5. Анализируя Ло Гатто как историка русской литературы, будет абсолютно неправомерным рассматривать его отдельно от Ло Гатто-театроведа, Ло Гатто-слависта, Ло Гатто-переводчика и Ло Гатто-лингвиста. Так, в 1937 г. вышла его книга *Il teatro russo*, также переизданная и переведенная. Затем – *Storia del teatro russo* (1952), где театр рассматривается именно как ситуация действия, включающая в себя все жанры театрализованного представления и их историю в России. Параллельно выходит книга о религиозном средневековом театре вне Италии.

В 1925 г. выходит книга Очерков по славянской литературе, исследование о Ст.Жеромском (1926 г.), о духе и форме болгарской поэзии (1928 г.), исследования о судьбе итальянской культуры в славянских странах: в России (1938), в Чехии, Моравии и Словакии (1939 г.).

Начиная с переводов Фр.Нишше, Г.Сакса и Р.Вагнера, Э.Ло Гатто в дальнейшем практически перевел (как стихи, так и прозу) всю классику мировой славистики. Это – Б.Немцова, Б.Ангелов, И.Вазов, В.Реймонт, А.Чехов, А.Островский и др., Л.Лунц (пьесы), книга В.Лазарева об А.Рублеве, романы И.С.Тургенева, Ф.Достоевского, стихи и проза А.С.Пушкина и М.С.Лермонтова.

В 1950 г. он выпускает "Русскую грамматику".

6. Эта широкая база охвата объектов, сочетающаяся с мелкой оптикой наблюдательного внимания к каждому феномену литературного процесса и к каждому его факту, не мешала (или способствовала (?)) тому, что в каждой литературной ситуации выделялось главное, некий общий дух, общее дыхание, поднимающееся над творчеством и текстами и кристаллизирующееся в особый текст – текст как миф. Мифом может быть текст о чем-то, мифом может стать и автор текстов – писатель. Таких мифологем у Ло Гатто три: Петербург, Пушкин и Достоевский. По существу эти три имени связаны и неразделимы: сам Петербург как бы имеет два лица: пушкинский и лик романов Достоевского. В соответствии с этим у Ло Гатто и выделяются эти три цикла работ.

Книга *Il mito del Pietroburgo*, 1960, пожалуй, является, самой известной книгой Ло Гатто. Построена она самым виртуозным образом и представляет собой как бы лестницу-спираль с дуальными противопоставлениями, все время меняющими свои плюсовые и минусовые показатели. Отталкиваясь от известных работ Н.Р.Анциферова, Э.Ло Гатто в каждой главе противопоставляет Москву и Петербург как носителей определенной противоположной в каждую эпоху концепции. Так, вся книга открывается мифом "Москва – третий Рим", затем – его развитие и декаданс. Кончается глава Немецкой свободой, поэтом В.Монсом, мифом "окна в Европу". Герой второй главы – Петр Первый. За ним стоят два ментальных феномена-оценки: Царь-Антихрист и "Строитель чудотворный" (*Costruttore taumaturgo*). В третьей и четвертой главах рассказывается о появлении прекрасной "Северной Цельмиры", вызывающей восторженные отзывы иностранцев". Москва склоняется перед "младшими столицей". И вот – возникает нечто новое, прекрасный образ "медного всадника" кажется "идолом", истуканом, а город – театром. Возникает страшный сумеречный призрак – "Невский проспект" (глава шестая). Город делается иллюзорным и иностранцы не могут не видеть этого. Новый контраст – свободная, веселая, привлекательная Москва Вяземского и Грибоедова, Московского университета и славянофилов (глава

седьмая). Так раскачиваются качели истории и качели двух мифов, пока сам Петербург уже не оказывается в положении "бывшей столицы". И здесь центром пышного и мертвого неоклассицизма ХХ века становится Москва.

Книга эта - о мифах и просто об истории русской литературы.

## II

Г.Д.Гачев

### КОСМОСОФИЯ РОССИИ, БОЛГАРИИ И ИТАЛИИ

Занимаясь более четверти века описанием национальных миров (см. мою книгу "Национальные образы мира". М., Советский писатель, 1988, а также статью "Национальные образы мира" - "Вопросы литературы", 1987, № 10, где сопоставлены Италия, Англия и Америка, и др.), я выработал некоторую методологию, с помощью которой удается улавливать и трактовать различия и реконструировать национальные модели мира, системы ценностей, особенности души и логики.

Но для начала дам некую схему Русского Космоса. Россия - мать-сыра земля, то есть "водо-земля" по составу стихий. И она - "бесконечный простор": Пространство тут важнее Времени. Беспределность - аморфность. (Для сравнения - Космос германства: тут первоидеи - "огне-земля", форма, труд, и Время важнее Пространства, которого, "жизненного", не хватает...). Россия - огромная белоснежная баба, расползающаяся вширь: распростерлась от Балтики до Китайской стены, "а пятки - Каспийские степи" (по образу Ломоносова). Она, выражаясь термином Гегеля, - "субстанция-субъект" разыгрывающейся на ней истории. Очевидно, что по составу стихий ее должны восполнить "воз- дух" и "огонь", аморфность должна быть восполнена формой (предел, границы), по Пространству должно врубиться работать Время (ритм Истории) и т.д.

Это и призвано осуществлять Мужское начало здесь. Природа-Россия-Мать рождает себе Сына - русский Народ, что ей и Мужем становится (как Гея-Земля в греческой мифологии рож-

дает себе Уран-Небо, что ей тоже и Сын, и Супруг). Его душа - нараспашку, широкая - значит, стихия "воз- дух" в нем изобильна. Он легок на съем в "путь-дорогу" (сверхценность это в Русском Космосе); Даль и Ширь здесь привилегированное Выси и Глуби (что, напротив во германстве сверхценнее), горизонталь мира важнее вертикали (опять же обратное - во германстве, где горняки-рудокопы и шпили готических кирх пронзать небо устремлены; русские ж церкви приземисты, и округлы грибки-боровички куполов). Русский народ = СВЕТЕР (Свет + Ветер - мой неологизм): гуляет, "где ветер да я", летучий, странник и солдат, плохо укорененный. Неважно он, такой беглый, пашет свою землю, как мужик бабу, - по вертикали, так что его даже пришибливать приходилось крепостным правом, а то все в бега норовил... И потому второго Мужа России понадобилось (уже не как Матери-Родине, а именно Женщине-жене) в дополнение, который бы ее продраил по вертикали да крепко обнял-ожхватил обручем с боков, чтобы она не расположилась: заставой богатырской, пограничником Карапузой, железным занавесом - бабу в охряпку... И этот мужик - чужеземец. Охоча холодноватая Мать-сыра земля до огненного чужеземца в дополнение к своему реденькому, как иная бороденка, Народу: он свой, родной, любимый, да больно малый да малый. Воз-Дух и Свет (недаром и мир тут - "белый свет", как снег) он ей подает, но ведь у стихии Огня вторая важнейшая ипостась: Жар, а сего недодает. Вот и вынуждена Россия варяга приглашать на порядок-форму и закон, из грек правостояние православия (тоже прямая, вертикаль и закон - Божий), половца и турка с Юга притягивает, татаро-монгола - с Востока. Потом немцы с Петра правили, немецко-еврейский социализм с Ленина, грузин Джугашвили, в ком соединились Петр с Тимерланом (догматический марксизм и талмуд идеологии с Запада - и султан "секим-башка" с Востока). Уж он-то так продраил Русь-бабу, что бездынная лежит... Потом чуть полегче: хохлы-малороссы с Хрущева пошли, с выговором на фрикативное "гх" - и у Брежнева, и у Горбачева. Как бы в отместку за присоединение к России, Украина в пору "застоя"

своими людьми стала Россиею править: куда ни глянешь в аппарат власти, армии, культуры – везде от всяческих "енко" рябит...

Даже стратегия русских войн – от охоты России-бабы на чужеземца. Она его приманывает (поляка, француза, немца), затягивает в глубь себя: никогда не на границах ему отбой, а взасос его вовлекает – и уж тут, во глубине России, самый оргазм битв: летят головушки и тех, и других, орошают ее топкое лоно огненной кровушкой, как спермою: им смерть, а ей – страсть да сласть. Так ведь еще в "Слове" битва как свадьба видится, как смертельный соитие. Если германская тактика – "свинья", "клин" = стержень, то русская – "котел", "мешок" – как вагина, влагалище.

Да, в каждом национальном Космосе обитает и особый национальный Эрос. Он определен прежде всего вертикалью: Небо (мужское) – Земля (женское). "Здесь, где так вяло свод небесный На землю тощую глядит", – такой, не страстный Эрос отмечал Тютчев в России, где вектор Выси переходит в тягу Дали – горизонтали: путь–дорога, разлука, поэзия несоставившейся любви, тоска... Родима тут сторонка, край, косвенное, "косые лучи заходящего солнца" любил Достоевский...

Итак, в Русском Космосе три главные агента Истории: Россия = мать-сыра земля, а на ней работают два мужика: Народ и Государство-Кесарь. И оба начала ей необходимы.

Болгария – это чаша в Балканах, вниз и вверх дном. А чаша вниз дном – это котловины ее земель между гор: Фракийская, между Средна гора и Стара Планина, Розова долина; Котел, Клисура (=ущелье). А чаша вверх дном – "там, на Балкане", где гайдук и ветер свободы. В котловине же – земля и труд, культура и "къща" (дом), семейство, быт. Там "стара майка", "тежки чорбаджи" и "чорбаджийска дъшеря", и "тежки сватби". Жена ж юнаку – "самодива". "Там, на Балкане" – люди воз-духа, и таковые и неслись в Россию: бессемейные, недомашние потянулись на север, ветер и снег к свободе и культуре, прочь от любви дома, семьи. "Хайдутин къща не реди, майка не храни" ("Гайдук дома не строит, мать не кормит").

И вот призвание Болгарии – гармония между этими чашами: свой шар блюсти в своем геополитическом средостении между Турцией и Европой, между Россией и Средиземноморьем – Элладой. Сюда все стекает и переваривается, но миссия болгарства – сидеть на месте. "Самозадоволяване" (=самоудовлетворение). Болгария – это приход (как и дружины Аспаруха), а Русь-Россия – это вечный уход-расход: "от самой от себя у-бе-гу".

Общая схема итальянского Космо-Психо-Логоса (если ее выразить на языке четырех стихий и прочих терминов, используемых автором в описании национальных образов мира) будет выглядеть примерно так. Это космос дискретности и сияющей пустоты вокруг сбитого, неделимого атома-камня. Дискретность, отчетливость бытия выражается и в *marcato* и *staccato* в музыке, и в чеканке Челлини, и в том, что здесь четкий рисунок, вместо красочного расплывающегося пятна французской акварели, и в том, что макароны здесь национальное блюдо: макароны = волна, змея, ее казнят, перекусывают, так что съедение макарон есть некая каждодневная литургия, осуществляемая итальянским народом: тут совершается жертвоприношение непрерывности, ее пресуществление в дискретность.

Атом в пустоте: это и в атомизме Лукреция, и в том, что Данте – "сам себе партия", и в свободном падении Галилея, игнорируя трение, т.е. бытие посредничающих стихий: воды и воздуха, тогда как в тоже средиземноморском космосе Эллады во всем важна медиация, посредство (здесь же – непосредственность) – средний термин силлогизма хотя бы припомнить. Здесь же из стихий первопочтенны: огонь как свет ("сияющая пустота") и плотная земля как камень: отсюда и человек здесь понят как *homo* от *hyle* = земля, и престол здесь Петра = "камня", по-гречески. Воды нет в итальянской живописи: не увидишь ее в застенных заоконных пейзажах картин Возрождения: ее в камень тут прячут-замуровывают (=акведук), как Аиду. А воз- дух тут стоячий (очистительных ветров – сих богов северных пространств здесь нет): миазмы, испарения,

чума... Лишь свет и камень надежны. Этот принцип: атом и пустота – находим и в методе "неделимых" Кавальери, который есть итальянская предтеча математического анализа, тогда как у англичанина Ньютона аналогичную роль играет метод "фликсий" = "плывущих": стихия воды здесь прообраз. О том же говорит идея Маскерони: геометрия лишь посредством циркуля, без линейки, – т.е. точки-атомы в пустоте определяет, не связывая их. И в итальянской живописи Гете удивлялся тому, что сюжет тут – самое слабое место. Ну да: сюжет = связь, а здесь каждое тело самоцельно выпирает. И композиция произведения скорее внешне-архитектурна, нежели внутренне-характерна.

Отсюда – развитость именно пластических искусств: архитектура, скульптура, чеканка, живопись. Человек уподобляет себя не растению-древу (обитателю посреднических стихий воды и воздуха), но кинетическому животному и камню: волчица Ромула и Рема, звери в I песне "Ада". И глаза тут не озерно-светоносны, как у северян, но непрозрачные, как драгоценные камни, бархатистые – как шерстка животных. Лес же здесь чужероден, кошмар: у Данте исходно противопоставление: "прямая дорога" (diritta via –ср. via romana – римская дорога) и "темный лес" (selva oscura). Лес в итальянском космосе есть инакомыслие германо-славянское (а как роден там лес и любимо дерево! –ср. идиллия "Шелест леса" в "Зигфриде" Вагнера). Лес тут – ересь. И латинские буквы, в отличие от готических – германских, ветвисто-древесных, – отчетливо архитектурно-скульптурны, каменны. Гете поразился отсутствию почек в Италии, т.е. нет движения как внутренне-го изменения: тут движение кинетическое, внешнее. Пространство важнее Времени. В вечнозеленом космосе идея вечности, как нигде, крепка (Рим – "вечный город").

Тут космос статуарности и опускания. Символические фигуры – колонна (вертикаль важнее горизонтали: шири, дали) и арка: падая, она укрепляет себя. Статуарность и в том, что "комната" по-итальянски stanza т.е. "стоянка" (а не logement = "лежание", как по-французски), и стихи – "стансы",

и "как живешь?" по-итальянски: come sta?, т.е. буквально "как стоишь?", тогда как в -ургийном космосе англосаксов, где человек – self-made = "самосделанный", тот же вопрос: How do you do?, т.е. "как делаешь?", а по-французски: Comment ça va?, т.е. "как идетсЯ?". В картинах – даже у эфирного Ботичелли икры ног Венеры грузноваты, сравнительно с бедрами, а в глазах не читается тяга в даль (нет германского Sehnsucht, тяги dahin, dahin!), но завершенность и плотность.

Космос опускания (купола-твёрди неба на землю) прочитывается и в открытии и совершенстве здесь архитектурной формы купола, и в арке, и в нисходящих лифтонгах, преобладающих в итальянской фонетике: io, ua и в теории свободного падения Галилея, и в типе мелодики итальянских песен и арий, которые, как правило, начинаются с вершины и ниспадают секвенциями, – тогда как в немецкой мелодике тема обычно восходит, вырастает по модели дерева. Круги Данте = уровни Ферми – везде архитектурно-этажный подход, способ видеть. Гете обратил внимание на то, что возносящаяся мадонна на картине Тициана смотрит не вверх, на небо, но вниз. Итальянская мадонна – это тебе не Великая Матерь(я) Востока: Гея, рождающая даже Урана-небо, Кибела, Богоматерь(ъ), – но меньше она гораздо масштабом: она – мать Сына (filioque католицизма), оземнена, очеловечена – как mamma mia.

И в психике итальянцев все отмечают кинетическое и без задержек выражение в поступке и слове – того, что в душе и на уме. Гете не устает удивляться, что жизнь не спрятана в помещение Haus (дома), в Innere (внутреннее) и Tiefe (глубь) каждого человека, но протекает открыто и публично, вынесена под небо и не в рефлексии переживаний и намерений, но прямо в действиях, браня и болтовне... Фамильярность здесь с открытым пространством.

О.А.Акимова

ДАЛМАТИНСКИЕ ГОРОДА XІІ – ХУ ВВ.: ИТАЛЬЯНСКОЕ  
КУЛЬТУРНОЕ ВЛИЯНИЕ И СЛАВЯНСКИЕ ТРАДИЦИИ

1. В истории средневековых далматинских городов тема Италии присутствует постоянно, и не только в связи с успешными попытками Венеции распространить на эти города свою власть. Типологически далматинские города-коммуны наиболее близки итальянским (при всем их разнообразии), их своды законов зачастую создавались итальянцами, воспроизводившими в сущности статуты родных городов, высшие должностные лица городского управления нередко также приглашались из Италии. Итальянские архитекторы активно участвовали в застройке далматинских городов, работали здесь и итальянские художники. Учеба в итальянских университетах выходцев из далматинских городов и приглашение в далматинские школы итальянских учителей было обычным делом. Разнообразными и тесными были каждодневные контакты и коммерческие связи (включая совместные торговые операции и морские экспедиции).

2. Этническую основу далматинских городов составляли потомки романского и романизированного населения. Несмотря на постепенную их славянизацию за счет славянской (сербской и хорватской) округи, именно романская культурная традиция на протяжении всего Средневековья определяла историческое самосознание далматинцев, что проявлялось в их именовании себя "латинянами", создании во многом мифологизированной картины участия этих городов в античной истории и т.п. В то же время далматинцы не отождествляли себя с итальянцами. По мере этнической славянизации городов, под напором славянской культурной традиции здесь возникает особая культура, внешне, возможно, и схожая с итальянской, но и по существу и в сознании самих жителей далматинских городов от нее отличная. Показательно свидетельство дубровницкого дипломатического договора середины ХУ в.: "дубровчане не итальянцы, а по языку и положению – далматинцы".

3. В связи с этим особый интерес представляют исторические и литературные сочинения Далмации, демонстрирующие механизм соединения различных культурных традиций. Так, в далматинских исторических сочинениях сюжеты античного прошлого Далмации сначала сосуществуют со славянскими легендами о переселении славян на Балканы, затем они причудливо переплетаются, а впоследствии славяне объявляются автохтонами, и все именитые герои античности, так или иначе связанные с Балканами, провозглашаются славянами. На славян начинает "работать" не только старая романская традиция Далмации. Далматинские авторы используют и сведения из исторических сочинений итальянских гуманистов, но история Рима становится под их пером частью славянской истории. Далматинской историографии эпохи Возрождения принадлежит поэтому особая роль в развитии идеи панславизма.

Находясь под значительным влиянием итальянских гуманистов, далматинские авторы также много потрудились над уравниванием в правах с латинским своего *volgare* – хорватского или сербского языка. Они многое сделали и в собирании произведений на "народном" языке, и в создании литературы на этом языке. Характерно соединение в этих сочинениях образов итальянской поэзии и славянского фольклора (соединение идеального женского образа, созданного итальянскими гуманистами, с образами славянских вил в поэтизованных описаниях крестьянских девушек и др.).

4. С своеобразны проявления различных культурных традиций на уровне обыденной жизни далматинских городов – отношения в семье, положение женщины, домашний быт, одежда и т.д. Характер поведения и мировосприятия жителей городов Далмации во многом позволяют воспроизвести материалы судебных разбирательств, завещания, грамоты и др. источники. Проявление культурных традиций находилось в тесной зависимости от социальных, сословных и имущественных реальностей. Более высокому социальному и имущественному статусу соответствовал все более унифицирующийся общеевропейский городской стиль жизни. Но и здесь при общей ориентации на итальянскую моду

характерна стойкая приверженность обычая, например, в свадебной церемонии (сохраняющаяся несмотря на запретительные законодательные меры), в особенностях меблировки, в предпочтении определенных одежд и украшений "ad modum sclavicum". В низших социальных слоях, особенно среди слуг преобладали недавние переселенцы из хорватских и сербских земель, еще тесно с ними связанные, не считавшиеся "гражданами" и живущие по "славянскому обычью", хотя граничи применимости городского или "славянского" права на практике оказывались весьма зыбкими. Показательно, что и далматинские и итальянские авторы отмечают сдержанность нравов и консервативность в поведении (следование "старому обычью") как отличительную черту атмосферы повседневной жизни Далмации.

О.Ю.Тарасов

#### "ИТАЛО-ГРЕЧЕСКАЯ" ИКОНА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

I. В иконах заложены активнейшие историко-культурные коды, отражающие и одновременно формирующие тип поведения и миропонимания людей, озабоченных потусторонним спасением. Интерес с этой точки зрения представляют иконы, так называемого, "итало-греческого" стиля, если понимать последний более широко, а именно как стиль, в котором западные черты сочетались (порой крайне неорганично) с традиционно византийскими: светотеневая моделировка объемом и перспективное построение на таких иконах часто вступали в открытый конфликт с традиционно "иконным" строем форм. За структурными особенностями их "спутанного" художественного языка стояла множественность смыслов и сложное идеиное наполнение: столкновение различных аспектов святости и путей к спасению, а следовательно и проблем взаимоотношений разума и веры, Бога и мира, человека и общества. И хотя все это вопросы поистине онтологического порядка, но они присутствуют в глубинных пластах сознания каждого человека и определяют его действия в той мере, в какой он, в терминологии феноменологических социологов, выступает как "объденный философ".

Являясь по сути дела зоной встречи двух культур и двух моделей мира – католической и православной, "итало-греческая" икона имела свое особое пространственное положение в каждой из них. Частичное и пока только начальное его прояснение приводит, на наш взгляд, к определенным трудностям при однозначном отнесении данного типа икон к "ренессансным" или "предренессансным" явлениям в славянских культурах нового времени (что иногда встречается в научной литературе). Видимо, один из основных путей преодоления такой "однозначности" – само себя понимающее целое культуры, опыт работы вне чрезмерной сосредоточенности на каких-либо отдельных и частных по своей сути линиях.

2. В центре пересечения двух типов миропонимания в "итало-греческой" иконе, а точнее – двух путей раскрытия образа, оказывается "тварное", "телесное", т.е. отношение к реальности, отношения Бога и мира. На Западе, как известно, и прежде всего в искусстве итальянского Ренессанса, реальный мир становится изобразим после соединения христианского учения с аристотелизмом (Фома Аквинский) и под влиянием опыта одного из популярнейших святых Италии XIII в. Франциска Ассизского. Бог был приближен к миру и человеку. С этого момента в западном христианстве потребность приблизить к себе священных персонажей и священные события будет нарастать. Именно на этот мотив накладывалось в Италии "возрождение" культуры, суть которого виделась, например, Вазари (и это выделяет, кстати, Э.Гарэн) в отрицании "старого" – византийского мира. В итальянском же искусстве это означало отрижение той "греческой манеры" XIII в., которая по своему языку представляла собой тип итalo-греческой иконы, "спутанная" знаковая семантика которой окажется столь живучей уже на других, менее "высоких" культурных уровнях и в ином историко-культурном пространстве. В Ренессансе тип итalo-греческой иконы преодолевается как некая "устаревшая", "ложная" величина сознания на пути, который открывается, по известному выражению Э.Пановского, страстной ностальгией по античности. Проходивший в рамках христианской культуры Ренессанс

создал фикцию исторического "перерыва". Это толкало итальянских гуманистов в разработке их концепции поворота истории на "открытие" античности в "чистом виде", не ассилированной христианством. Впервые в истории античное прошлое представилось как целое в его "вседединстве", его стали рассматривать как полностью отрезанное от средневековой (византийской) традиции и, следовательно, как идеал. Ренессанс пытался воскресить именно "душу" античности (Э. Пановский). Природа – образец, древние – школа, эта известная установка в искусстве Вазари дополнялась все большим поворотом католической церкви к Аристотелю, актуализировавшим земные пути спасения.

3. То, чего в сознании нет – тоже характеристика сознания. Исходя из этого, можно отметить, что в целом в восточнохристианском сознании не было именно этого пафоса "исторической дистанции" с античностью; в византийской традиции античность оказывалась не "чужой", а "своей", она была постоянной, данной реальностью. К древнему миру подходили не исторически, а pragматически, как к чему-то далекому, но и живому (а потому, возможно, и опасному). Ведь продуманную неоплатоническую концепцию, открывающую разные пути спасения, в том числе и чисто земные, можно обнаружить уже в Ареопагитиках (А.Ф. Лосев). Отсюда не случайна и та многогранность проблемы отношения к реальности в византийском искусстве, "ренессанс" в котором и "воскрешения" античных линий происходили не за счет влияний, в частности, итальянского искусства (как считали, например, Н.П. Кондаков и Н.П. Лихачев, а также развивавшие отдельные их выводы Мильль, Вульф, Дильт, Швейнфурт и Беттини), а скорее за счет "самовозбуждения" культуры, органично (В.Н. Лазарев). Художники византийского круга издавна могли работать как в обратной, так и прямой перспективе, передавая "портретность" персонажей и т.д.

В особый вопрос может быть здесь выделено проникновение уже в XУ в. в балканскую церковную живопись элементов реальности, предполагающее включение портретных изображений императоров, сербских кралей и дворян, церковных иерархов в

композиции, передающие, в частности, строфы литургических песнопений (сцены поклонения иконе монахов в росписях монастыря Матейч, церемония перенесения иконы Богоматери Одигитрии в Марковом монастыре, сцены осады Константино-поля в Молдовице, в церкви св. Петра на Преске и т.д.). Один из возможных вариантов его решения – утрата в искусстве провинции столичного (Константинопольского) уровня символических сопоставлений при возможности варьировать смысловые элементы сложных композиций, в частности, Акафиста (Е.Б. Громова).

4. Таким образом, сам термин "возрождение" применительно к поствизантийской традиции в русской и балканской иконописи оказывается без него, так сказать, адекватного идеального наполнения. Вопрос же о действительном влиянии итальянского искусства на поствизантийскую живопись России и Балкан скорее может быть рассмотрен в плоскости религиозно-культурной разобщенности как эквивалента расчленения мира на оппозицию свой/чужой. Проводником этого влияния оказывается, надо думать, именно "итало-греческая" икона, возникшая не только на стыке двух эпох – переход от средневековья к новому времени, но и двух культур – православия и католицизма ("мargинальная" зона).

5. Главные центры первоначального появления "итало-греческой" иконы – греческие мастерские в зонах итальянской цивилизации – Венеция, Отранто и др., а также Крит и Ионические острова (находившиеся под властью Венеции). В XУI – XУШ вв. иконы этих центров путешествовали по всему православному миру от горы Синай до России. В XУП – XУШ вв. традиции критской (т.е. "итало-греческой") иконописи развиваются (особенно после захвата в 1669 г. Крита турками) на Афоне, в Эпире и Западной Македонии, в г. Аргос (под властью Венеции в начале XУШ в.), Айнос на о. Сими, острове Кио и др. В этот период критская иконопись активно проникает в Далмацию, Воеводину, Боснию, Черногорию, Герцеговину. В Сербии традиции сербской иконописи с итalo-греческим стилем сочетают Георгий Митрофанович и его последователи – Йован, Райчевич, Радул и т.д.

В России с середины ХУП в. тип "итало-греческой" иконы был представлен школой Симона Ушакова и последующими "фряжскими" письмами.

С началом нового времени, когда меняется сам характер культурных контактов (который в конечном счете будет определяться развитием культуры именно как целого), "итало-греческая" икона завоевывает столь обширные географические пространства и временные зоны благодаря своему "пограничному" состоянию; причем, как с точки зрения своей географической локализации по отношению к двум европейским макрорегионам (мир православный – мир католический), так и с точки зрения своего "маргинального" положения внутри культуры. Но выступая в роли "посредника" в процессе сближения западного и восточного регионов, язык итало-греческой иконы становится "интернациональным" не столько благодаря, как нам кажется, состоянию "перехода" (во всяком случае, это не главное), сколько состоянию "маргинальности" в диалоге культур. Усвоение черт западного искусства (итальянского Возрождения, в частности) происходит здесь не на пути ограничения "старого", т.е. по сути дела "своего", а в плане понятия "чужого" как "чужого". Этот язык в основе предполагал не "возрождение", а как бы "возвращение" к "своему", но опосредованному опыту "чужой" культуры, на освоение которого происходила затрата той части энергии, которую уже сложно было компенсировать в углублении и развитии опыта собственного. Происходила некая "дезориентация" сознания; "спутанный" знаковый язык такой иконы изначально оказывался "отягощенным" с точки зрения вероятности прорыва в новое качество и состояние, а диалог в данном случае обнаруживал не понимание, а скорее отражение, некую "эмблематичность" мышления (что, кстати, и позволяет иногда рассматривать данные иконы в рамках искусства маньеризма и барокко).

6. В историко-культурном пространстве "итало-греческой" иконы особое место, надо полагать, принадлежало России, в которой, в отличие от балканского региона, иконописание являлось искусством государственным. Западное влияние могло

идти на него в основном двумя путями: а) в результате прямых контактов и б) опосредованно, т.е. через итало-греческую икону. Возникнув в верхнем слое культуры – в царских иконописных мастерских Симона Ушакова – иконы во "фряжском" стиле должны были, по идеи, служить образцом, но, как известно, сразу же встретили неприятие со стороны старообрядцев. Короткость сакральным, которую, по убеждению Аввакума, "надумали" "фрязы", писавшие иконы "по плотскому умыслу", русскому благочестию была чужда. С сакральным должна была сохраняться дистанция. В иконе Симона Ушакова увидели не "возрождение", а прежде всего отражение "чужой" модели мирапонимания. "Фряжская" икона становится в старообрядчестве на определенное время знаком отказа от собственной традиции. Но если в балканском регионе, где иконописание опускается в нижние слои культуры, происходит существенная трансформация "итало-греческой" иконы или в стороны западного живописного стиля (школа Ионических островов и трактат Доксаноса ХУП в.), или в сторону "набирания" черт реальной действительности (что во многом, на наш взгляд, было обусловлено именно "маргинальным" положением балканской иконы, в которой "свое" понималось как "национальное" и стремилось быть освященным по отношению к культуре "чужой", то в русской "фряжской" живописи (но отнюдь не во всей русской иконописи) сохраняется, видимо, как нигде, ее "чистота" и эта известная "эмблематичность" мышления. Данное положение касается главным образом русских "фряжских" икон XIX в., основным центром производства которых был Палех. Объясняться это может не только происходившим тогда в русской культуре поиском "национальных основ" в Московской Руси ХУП в., но и "открытием" старообрядцами "древней" греческой иконы, которую в XIX в. в их коллекциях подменяет в основном икона критская XVI – XVII в. И если в верхних слоях русской культуры влияние итальянского искусства окончательно разрушает семантику византийской традиции в иконе, то в ее нижних и "маргинальных" слоях это влияние проводится столь сложным путем как бы "двойного отражения". Историко-культурное пространство "итало-греческой" иконы обнаруживает здесь свои пределы.

ИТАЛЬЯНСКИЕ ЗОДЧИЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ  
И АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОЙ РУСИ

1. В истории архитектуры и градостроительства Московской Руси особое и при этом весьма заметное место занимает деятельность итальянских зодчих эпохи Возрождения. Достаточно сказать, что без их творений нельзя себе представить ансамбль Московского Кремля, не только великой цитадели и святыни Руси, но и отдельных его памятников, служивших непрекаемыми образцами и самим воплощением совершенства для русских архитекторов, создававших свои произведения по всему простору Русской земли. Это можно наблюдать не только по отношению к Древней Руси, но и едва ли не вплоть до нашего времени.

2. Разумеется, наиболее блестательным среди итальянских зодчих, трудившихся в столице далекой во многих отношениях для них Московии, был Аристотель Фиораванте. О нем написано не мало, правда, больше в нашей отечественной литературе, хотя в известной степени его творчество не обошли и итальянские исследователи. И несмотря на это в жизни и творчестве великого зодчего остается много неясного и даже загадочного. Создатель такого шедевра мировой архитектуры, как кремлевский Успенский собор, давно ждет объединения усилий советских и итальянских ученых.

Мы хорошо знаем, как по русским письменным источникам, так и по характеру архитектуры его гениального творения, с каким удивительным вниманием и несомненным еще более поразительным пониманием отнесся Аристотель к лучшим образцам древнерусского зодчества – владимиро-суздальского и новгородского – (и не только, можно думать, по указанию московских властей). И в то же время для нас в самых общих чертах видится в его творении собственно итальянские ренессансные черты. Между тем уже московский летописец смутно почувствовал "полатный" характер храма и его неповторимую "звонкость". Совсем недавно С.С.Подъяпольский обратил внимание

на определенную типологическую схожесть Успенского собора с храмами зального типа в Умбрии или Тоскане. Документальные данные молчат о пребывании там Аристотеля. Не является ли это наблюдение направлением к поискам наших итальянских коллег историков?

Успенский собор как кафедральный храм всея Руси вызывал почти немедленно цепь если не подражаний, то, несомненно, учета его облика при создании ряда монументальных произведений русского зодчества. Напомним только о Смоленском соборе Новодевичьего монастыря (1525), Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры (1585), Преображенском соборе Новоспасского монастыря в Москве (1648). Патриарх Никон просто ввел сообразие его форме законодательным путем. И все же нигде мы не видим простого подражания. Дивный образец Аристотеля всегда обретал новую жизнь в новых географических и исторических условиях.

3. Подобную судьбу разделил и Архангельский собор Московского Кремля – великонояжская, а потом царская усыпальница (1505–1508). Его творцом был Алевиз Новый. По чистому недоразумению, идущему от Н.М.Карамзина, его считали миланцем. Исследования С.В.Шервинского и С.С.Подъяпольского не оставляют никаких сомнений в венецианских истоках его творчества. Эти особенности скорее, однако, проявляются во внешнем декоре храма (деление фасадов на два яруса, люкарны, раковины антики и в особенности орнаментика порталов). Внутри же собор гораздо более по-древнерусски традиционен, нежели находящийся рядом с ним Успенский собор. Но именно внешний декор Архангельского собора не замедлил вызвать русских зодчих (и, соответственно, их заказчиков), начиная с Успенского собора в Дмитрове (20-е гг. XVI в.) и кончая Трапезной Троице-Сергиевой Лавры (1692).

4. Не считая возможным за скучностью источников и малой исследованностью таких итальянских зодчих как Бон Фрязин или Петрок Малый, положивших основание комплексу построек, связанных с начальной историей Колокольни Ивана Великого (I-я половина XVI в.), вернемся снова к Аристотелю Фиораван-

те и Алевизу Новому, но уже с иной стороны и в связи с деятельностью других их итальянских собратьев, трудившихся в Москве. Напомним прежде всего, что Аристотель был создателем пушечного двора в Москве и мастером монетного дела, а Алевиз – великоклассным строителем-фортификатором (подлинные люди Ренессанса!). Именно Алевиз завершил строительство стен и башен Московского Кремля, начатое в 1485 г. Марко Руффо, Антоном Фрязиным и Пьетро Солари. Московский Кремль не только был расширен и укреплен, но и прямо-таки преображен. Нет сомнения, что при всем учете многовекового опыта русских оборонительных сооружений придали ему особый пропорциональный строй и свойственное им пластическое чувство архитектуры. Кроме того, как не вспомнить зубцы стен Миланского и Веронского замков.

5. Марко Руффо и Пьетро Солари, участвовавшие в возведении кремлевских укреплений, соорудили в центре Кремля великолукское "палащо" – Грановитую палату (1487–1491). Использовав все новшества возрожденческой техники, они, однако, в архитектонике своего творения ориентировались на двухэтажные русские светские постройки подобного типа и прежде всего на Трапезную палату Троице-Сергиевой Лавры, возведенную в 1469 г. православным русским зодчим и скульптором В.Д. Ермолиным: тот же высокий цоколь, наличие с южной стороны Красного крыльца, с лестницей ведущей прямо на второй этаж, и, наконец, квадратным столбом в центре зала.

6. Как можно видеть из сказанного, творчество итальянских зодчих в Московской Руси, обогащая ее архитектуру, само впитало в себя лучшие ее достижения и по сути дела можно смело сказать, что итальянские мастера оказались первыми ее исследователями и ценителями. Но и в свою очередь, как уже сказано выше, они навсегда оставили о себе благодарную память в нашем Отечестве.

Л.В.Заборовский

#### "ИТАЛЬЯНСКИЕ УРОКИ" ЮРИЯ КРИЖАНИЧА

Общеизвестно то большое место, которое заняли в жизни выдающегося хорватского политолога ХУП в., католического священника Ю.Крижанича Италия вообще и Рим в особенности. С некоторой долей преувеличения можно сказать, что он прожил в четырехугольнике его родины – России – Италии – Речи Посполитой. Очень показательно, что погиб он, находясь в составе армии Яна Собеского, под Веной в 1683 г., но вполне вероятно, что оказался он там, первоначально имея в виду очередную поездку в Рим. Нас интересует, однако, не эта сторона деятельности о.Юрия, изучавшаяся ранее, а то воздействие, которое "итальянский опыт" (личный и книжный) оказал на формирование его политологических концепций, на его аргументацию в этом смысле, обращенную в долгие годы тобольской ссылки к московскому двору – тема не исследованная (оставляем в стороне самостоятельную большую проблему межцерковных отношений).

В центре внимания Ю.Крижанича как политолога находились, как известно, исторические судьбы славянства, прошлое, настоящее и будущее славянских народов, особенно России. Формулируя свой подход к теме, мыслитель особо подчеркивал необходимость объективного анализа их реального места в ряду других этнических общностей, ставя во главу угла принцип "познай самого себя". Компонентом такого анализа он считал определение природных условий расселения того или иного этноса, их физического типа, языкового уровня, развития промышленности, науки, искусства, военного дела, культуры в широком смысле слова, и как следствие этого – их общего потенциала и места в мире. В подобном смысле славянские народы в целом представлялись ему общностью сравнительно молодой и занимавшей как бы срединное положение между более "человеческими", "политичными", цивилизованными народами и отсталыми, дикими. К числу первых о.Юрий относил и итальянцев. Вместе с тем он видел и оборотную сторону медали циви-

лизованности и ее относительность, подчеркивая, на манер Тацита, "дурные черты и пороки" более развитых народов (итальянцы в таком плане им не выделялись, а специально характеризовались "немцы").

Отлично сознавая эту двойственность, Ю.Крижанич тем не менее важнейшей задачей славянства считал усвоение положительного опыта ушедших вперед в своем развитии народов, внедрение у славян просвещения. Он особо отмечал значительную длительность вызревания развитой цивилизации у любого народа и важность использования и улучшения опыта других обществ. Защищая эти тезисы, он постоянно обращался как раз к "итальянскому опыту" – примерам взаимодействия древнегреческой и древнеримской культур.

Вообще "итальянский опыт" использовался мыслителем в двух аспектах: как опыт истории и как опыт современной ему либо более или менее близкой по времени Италии. Особое место занимал многовековой опыт Древнего Рима. Древнеримский опыт важен был нашему автору не сам по себе, а для подтверждения тех предложений, которые он готовил Московскому двору. Отмечая постоянно уникальность Древнего Рима как чуть ли не единственного примера столь долгого существования такого огромного государственного организма, Ю.Крижанич столь же неизменно обращал внимание на те черты древнеримского опыта, которые он считал особенно важными для России и славян вообще. Так, он ставил в образец творческое использование и дальнейшее развитие в Древнем Риме более раннего греческого опыта в разных сферах. Точно так же, опираясь на опыт времени Юлия Цезаря и Августа, когда сила государства благодоприятствовала расцвету в нем наук и искусств, он подчеркивал, что *ныне*, с усилением России, самое время способствовать развитию ее в этих областях. Выступая фактически против дальнейшего территориального расширения Русского государства, он несколько неожиданно видел образец в политике Древнего Рима, во всяком случае республиканского периода, которая, в его трактовке, сочетала "силу с мудростью" с преобладанием второй, и не ориентировалась на беспричинные агрессивные войны.

Очень резко критикуя общеславянскую практику чужеземных браков правителей как одну из главных причин распространения у славян пагубного "чужебесия" и "чужевладства" и опасаясь перенесения такой практики на русскую почву, мыслитель противопоставлял ей в качестве позитивного образца соответствующие порядки в Древнем Риме.

Особенно настойчиво развивая концепцию крайней опасности для славян "чужебесия", необходимость для них, как для недостаточно еще развитой, устоявшейся общности, крайней осторожности в неизбежных разнообразных контактах с более развитыми народами, вплоть до "ксениласы" и "запertia рубежей", он и здесь за подтверждением обращался к опыту Древнего Рима, уже императорского периода. Рассматривая причины гибели Римской империи, о.Юрий видел их, во-первых, в "людоедстве" императоров, беззастенчивой эксплуатации покоренных народов. Во-вторых, в "смешении народов" в многонациональной Империи из-за неразборчивого предоставления римского гражданства чужеземцам, что в итоге, по его мнению, привело к полному параличу власти и развалу. Оба эти аспекта были очень важны для мыслителя, который видел главные опасности для дальнейшего развития России, а в связи с этим и славян, именно в такого рода явлениях, разумеется, в современных ему проявлениях.

Из положительного, требующего усвоения Россией и славянским миром древнеримского опыта, Ю.Крижанич приводил немало примеров из разных сфер тогдашней жизни: организации торговли (в том числе устройства дорог и мостов, денежного обращения и пр.), ремесел, развития военного дела, ряда сторон быта и пр.

Немалое место в творческом наследии Ю.Крижанича занял и современный ему "итальянский опыт". Характеризуя "благороднейших из европейцев" итальянцев и их страну, автор особо подчеркивал два важных ему в его концепциях основных момента. Первый – это политический упадок Италии, где установилась во многом власть чужеземцев, из-за чего, в частности, итальянцы стали хуже воевать, а больше заниматься торговлей.

Второй – особо пагубная роль "немцев", захвативших власть немалой части Италии, что привело к ее ослаблению. Оба эти обстоятельства были очень важны о.Юрию как предостережение царскому правительству. Вместе с тем весьма многие стороны современного итальянского опыта использовались им как положительный образец для России. Особенно часто в виде положительного образца выступает в его произведениях Венеция. В частности, среди прочего он обращался нередко к итальянской книжности, рекомендуя нередко перевод на русский язык произведений разных авторов по различным отраслям знаний, подчеркивая особенно высокий уровень развития в стране науки (в том числе изобретательства) и искусств.

Рекомендуя разнообразные меры для развития России Ю.Крижанич немало положительного извлекал из итальянской практики. Так, в желательной организации торговли прямо и косвенно использованы из нее очень многие итальянские ее формы. То же относилось к развитию денежного обращения, ремесла, земледелия, горного дела и иных сфер экономики. Поскольку в его критике проявлений "людодерства" в России заметное место занял анализ несоразмерно жесткой налоговой политики царского правительства, то он приводил и примеры правильной ее организации, и в этом смысле в приводимом им сравнительном материале немало примеров взято из жизни современной Венеции.

В целом, и итальянская книжность, и собственный "итальянский опыт" Ю.Крижанича дали богатый материал для развития разных сторон политологических концепций мыслителя и в положительном, и в отрицательном аспектах.

И.И.Свирида

#### ИТАЛИЯ И ПОЛЬСКОЕ САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО ХVІІІ В.

Истоки естественного пейзажного парка, сложившегося в эпоху Просвещения, как его современники, так и современные исследователи связывают прежде всего с Англией и Китаем, что нашло отражение и в его часто употребляемом названии

англо-китайский или просто английский. Однако не меньшая роль в формировании его художественного облика и идеино-эстетической программы принадлежала Италии, хотя в ней самой такого типа парк не получил широкого развития. За это ее критиковали в сочинениях той эпохи (см., например, письма польского архитектора Я.Х.Камзетцера), для которой Италия оставалась прежде всего родиной регулярного так называемого итальянского сада, сложившегося в годы Ренессанса. Она же дала его лучшие образцы в эпоху барокко.

Садово-парковое искусство Просвещения программно отказывалось от традиции регулярного садоводства, теоретически оформленной в культуре итальянского Ренессанса и развитой в ХVІІ в. во французском ленотровском паркостроении. В век Руссо итальянский сад, использующий геометрическую замкнутую композицию, стрижку деревьев и кустарников, цветочный орнамент, избылиющий скульптурой и фонтанами, хотя и содержал участки "дикой" природы (зверинцы, пасеки, виноградники), отвечающие воспеваемой ренессансной эстетикой "поэзии леса", однако служил примером насилия над природой, "искусственных преувеличений" и отвергался теоретиками и практиками садоводства. Оно обратилось к принципам свободной живописной планировки, в его основу была положена категория естественности, понимаемая не только в широком мировоззренческом плане, но и как соответствие "прекрасной природе".

Такой прекрасной природой для людей ХVІІІ в. был не только скомпонованный садоводами "естественный" пейзаж английского парка, но и реальные ландшафты Италии. Они повлияли на становление облика парка ХVІІІ в. как непосредственно, так и опосредованно. Ими вдохновлялись во время путешествий творцы пейзажных парков, они были воссозданы на полотнах Н.Пуссена, К.Лоррена, Г.Робера, в графике Дж.-Б.Пиранези, служивших образцами для подражания и рекомендовавшихся в качестве таковых теоретиками садово-паркового искусства. Для формирования пространства пейзажного парка важнейшее значение имел и опыт итальянских мастеров театральной декорации. Сальватору Розе он был в известной мере обязан своими роман-

тическими настроениями.

В Италии находили и примеры гармоничной связи природы и искусства – неразрывно слитые с ландшафтом руины античной архитектуры, которые столь необходимы пейзажному парку; здесь в древнеримских сооружениях и палладианских виллах черпали формы парковых построек; к Вергилию восходила аркадийская утопия пейзажного парка. В античности искали и открывали истоки его живописных принципов, античность показывала достойный подражания путь к познанию и отражению естественной природы, она сама виделась воплощением "естественности".

Вопреки критике регулярного сада, в XVI в. сохранялось и непосредственное воздействие итальянского стиля в садоводстве (хотя и сильно потесненного французскими влияниями). В Польше длительному сохранению его значения способствовала живучесть здесь барокко. В частности, характерная для итальянского сада террасная композиция прослеживается в польских парках XVI в. как пейзажного типа, так и регулярного. Польское искусство XVI в. в целом оставалось очень сильно связано с Италией, откуда также происходили многие ведущие мастера, работавшие в то время в Польше – Д.Мерлинни, М.Баччарели, Б.Белотто.

В польской литературе, посвященной садоводству, понятие "итальянский сад" выступало в двух значениях: как "увесистельный сад", предназначенный прежде всего для развлекательных целей, светского отдыха, и как "итальянский огород", служащий для разведения овощей и овощных приправ, широко употреблявшихся в польской кухне и до сих пор называемых "włoszczyna". Из Италии, в особенности благодаря переводу труда Кресценция (1549), в польский язык проникли названия многих растений, а также садоводческая терминология; итальянскому Ренессансу Польша обязана возникновением здесь сада как явления искусства в целом. Из Италии в Польшу пришли и первые его мастера.

Роль Италии в развитии польского садово-паркового искусства XVI в. не может быть сведена к остаточным явлениям итальянского ренессансного или барочного сада. Не привлека-

вшая специального внимания исследователей, хотя и много-кратно освещавшаяся в том или ином контексте, она может быть прослежена прежде всего в двух основных аспектах, существенных для этой сферы творчества в европейской культуре в целом: связь естественного пейзажного парка с древнеримской традицией и место итальянского искусства Нового времени в формировании его поэтики. Тот и другой был важен также в более широком плане – для характера отношений человека и природы, природы и искусства, сложившегося в эпоху Просвещения.

## ІУ

Г.П.Мельников

ИТАЛЬЯНСКИЙ АВТОР ЧЕШСКОЙ ХРОНИКИ  
(ДЖОВАНИ МАРИНЬОЛА И ОФИЦИАЛЬНАЯ ИДЕОЛОГИЯ ЧЕШСКОГО  
ГОСУДАРСТВА ЭПОХИ КАРЛА ІУ)

I. Трактовка Чехии как исторического центра между христианским Востоком и Западом обусловила выбор Карлом IУ именем Мариньолы – "апостола Востока" – в качестве автора официальной чешской исторической хроники.

I. I. Миссионерская деятельность Мариньолы на Востоке и его известность в кругах католических интеллектуалов обусловила внимание к нему со стороны императора Карла IУ как к человеку, способному написать историческую хронику, тем более, что аналогичные попытки чешских авторов были признаны неудовлетворительными.

I.2. Понимание Карлом IУ Чехии как нового мирового центра христианства вызвало необходимость создания истории Чехии, глубоко интегрированной в христианскую историю. Такую задачу могло выполнить лишь лицо, близкое к курии.

П. Концепция "Чешской хроники" Мариньолы:

I. Гlorификация Карла IУ как монарха, соединяющего в себе:

а) местную чешскую традицию (династию) и имперскую традицию ( власть),

б) христианский Запад и христианский Восток, т.е. становящегося средоточием христианского мира в его унитарном и универсалистском понимании.

2. Карл IV как воплощение "великого владыки" мира и эсхатологические мотивы, вытекающие из этой апокалиптической концепции.

3. Чехия, как центр владений Карла IV, становится новым центром христианства (воссоединение *sacerdotium* и *imperium* Карлом IV).

Ш. Неудача "чешской миссии" Мариньолы и ее причины: недостаточное знание Мариньолой материала чешской истории, отрыв от исторической традиции чешского дворянства.

IV. Три аспекта "Чешской хроники" Мариньолы имели большое значение для чешского общества:

1. усиление славянского и чешского самосознания народа,  
2. осознание Чехии как центра общеевропейской религиозно-идеологической жизни,

3. религиозно-эсхатологические элементы, позднее развитые гусицом.

А.А.Гутнин

#### СЕРБОЛУЖИЦКИЕ ГУМАНИСТЫ И ИТАЛИЯ

I. В ХУ – ХУІІІ вв. в целом ряде европейских стран плодотворно работали многие серболужицкие ученые и писатели, оставившие заметный след в истории европейского гуманизма. К их числу относятся Ян Рак (1457–1520), Каспар Пойкер (1525–1610), Каспар Янитиус (1550–1597), Ян Бок (1569–1621) и др. При всей очевидности их серболужицкого происхождения и привязанности к своей родине в обобщающих трудах по истории гуманизма их обычно относят к числу немецких гуманистов (Л.Гейгер), что затрудняет понимание некоторых принципиально важных моментов в истории распространения и воздействия гуманистических идей в Европе.

2. Наиболее тесные и непосредственные связи с Италией и итальянской гуманистической культурой прослеживаются в

жизни и творчестве Яна Рака, комментировавшего издания Аристотеля, Цицерона, Сенеки и других античных авторов. В 1499 г. Ян Рак переехал в Италию и преподавал в Болонском университете, а затем и в Риме. В 1500 г. римский папа Александр VI присудил ему титул "*Poeta Laureatus*" за его латинские элегии (среди которых была и элегия о Джуцице). Преподавая в различных университетах Европы (Краков, Вена, Болонья, Рим, Страсбург, Базель, Майнц, Лейпциг, Париж, Кельн, Виттенберг и др.), Ян Рак вступал в дружеские контакты и переписку с крупнейшими гуманистами своего времени (Конрад Цельтис, Меланхтон, Лютер), был учителем Ульриха фон Гуттена (во Франкфурте-на-Одере), дружил с Н.Коперником и т.д.

После выхода знаменитых "Писем темных людей" (1515–1517), ставших выдающимся свидетельством борьбы европейского гуманизма с религиозным фанатизмом и обскурантизмом, Ян Рак был обвинен в содействии их изданию и изгнан из Лейпцигского университета.

В докладе делается попытка нового рассмотрения проблемы личного участия Яна Рака в создании и издании "Писем темных людей" и приводятся конкретные примеры воздействия итальянского гуманизма на его творчество.

3. По возможности в докладе будут проанализированы связи с Италией и античной культурой у некоторых других серболужицких гуманистов.

Л.А.Софронова

#### "БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ" ДАНТЕ И "НЕ-БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ" З.КРАСИНЬСКОГО

Пространство культуры романтизма вбирало средние века. Они были для него художественным материалом, эстетическим и нравственным ориентиром. В средних веках романтики выбрали ключевые фигуры, и среди них – Данте.

Имя Данте стало знаком высокого искусства, проникновения в суть человеческой жизни и тайн мироздания. Он сам –

идеалом поэта-пророка, поэта-судьи, наделенного высшим знанием, осененного свыше. "Божественная Комедия" оказалась настольной книгой романтизма. Она входила в круг обязательного чтения, бесконечно цитировалась, скрыто и явно. Аллюзии на великую трилогию были разбросаны в разных сферах культуры. Они создавали своеобразную перекличку эпох, служили сигналами их связи, а также свидетельствовали отношение к предмету художественного отображения. "Комедия" стала одним из кодов романтизма. Она предоставляла возможности для построения нового художественного языка – декларируя оригинальность, романтики в то же время искали межтекстовых связей и разрабатывали их сложную систему, доверяя им функцию подосновы собственных текстов. Убедительный тому пример – "Не-Божественная Комедия" великого польского романика З. Красиньского.

Как Данте, он намеревался создать трилогию. Правда, этот замысел не был осуществлен.

Красиньский сделал Данте персонажем "Первой части Не-Божественной Комедии", выведя его под именем Алигьера.

Названием своего произведения Красиньский задавал его контакт с "Комедией" Данте. Употребив отрицание –не–, поэт вступил со своим образцом в диалог. Если название Данте обнимало все мироздание, то название Красиньского, которое, с одной стороны, цитирует великого предшественника, а с другой – ему возражает, сужает и переориентирует объект художественного воспроизведения. "Комедия" Красиньского может быть человеческой комедией, лишенной божественного начала, и сатанинской, противопоставленной этому началу. Предположительно, оба эти смысла взаимодействуют. Им Красиньский указывает на свой образец и тут же снимает это указание. Им он намечает сферу, в которой развернется "Комедия", удалив из нее, по его мысли, основное, и следовательно, превращая в трагедию.

Контаминируя в драматической поэме несколько типичных "романтических" пластов, парадоксально построив противопоставление поэзии и жизни, Красиньский переходит к скрытому

цитированию композиции первой части трилогии Данте. Использовав мотив вождя, но в сниженном виде, мотив путешествия. Как Данте по кругам ада существует, ведомый Вергилием, так главный персонаж "Не-Божественной Комедии", граф Хенрик, в сопровождении Выкреста, мнимого революционера, проходит по лагерю повстанцев.

Художественное пространство III части "Не-Божественной Комедии" строится на дантовских реминисценциях. Обязательная закрытость пространства (лес), отсутствие света (ночь), переход от одной группы персонажей к другой, беседы с ними – все явно нацелено на создание дантовской развернутой цитаты.

Ад Красиньского отличается от дантова ада тем, что он иначе размещен, ориентирован по оси мира. Если Данте строил трехчленную структуру, то Красиньский отказывается от нее с тем, чтобы продемонстрировать, как в XIX в. ад совместился с землей, и небо никак с ними не взаимодействует. Это сплюшивание двух уровней мироздания грозит всемирной катастрофой, которую предотвращает только грозное видение Бога – так небо надстраивается над землей. История теперь будет двигаться согласно божественному промыслу – мир образуется вновь. Достигнуто то равновесие, которое для Данте казалось незыбленным, а для романика виделось поколебленным.

"Пропускание" реальной жизни, истории сквозь призму нижней сферы мира оказывается как способом художественной организации, так и мерой современных политических событий. Для Красиньского, который видел современность в апокалиптических очертаниях, именно круги ада соответствовали тому будущему, к которому приближали совершающиеся политические перемены, из которых поэт не видел выхода в историю.

Так сознательно поставив свое произведение в зависимость от "Комедии" Данте, польский поэт ввел его в широкий круг культуры (не одной историко-культурной эпохи и не одной национальной культуры), предложил его прочтение, указал на принципы этого прочтения. Так поэт и философ истории, явно настаивавший на нарушении границы между искусством и

жизнью, искал у Данте путей для построения романтической драмы и находил их, сближая ее с мистерией. В "Комедии" Данте он нашел ответы на вопросы, которые XIX век поставил перед европейской историей.

С.В.Никольский

### ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Интенсивные славяно-итальянские культурные связи демонстрирует история чешской литературы, причем не только древняя (заслуживающая самостоятельного исследования), но и нового времени. Почвой и проводником взаимопротяжения являлась и традиционная латинская образованность, составлявшая неотъемлемый элемент духовной жизни Чехии, и родство интересов обоих народов в борьбе за национальную свободу, направленной, прежде всего, против владычества Габсбургов, и типологическое сходство культурно-исторического и литературного развития в конце XVIII – первой половине XIX века: рисордименто в Италии и национальное возрождение у западных и южных славян имеют много общего.

В становлении национальной чешской литературы нового времени немалую роль сыграли, хотя и переосмыслившиеся, античные, в том числе, римские, традиции, будь то закрепленные в жанровых формах (ода, эпос, онакреонтика, эпиграмма и т.д.) или в конкретных художественных построениях. Такое знаменитое произведение эпохи национального возрождения славян, как "Дочь Славы" Яна Коллара возникло не без влияния "Божественной комедии" Данте (в частности, обозрение большого пространственно-временного пласта, мотивы путешествия в ад и рай) и т.д. Общее направление процесса состояло в том, что восходящие к античной традиции формы трансформировались, наполняясь новым, национальным содержанием.

Интерес к Италии нашел выражение в путешествиях многих чешских писателей в эту страну, где в XIX – начале XX века побывали М.З.Полак, К.Г.Маха, Я.Коллар, П.Хохолоушев, Я.Не-

руда, Й.Махар, Я.Гашек, К.Чапек и др. (некоторые из них совершили путешествие даже пешком). Почти все они издали путевые заметки.

Особое внимание чешской литературы привлекала борьба итальянского народа против национального гнета (Челаковский, Маха, Гавличек-Боровский, Неруда, вплоть до реминисценций на эту тему в романе Я.Гашека "Похождения бравого солдата Швейка"). Одновременно литература отражала традиционно сложное отношение чешского народа к панскому престолу.

В ХХ веке на первый план выдвигается осмысление исторических судеб Рима и Италии (античность, христианство, Возрождение, новое время) в попытках постичь и охватить взором общие пути, фазы, законы исторической жизни человечества (Й.Махар) или понять особую природу, и тайны развития человеческой культуры, искусства, его исторических и национальных форм (К.Чапек). Опыт Италии в обоих случаях и аспектах рассматривался как модель общечеловеческой значимости.

Особый интерес в чешской прозе ХХ века представляет обращение к традиционным темам, сюжетам, мотивам и образам библейско-римского и итальянского происхождения, их философско-притчевое или юмористическое переосмысление. Таковы "апокрифы" К.Чапека "Кредо Пилата", "Офир", "Ромео и Джульетта". По сути дела аналогичным "апокрифом" является и рассказ Я.Гашека "Несчастный гондольер Витторио". Во всех этих произведениях художественный эффект основан на присутствии в сознании читателя прежних воплощений соответствующих тем и мотивов. Общая направленность подобных "апокрифических" переосмыслений традиционного содержания связана или с извлечением неожиданного (иногда иронического) философского смысла, или с юмористическим соотнесением исключительного и обычного, романтики и прозы жизни.

С.А.Шерлаимова

"ИТАЛИЯ" ЙОЗЕФА ГОРЫ  
В КОНТЕКСТЕ ЧЕШСКОЙ ПОЭЗИИ 20-Х ГОДОВ

Культура Чехии – небольшой центральноевропейской славянской страны – всегда была восприимчива к импульсам из Италии, плодотворно воздействовавшим на разные области чешского искусства, в том числе на литературу. Эти импульсы просматриваются и в развитии чешской литературы межвоенного периода, когда она достигает художественных вершин как в прозе, так и в поэзии.

Заметным явлением чешской литературной жизни 20-х годов наряду с "Итальянскими письмами" (1923) Карела Чапека стал сборник стихотворений Йозефа Горы "Италия" (1925).

Йозефу Горе (1891–1945) принадлежит одно из ведущих мест в революционной чешской поэзии первых лет после образования (1918) независимого чехословацкого государства. Своеобразие его творчества в рамках течения так называемой "пролетарской поэзии" заключалось в особом характере лиризма, в тяготении к созерцательности и медитативности. "А ты – наполовину из камня, наполовину – из блуждающих облаков" – таков метафорический автопортрет поэта. Но в то же время он оперативно откликался на злобу дня, писал агитационные стихи для коммунистической печати. Большой популярностью пользовалось тогда стихотворение Горы "Мадонна рабочего квартала", включенное в сборник "Трудящийся день" (1920).

К середине 20-х годов вместе со спадом революционного движения в стране опадает и волна чешской "пролетарской поэзии". Самым влиятельным литературным течением становится поэтизм, программу которого провозгласил В. Незвал и К. Тейге. Поэтизм понимался ими как "чистый лиризм", отказ от тенденциозности, воспевание "всех красот" и радостей мира. Если в "пролетарской поэзии" акцент был на "поэзии революции", то поэтисты перенесли его на "революцию поэзии" (Л. Новомеский). Незвал писал: "Поставить все на карту небывалой рифмы, весь стих, его смысл – и не проиграть!" Для

яких самобытных талантов, пришедших в чешскую поэзию в начале 20-х годов, поэтизм был призывом к художественному поиску, смелому новаторству. В стихах Незвала, Сейферта, Библа поэтизм совершил обновление чешской поэзии, в ряде черт предопределил ее характер на протяжении всего XX века.

Гора отнесся к поэтизму с большим вниманием и известной долей полемики. Он высказал сочувственные, но критические суждения о программе и произведениях поэтистов. Гора не принял лозунг "чистого искусства", но вместе с тем писал: "Я действительно ценю организованные усилия этих молодых в области формы, их заботу о слове, о новом его звучании, о новом характере образа, ассонанса. В этом чувствуется сознательно-рабочее отношение к материалу и инструменту". Эта позиция определенным образом отразилась в поэтическом творчестве Горы середины 20-х годов.

В 1924 г. Йозеф Гора совершил поездку по Италии, впечатления от которой запечатлены в его очерках для "Руде право" и стихах, составивших книгу "Италия". Гора увидел эту страну глазами чуткого художника, ценителя античности и Ренессанса, но в то же время представителя рабочей прессы, автора "Мадонны рабочего квартала". На мой взгляд, его выполненные с добрым юмором зарисовки с натуры, к примеру, описание сложной и комической системы проверки билетов в общем вагоне поезда или уличных сценок во Флоренции ("В стране фашистов I – II") имеют и литературную ценность, и ценность свидетельства об атмосфере времени, о симпатиях чешского поэта к итальянскому народу.

Доброе, сочувственное отношение к простому человеку окрашивает все стихи Горы об Италии. Поэт преклоняется перед памятниками великой культуры, восхищен богатством и яркостью юной природы, прелестью итальянских женщин, в легкой походке которых ему чудится нечто от "загадочных шуток Боккачо" ("Флоренция"), но в этих стихах нет того, что можно было бы назвать "туристическими восторгами". Гора сумел уже тогда рассмотреть зловещую угрозу фашизма под его на первых порах почти оперетточной оболочкой, с тревогой писал, что "револь-

вер, черная рубашка" маршируют по Риму и в духе своих "пролетарских" стихов воскликнул:

Почему ты позволил, рабочий,  
чтобы шею твою попрал их сапог?  
( "Муссолини")

Но все же главный смысл "Италии" – это обретение поэтом уверенности, что красота в мире существует, надо только научиться ее понимать. В исповедально-программном стихотворении "У моря" Гора как бы суммирует свое прежнее отношение к жизни:

... кровавые тени вещей я видел  
и ненавидел! И ненавидел! –

и пересматривает его. На итальянском берегу чешский поэт вдруг с болью и надеждой осознает, что и его скромная родина неизъяснимо прекрасна: у моря он не видит моря, он вспоминает родные цветущие яблони...

В критике существует мнение, что эволюция Горы периода "Италии" шла параллельно поэтизму. Разумеется, этот тезис нельзя абсолютизировать. Гора отверг центральную для поэтизма идею "чистого искусства", в стихах об Италии звучат социальные мотивы, используются приемы публицистической поэзии. В отличие от поэтистов автор "Италии" с осторожностью относился к методу свободных ассоциаций, он стремился точно передать логику своей поэтической мысли, не разрушать синтетических связей (примечательно, что в его стихах сохраняется отвергнутая поэтистами пунктуация). И тем не менее направленность художественных исканий Горы несомненно совпадала с поэтизмом в ряде существенных моментов, начиная открытостью "всем красотам мира". Просматривается сходство и в плане поэтики: усиление метафоричности стиля и музыкальности стиха. Так, у поэтистов равноправной составляющей стиховой мелодии наряду с гласными были согласные звуки, они любили повторы и созвучия в первую очередь именно согласных (стихотворение Незвала "Термометр" из сборника "Стихи на открытие" целиком инструментировано на "р" и т.п.). Гора в "Италии" также использует различные способы усиления музыкаль-

ности стиха, звукопись как гласными ("Воспоминание о южной ночи"), так и согласными ("Муссолини").

Чешская поэзия "золотого" для нее периода 20-х годов уходит корнями в традиции отечественной литературы, но она ориентировалась и на новаторские открытия других литератур. Для революционной поэзии начала 20-х годов особую роль играла советская поэзия, для поэтизма – французская. Анализ творчества Горы указывает еще на один источник движения чешской поэзии к "большой лирике" XX века. Этим источником была связанная с восприятием итальянской культуры вера в возможность гармонии природы, истории и человека.

Л.Н.Будагова

#### ФУТУРИЗМ В РОССИИ И В ЧЕХИИ

Есть парадокс и закономерность в том, что футуризм родился в Италии. Как известно, всякое действие вызывает противодействие. Именно в Италии, сокровищнице античной культуры, где проплое властвует над человеком, вероятно, и должно было вспыхнуть неодолимое стремление вырваться из его объятий, преодолеть инерционную силу традиций, уйти в мысли о будущем, отыскивая его прообразы в чертах и приметах современной цивилизации. Пресыщенность и перенасыщенность прошлым во многом двигали рукой вождя футуризма, обещавшего вдребезги разнести все музеи и библиотеки. Антитрадиционализм, как знак авангардных течений, нашел в футуризме одно из крайних проявлений.

Футуризм дал мощные импульсы назревшим процессам обновления европейского искусства, но в разных странах эти процессы обретали свою специфику, да и отношение к футуризму было неоднозначным.

Не касаясь фактической стороны проблемы, механики распространения идей футуризма в России и в Чехии (где, кстати, большую роль играли путешествия его основоположника), рассмотрим лишь некоторые моменты восприятия футуризма в

русской и чешской поэзии.

Можно сказать, что самых горячих сторонников и последователей футуризма нашел в России, вылившись там в заметное художественное течение, с которым было связано творчество В. Маяковского, В. Хлебникова, Д. Бурлюка, В. Каменского, А. Крученых и др. Но есть все основания говорить о большой национальной специфике футуризма в России, и видеть в "будетлянстве" не только терминологические, но и сущностные отличия его от итальянского футуризма. Не проводя широких системных сопоставлений коснемся лишь такого существенного вопроса, во многом определявшего различие поэтик "двух" футуризмов", как способы обновления поэтического языка, способы разрушения литературных канонов, как отношение к слову.

В отличие от Маринетти, делавшего упор на разрушение привычных логических связей, на "волны" слова, освобожденные от пут "бескрылого традиционного синтаксиса", на усиление динамики поэтического текста, русские футуристы (прежде всего Маяковский, Хлебников, Крученых) делали ставку на словотворчество, во имя приведения слов в соответствие с обновляющейся жизнью и духом русского языка. "Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут в речь... Русский язык - второе требование жизни". Антитрадиционализм "будетлян" проявлялся прежде всего в резком расширении словарного запаса за счет разработки залежей забытых слов (в том числе старославянismов, что характерно для Хлебникова) и словотворчества при довольно лояльном отношении к логике традиционных синтаксических конструкций. Русская поэзия обретала свободу не от пут синтаксиса, а от пут стереотипного сознания, привязывавшего поэта к общепотребительному словарному фонду.

В чешской литературе футуристическое течение не сложилось. Там задачу обновления национального искусства взял на себя поэтазм и сюрреализм, а властителями дум молодых поэтов были в первую очередь Рембо и Аполлинер, а не Маринетти.

Но, не создав течения, чехи восприняли многие творческие установки футуризма, совпадавшие с принципами нового поэтического мышления, утверждаемого чешским авангардом.

Обращает на себя внимание близость, прямо-таки родственность ряда положений эстетики молодого В. Незвала с положениями футуристических манифестов в той их части, где они предлагают способы повышения эмоциональной энергии и емкости поэтического текста и усиления непосредственности слова (упор на ассоциативность "различной ширины охвата", алоголизм, "беспривычное воображение", поощрение непосредственности и смелости образов, отвращение к "лукавой учености", к "благоприобретенной интеллигентности"). Но к сходным принципам футурист Маринетти и поэт Незвал шли каждый своим путем, соединяясь непроизвольно в каких-то моментах истины, на уровне художественной целесообразности производимых перемен.

В чешской поэзии не было распространено словотворчество, как в русской, а разрушение "синтаксических связей", освобождение поэзии от пут синтаксиса произошло, как освобождение от знаков препинания, как ослабление смысловой логики всего поэтического текста при сохранении грамматической. Обновление слов совершилось через непривычность словосочетаний, через погружение слова в непривычный контекст, способный заново открыть его первозданную свежесть.

Что объединяло русских футуристов и чешских поэтов, - так это решительное неприятие стратегии Маринетти на элиминацию человека, на освобождение его от "собственного я" автора, на переход от "вычерпанный до дна человеческой психологии" к "лирике состояний неживой материи". "Антисихологизм" чешских поэтов имел другую природу и не имел ничего общего с футуристическим вытеснением человека из сферы творческих интересов. Он означал лишь протест против излишней рационалистичности творчества, против подмены поэтического мышления - рациональным.

## ПУТЕШЕСТВИЯ В ИТАЛИЮ СОВРЕМЕННЫХ ПОЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

1. Гуманистическими идеалами итальянского Возрождения вдохновлялся уже в XVI в. Я.Кохановский. В XIX в. "Итальянское путешествие" Гете положило начало мифу об Италии, как об идиллической Аркадии, воплотившемуся в многочисленных впечатлениях от Италии европейских писателей. Специфика трактовки этого мифа у польских писателей – в видении итальянской Аркадии через призму страданий польского народа – начиная с романтиков (Ю.Словацкий, А.Мицкевич, З.Красиньский), затем в "эпоху позитивизма" (Г.Ленартович, А.Аспык, М.Конопницкая, Х.Сенкевич и др.) и вплоть до модернизма (Л.Старфф и др.).

2. Итальянская тема в творчестве современных польских писателей (после II мировой войны) разрабатывается в русле сложившейся национальной литературной традиции, – в сопоставлении итальянской культуры как колыбели и средоточия общеевропейской культуры с драматическим польским опытом, а у многих писателей и в развенчании гетевского мифа путем его сопоставления с реальной историей и современностью Италии и всей Европы.

3. Обращение многих польских писателей в послевоенные годы к общечеловеческим культурным ценностям "прекрасной Италии" явилось одной из форм протesta против навязывания культурными политиками в Польше политизированной модели литературы. Социологической конструкции человеческой судьбы, нормативной эстетике (осознанно либо неосознанно) противопоставлялись идея человеческой свободы, идеал свободного и всесторонне развитого человека, вера в безграничные способности личности (что было присуще, в частности, культуре итальянского Ренессанса).

4. Путешествия в Италию авторов и героев их произведений связаны с решением разных художественных задач. Одна из них – популяризация истории и истории культуры ("Петrarка" Я.Парандовского с его апологией творческого, открытого все-

му новому в жизни писательского труда; книги А.Кравчука по истории древнего Рима).

Результатом поисков культурных традиций, актуальных для современности, которые авторы видели в древней культуре Средиземноморья, и в то же время осознания иллюзорности эркадийского мифа явились эссе М.Яструна "Средиземноморский миф" (1962), Зб.Херберта "Варвар в саду" (1962), а также многие их поэтические произведения.

5. Многоплановы "Путешествия в Италию" Я.Ивашкевича, явно перекликающиеся с "Путешествием" Гете. Один из центральных мотивов книги – идея общности европейской культуры. В то же время, по словам самого писателя, это "синтез всех моих путешествий, они передают при этом тревожный характер нашего времени и те изменения, которые произошли в самой сути этого названия...".

6. Полемична по отношению к Гете поэма Т.Ружевича "Et in Arcadia ego" (на что указывает, в частности, включение в поэму двух фрагментов на языке оригинала из "Путешествия" Гете и эпиграф из него). По Ружевичу, непреходящи и прекрасны художественные ценности, созданные великими итальянскими мастерами в прошлом, но в современную эпоху, "после Освенцима" не может быть "земного рая", каким виделась писателям Италия еще в XIX в. Современная автоматизированная цивилизация, победившая и в Италии, враждебна искусству и человеку.

7. Столкновение обывательских представлений и мечтаний об Италии, как "райском уголке" с реальной действительностью – тема романа С.Дыгата "Путешествие" (1958). Жизнь разрушает химерические мечты варшавского служащего, попавшего в Италию и попытавшегося "сыграть" в романтическое приключение. Чиновник в роли Фауста, проститутка – Маргарита – еще одно (сатирическое) воплощение извечного мифа оказывается несостоятельным.

8. Не столько история безнадежной любви поляка и венецианки, современным Франчески Римини и Паоло, сколько раздумья автора об угрозе достижениям человеческой мысли и культуре со стороны враждебных человечеству исторических сил – глав-

ное в романе В.Кубацкого "Грустная Венеция" (1967).

Тема Италии, Рима часто возникает во многих других про-заических произведениях польских писателей (Т.Бреза "Брон-зовые врата", "Ведомство", Т.Ружевич "Смерть в старых де-корациях"; Я.Ивашкевич "Итальянские рассказы" и др.), а также многих стихотворениях (Херберта, Ивашкевича, Милоша и др.).

у.

В.В.Мочалова

#### РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ "ДЕКАМЕРОНА" БОККАЧЧО. ХУД-ХІХ ВВ.

1. Рассматривая проблему восприятия в России "Декамерона" (как правило – в фрагментарном, изрядно переработанном и адаптированном виде, что особенно справедливо относительно ранних этапов процесса освоения итальянского памятника), постоянно приходится считаться и с асинхронностью русской рецепции, и с различиями в характере и типах культур, вступающих в данном случае во взаимодействие.

Судьбы сюжетов из "Декамерона" Боккаччо на русской почве любопытны во многих отношениях. С одной стороны, они позволяют вникнуть в особенности исторического диалога двумя культурами – итальянской и русской, с другой – обнаруживают и те звенья-посредники, которые делали этот диалог возможным, высвечивают многоступенчатость европейских литературных связей и обусловленный практикой и нормой определенной эпохи характер международного литературного обмена. Кроме того, выбор, соответствующая переработка заимствованных сюжетов, их переосмысление – существенные данные для понимания местной литературной культуры, системы эстетических ценностей.

2. Следы знакомства с некоторыми сюжетами "Декамерона" можно обнаружить в русских повестях и легендах уже в XVI в., однако, в этих случаях затруднительно говорить со всей определенностью об источниках и путях заимствования. Так, например, в "Повести о Петре и Февронии" заметны отголоски сю-

жета IX новеллы 3-го дня "Декамерона" (о Джилетте из Нарбонны, добившейся брака с Бельтрамо Россильонским путем исцеления короля). Сопоставимыми мотивами здесь являются: исходная болезнь правителя (в русском памятнике – князя Павла, в итальянском – французского короля); бессилие многочисленных целителей, провал предшествующих попыток врачевания; мудрая дева простого происхождения, излечивающая язвы в обмен на обещание замужества с желанным знатным человеком; первоначальное нежелание избранника девы жениться на ней; хитроумные и приводящие к конечному успеху усилия героини ради обретения искомого; финальная награда – благодарная любовь завоеванного мужчины. Здесь допустимо рассмотрение и общего фонда фольклорных мотивов, однако, исследователи обращали внимание на то, что мотивы "неравногор брака" и "исцеления (с целью обретения) жениха" не характерны для русских сказок, но присутствуют в новелле Боккаччо.

В свою очередь, относительно темы "все женщины одинаковы", наличествующей как в У новелле I-го дня "Декамерона" (хитроумный отпор маркизы Монферратской королю Филиппу Кривому), так и в "Повести о Петре и Февронии" (разоблачение Февронией аналогичных притязаний на нее некоего боярина и такое же, как у Боккаччо, проведение отказа через уподобление сексуальных и гастрономических ощущений) с большим основанием можно говорить не о заимствовании из итальянского памятника, а о восхождении к общему фольклорному (книжному?) источку.

3. Эпизодом бесспорной, хотя и не непосредственной рецепции сюжетов из "Декамерона" в русской литературе можно счесть переводной сборник 1680 г. "Фацели", относительно нескольких новелл которого устанавливается тождество или разного рода совпадения с сюжетами итальянского памятника. Для данного этапа русско-европейских литературных связей было характерно заимствование литературных ценностей через польское посредничество. Своеобразный характер анонимных (причем, анонимность здесь двойная – отсутствуют как указания на авторство перевода, так и на оригинальный источник)

обработок новелл свидетельствует о парадоксальных возможностях и неожиданных результатах литературного обмена, осуществляющегося в условиях асинхронного культурного развития.

4. Специфика русского литературного процесса XIX в. обусловила и особый тип "склонения на местные нравы" отдельных новелл "Декамерона" в эту эпоху: с одной стороны, русская литература получала иноземную эстетическую прививку, с другой – приобщение к европейским литературным ценностям было призвано воспитать новые читательские вкусы, сформировать иное – по сравнению с традиционным – эстетическое восприятие. Об этом свидетельствуют постановка (1707–1711) "Комедии о итальянском маркграфе и о безмерной уклонности графини его" в придворном театре царевны Натальи Алексеевны (следует особо отметить популярность X новеллы 10-го дня "Декамерона" среди русских переводчиков и читателей разного времени); и стихотворные пересказы отдельных новелл, имевшие хождение в южнорусских областях или опубликованные в Москве (В.Д. Санковский, 1764); и использование сюжетов новелл Боккаччо в "Пересмешнике" ("В чужом пиру похмелье") М.Д. Чулкова (1766) и "Похождениях Ивана Гостищаго Сына" И. Новикова (1785); и опера Л. Бортнянского "Сокол Федериге дельи Альбериги" на сюжет У новеллы 9-го дня (заимствованный – в соответствии с практикой этой эпохи – через французское посредничество), поставленная в придворном гатчинском театре в 1786 г.

5. Для рецепции "Декамерона" в России XIX в. показательна эволюция, ведущая от двух переводческих опытов К.Н. Батюшкова (1816–1817?), через permanentные попытки пересказов-обработок отдельных новелл, публиковавшихся разными авторами в различных изданиях – к первому полному переводу, выполненному академиком А.Н. Веселовским (1891). Его оценка русской критикой и общественным мнением, цензурные ограничения – тема, существенная для понимания местного типа культуры и эстетического сознания.

В.Н. Топоров

## ИТАЛИЯ В ПЕТЕРБУРГЕ

I. Это парадоксальное сопряжение-совмещение двух отнюдь не равновеликих "географических" понятий в данном случае не более чем метафора присутствия "итальянского" в Петербурге (П.), доведенная до статуса мифа. Напряженность и обостренность этой метафоры-мифу придает контрапунктическое отношение внешнего и внутреннего, далекого и близкого, случайного и необходимого. Внешне П. и Италия не только сильно разъединены в пространстве и в объясняемых этой разделинностью особенностях, но и противопоставлены друг другу как образцы двух крайностей (север – юг, "суровый" П. – "нежная" Италия); внутренне же, на должной глубине, они "сродственны", так интимно связаны в какой-то части своей сути, что "итальянское" в П. не может быть сведено к сумме "внешних" фактов, вещей, событий: оно – некая стихия- дух, выявляющая общее для П. и Италии; в этом смысле перед нами тот платоновский "вековой прототип", который объясняет и "итальянское" и "петербургское" и, возможно, нечто иное, хотя отношения этих элементов при избираемом здесь ракурсе не симметричны: в центр ставится П., а "итальянское" – только способ описания П., "итальянский" код его, то хрестоматийно-известное и общепарадигматическое, через которое описывается и уясняется П. Но вместе с тем, "итальянское" относится не только к тому, что объективно и "реально" присутствует в северной столице России, но и, что важнее в данном случае, к субъективному выбору того, кто узревает "итальянское" в П. Этот выбор (а он тем ответственнее и "сильнее", чем он субъективнее) и определяющее его и им определяемое самосознание, идеологическая установка на "итальянскость" П. определяют стержень всей этой темы. Именно здесь ядро мифа, средоточие живой творческой энергии. Герой этого мифа в силу того же субъективного выбора – Петербург: Италия ни в итальянской, ни в русской, ни в какой-либо иной традиции не описывается через Петербург, и поэтому итальянцу

этот "петербургско-итальянский" диван может показаться искусственным и нарочитым, но Петербург может и в каких-то ситуациях должен описываться через "итальянское". Во всяком случае таково его желание и таков выбор, сделанный им самим.

Э.Ло Гатто, чьим неустанным трудам в области русско-итальянских культурных связей мы обязаны очень многим и чья многолетняя деятельность и ее плодотворные результаты сами стали важной составной частью, фактом этих связей, одно из самых значительных своих исследований посвятил "Петербургскому" мифу. В этом мифе, представляющем собой "сверх-миф" (при оценке по шкале интенсивности) или целый корпус мифов (по шкале экстенсивности), находит свое место и более частный миф, точнее – мифологема об "итальянском" П. – "Италия в Петербурге", или П. *sive specie* "итальянского". О ней и пойдет речь в дальнейшем.

П. "итальянский" П. имеет свой более широкий контекст и свой "реальный" и конкретный субстрат. Особенности создания П. и его положения (крайняя пространственная периферия, строго говоря, не своя, пока еще "чужая" земля, эксцентричность города, заложенного на роковой грани над "бездной" – равно природно-космологической и культурной) определяют его открытость вовне, ориентацию на "чужое" и его заимствование, освоение, усвоение, кумулятивно-синтетическую установку, космополитичность как умение и желание пользоваться разными "чужими" культурными кодами и соотносить их со "своим". Само наименование города предполагает наличие "чужого" языкового и культурного кода и его учет, а идеологическое осмысление Петербурга как своего рода нового Рима, но в отличие от "итальянского" и "папского" Рима и от Москвы – третьего Рима – "вечного" и подлинного, уже при Петре I апеллировало к мощному историософскому контексту (Лотман, Успенский), определяющему особое от других (*Excedent alii spirantia mollius aera / Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus...*)

назначение Рима (*Tu regere imperio populos, Romane, memento; / Hae tibi erunt artes... Aen. VI, 848-853*)

и восходящему к Вергилию. Об этом П. всегда помнил, особенно в своем начале, при Петре I, и в своем конце, перед революцией, и не раз примерял к себе "римскую" тогу, судьбу Рима. Именно здесь корни "итальянской" темы П. и – шире – вообще темы "чужого", "нерусского". Но если "голландский" компонент, также присутствовавший в П. с самого начала и "вещественно" даже более знакомый, отсылал к бытовому ("зимствования" элементов голландского образа жизни, мода, интерьер, дом/архитектура, *"голландское"* барокко/, пространство около дома/*"голландский"* сад/ и т.п.), через расширение которого были замечены и "голландско-петербургские" ландшафтно-культурные параллели, то "итальянский" компонент поначалу имел чисто идеологическое (часто в пику Москве, в перехват идеи "Третьего Рима") значение. Так или иначе, но этнокультурный плюрализм П. и формирующаяся "синтетическая" установка берут свое начало в этот самый ранний период (см. Анциферов), и здесь же источник позднейших острых споров о том, "русский" ли город П. или "нерусский". Подлинное, "пародокально-пределное", глубинное решение проблемы было предложено Достоевским: "Один лишь русский /.../ получил уже способность становиться русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех /.../ Я тогда эмигрировал, но разве я покинул Россию? Нет, я продолжал ей служить. /.../ Я повез туда мою русскую тоску /.../ Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их – мне милее, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! /.../", – говорит Версилов ("Да кстати, – пишет Достоевский 31 июля 1861 г. Полонскому, – когда Вы приедете и все ли время пробудете в одной Австро-Венгрии. Италия под боком, как, кажется, не соблазниться и не

съездить? Счастливый Вы человек! Сколько раз мечтал я, с самого детства, побывать в Италии /.../ А вместо Италии попал в Семипалатинск, а прежде того в Мертвый дом"). В своем романе "Николай Переслегин" Степун сознательно продолжает мысль Версилова-Достоевского, замыкая ее на П. и отчасти на Риме и Италии: "Какой великолепный, блестательный и несмотря на свою единственную в мире иность, какой вечный город. Такой же вечный, как сам древний Рим. И как нелепа мысль, что П., в сущности, не Россия, а Европа. Мне кажется, что по крайней мере так же правильно и обратное заключение, что П. более русский город, чем Москва. Во Франции нет анти-Франции, в Италии – анти-Италии, в Англии – антиАнглии. Только в России есть своя анти-Россия: Петербург. В этом смысле он самый характерный, самый русский город" (ср. у Достоевского: "всякий француз может служить не только своей Франции, но даже и человечеству, единственно под тем условием, что останется наиболее французом /.../ Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и, тем самым, наиболее русский, тем самым я – настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю ее главную мысль"; ср. к сочетанию "русского" и "итальянского", их слияности; "Я люблю иногда от скуки, от ужасной душевной скуки /.../ заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из Лючии, эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики из биллиардной, все это до тогошло и прозаично, что ограничит почти с фантастическим" – "Подросток"). В связи с цитатой из Степуна и ахматовским И пришел в наш град угрюмый / В предвечерний тихий час. – О Венеции подумал/ И о Лондоне зараз Тименчик напомнил слова В. Я. Парнаха об особенностях П., обращенные к иностранной аудитории – "в некоторых своих аспектах он напоминает Рим, Венецию и Лондон". Лившиц в поистине пророческом своем стихотворении "Пророчество" (сб. "Болотная медуза"); в те же годы в связи с П. этот образ возникает и у Мандельштама: Но, как медуза, невская волна... или Сердито лепятся капризные медузы.../ "Адмиралтейство"/, обращаясь к

П., в котором он так проницательно и точно узревал присутствие "итальянского", и продолжая "восточно-западную" тему Вл. Соловьева, предсказывает – Когда тебя петлей смертельной/ Рубеж последний захлестнет, / И речью нечленораздельной / Своих первоначальных вод // Ты возвозишь в бреду жестоком / Лишь мудрость детства восприняв, / Что невоз можно быть востоком. / Навеки запад потеряв, – // Тебе ответят рев звериный, / Шуршанье трав и камней рых, / И обретут уста единый / России подлинный язык...

Эта "идеологичность" итальянской темы П., давшая обильные плоды, имела и свои корни, тот "неидеологический" профанический бытовой субстрат, в котором смешивалось материально-вещественное и духовное, природное и культурное, относящееся к низкой злобе дня и к высоким праздникам духа. И то и другое вступали в диалог, где одно провоцировало другое к развитию этого диалога плоти и души "итальянского" комплекса П. Трудно сказать, где начало и где конец этой единой цепи. Для каждого периода в истории П. и для разных мест в самом городе и в его пригородах было свое "итальянское", но говорить обо всем разнообразии этого элемента по необходимости приходится суммарно. Поэтому субстрат "итальянской" темы П. здесь может быть обозначен лишь самыми общими чертами.

Конечно, этот субстрат с самого начала более всего был связан с итальянцами в П. Хотя по численности они существенно уступали немцам, французам, англичанам, но представляемое ими "итальянское" было и очень разнообразно и, главное, очень ярко и воспринималось как отмеченное. Архитекторы, живописцы, скульпторы, декораторы, музыканты, певцы, актеры, импровизаторы (ср. "Египетские ночи"), врачи (И.-А. Ацаретти уже в 1721 г. был приглашен в Россию, ср. портреты его и его жены работы А. Матвеева. Эрмитаж), коммерсанты (при неудаче нередко становившиеся учителями, как Беглец Италии. Жъячинто, дядька мой, кому столь многим был обязан его благодарный воспитанник – А я, я, с памятью живых твоих речей/

Увидел роскоши Италии твоей! – и с кем он, умерев в Италии, как бы обменялся судьбой), рестораторы, уличные певцы, скрипачи, шарманщики, жонглеры, барабанщики и т.п. (можно напомнить, что первое компактное поселение выходцев из Венеции появилось в П., на Мойке около Круглого рынка, очень рано, еще в XVI в.). Для многих из них земля П. стала последним из пристанищ, и на кладбищах города еще не так редки итальянские надгробные надписи, хотя несравненно больше их погибло (прежде всего на уничтоженном католическом кладбище на Выборгской стороне). Лучше всего известен вклад итальянского искусства в культуру П. на высшем для своего времени профессиональном уровне. Но разве можно забыть тех безвестных тружеников и мучеников искусства, обойденных славой, достатком, человеческим участием, от описанного Григоровичем петербургского шарманщика ("Взгляните на этого человека /.../ всмотритесь внимательно во всю его фигуру. Разодраный картуз, из-под которого в беспорядке вырываются длинные, как смоль, черные волосы, осеняя худощавое загоревшее лицо, куртка без цвета и пуговиц, гарусный шарф, небрежно обмотанный вокруг смуглой шеи, холстинные брюки, изувеченные сапоги и, наконец, огромный орган /.../"). И за это самоотверженное "уличное" искусство – нечестный грош, но и сострадание: в темном переулке, полно ночью, "вы невольно подумаете: может быть, в эту самую минуту, прогодший от холода, усталый, томимый голодом, одинокий среди безжизненной природы, вспоминал он родные горы, старуху мать, оливу, виноград, черноюку свою подругу, и невольно спросите вы: для чего, каким ветром занесен он бог знает куда, на чужбину, где ни слова ласкового, ни улыбки приветливой, где, вставши утром, не знает он, чем окончится день, где ему холодно, тяжело...") и до того затерявшегося в "холоде и мраке" наших дней, в чужом городе, итальянца, чье объявление о готовности учить итальянскому языку, пению, музыке (и, собственно, чему угодно еще, лишь бы не помереть с голода) висело в начале 50-х годов нашего века на углу Невского и Екатерининского канала, против Казанского собора, и отчаянно-смелым, нелепо-смешным своим рус-

ским языком говорило о трагедии, ибо за предложением услуг стояла мольба о куске хлеба. Но тень свою на стенах города оставили и многие другие итальянцы, для которых П. был лишь эпизодом, – знатные путешественники, гастролеры, дипломаты, иезуиты, капуцины, искатели удачи, авантюристы, сошедшие на берег, списанные и почему-либо оставшиеся матросы (типичный персонаж толкучки у Старого Гостиного двора, сзади Биржи, – продрогший, нередко в живописных лохмотьях, с обезьянкой или попугаем на плече, матрос-итальянец, почти превратившийся в петербургского "лащину") и т.п. С этим кругом итальянцев ("заезжие" на время – случайно или, напротив, с умыслом, иногда тайным) в сознании русских жителей П. связывался широкий спектр впечатлений – артистизм, доведенный до совершенства, иллюзионизм, мистификаторство, граничащее с сомнительностью или переходящее в обман, авантюризм, фокусничество, шарлатанство, двуличность, "подрывные" цели (выведение, шпионство, опутывание обещаниями, надеждами, услугами) и т.п. Соответственно этому спектр был и прием – от восторгов и установления моды на "итальянское" (особенно в сфере музыкального и театрального) вплоть до известного "отворота". Калиостро, Казанова, "ловцы душ" иезуиты, сомнительный итальянец, врач и конфидент Элен Безуховой, музыканты и художники, творящие чудеса с помощью демонических сил, – реальные или созданные творческой фантазией (ср. образ Варфоломея от пушкинского "Уединенного домика" до зоргенфреевского "Варфоломея Венценосного" /Бартоломео/ и возможную связь его с мифологизирующей "растrellиевой" /Бартоломео-Варфоломей/ традицией), представляют разные "сомнительные" части обозначенного выше спектра. Впрочем, в целом отношение к итальянцам было положительным: отдавалось должное их открытости, общительности, артистичности, яркости, веселости, и комплекс "неполноценности-превосходства" (как выражение "низкой" самооценки себя в сравнении с "иностраницами"), игравший важную роль в отношении немцев, французов, англичан, отступал в тень или вовсе исчезал в случае итальянцев, и чувства недоброжелательности, зависти, ревности,

Пренебрежения не получили сколько-нибудь отчетливого выражения ("итальянка" появляется поздно, как и "макаронник", первая итальянская "макаронная" появилась на Екатерининском канале, около Невского, в начале века), ср., впрочем, темную историю со скрипачем-итальянцем в "Неточеке Незвановой".

Все эти представители разных слоев итальянского общества, оказавшиеся в П., непосредственно или косвенно, через свои дела, формировали образ Италии и ее проекции в виде "итальянского" в П. К этому процессу, несомненно, подключались и те русские люди, которые посещали Италию, жили там (о них см. E. Lo Gatto. *Russi in Italia. Dal s. XVII ad oggi.* Roma, 1971), <sup>и</sup> почувствовали и полюбили Италию, сложили свой образ ее и, вернувшись на родину, чаще всего именно в П., так или иначе поведали о нем. А. Норов и А. Муравьев; Батюшков, Вяземский, Тютчев, Баратынский, Шевырев, К. Павлова, Гоголь, Тургенев, Герцен, Достоевский, Майков и Бутурлин; С. Шедрин, Кипренский, Ф. Толстой, А. Иванов и А. Бенуа; Погодин, Буслаев, Беселовский, Грек и Карсавин; Суворин и Розанов и многие другие принимали участие в передаче "их" Италии русскому читателю или зрителю, и эти образы, этот итальянский опыт явно или неявно учитывались при формировании "итальянского" в П. и - шире - в России.

Лишь самим кратким образом уместно обозначить, как "итальянское" входило в жизнь П., отвоевывая себе право на terra ferma в петербургской культуре. Раньше всего "итальянский" прорыв в П. дал себя знать в архитектуре (Д. и П. Трезини, Микетти, Киавери, Растрелли, Фоссати, Порто, Антонетти, Ринальди, Кваренги, Бренна, Л. Руска, Rossi, Лукини, Висконти, Адамини, Феррари, Монигетти и др.), в "высоком" декоративном искусстве (Растрелли-отец, Валериани, Переизнотти, Гонзага, Скотти, Виги, Стаджи, Трискорни, Б. Медичи, Корсини и др.), в опере, театре, музыке (1733 - итальянская труппа при дворе Анны Иоанновны, см. Перец и др.; репертуар - импровизированная "комедия масок" и интермеди с музыкой; 29 января 1736 - постановка на сцене Эрмитажного театра оперы композитора Ф. Арайя "Сила любви и ненависти" под его ру-

ководством /перевод текста как и ряда других комедий и интермедий, был сделан Тредиаковским, выучившим итальянский, как и латынь, еще в Астрахани, в школе капуцинов-итальянцев/, отмечающая начало русского придворного театра; 40-е годы - регулярные постановки итальянских опер; 1755 г. - постановка оперы Ф. Арайя "Цефал и Прокрис" на русский текст Сумарокова; XIX в. - "Итальянская опера" в П., "уполнительный Россини", появление частных "итальянских" опер, популярность арий из итальянских опер, все более частые и регулярные выступления известных, в том числе и самых знаменитых певцов и драматических актеров (Тальони, Бозио, Рубини и др.); начало XX в. - увлечение *commedia dell'arte*, "маскарадно-карнавальная" мода и т. п., см. ниже).

"Итальянское" в П. существенным образом формировалось самим обликом города - дворцами, особняками, храмами, зданиями общественного назначения, жилыми домами. Стоит говорить о формах его проявления. С одной стороны, речь должна идти о зданиях, построенных итальянскими архитекторами, начавшими свою деятельность в Италии и/или работавшими в "итальянской" традиции. Как бы ни зависели их "русские" постройки от уже сложившейся архитектурной традиции П. и от вкусов и желаний заказчика, все же в ряде случаев они отражают и "итальянские" архитектурные и градостроительные принципы и отдельные особенности, даже если они выступают в сильно переработанном виде. Учитывая это, как и то, что в П. гораздо лучше, чем где бы то ни было в России, помнили имена тех, по чьему проекту создавались здания (память с "превышением" породила, в непрофессиональной среде в особенности, целый ряд мнимых "растrellиев" и "гваренги"), и гордились ими, нельзя изымать из "итальянского" в П. многие десятки зданий, среди которых большинство шедевров, определяющих и общий вид города и их высочайшую художественную ценность. Петропавловский собор, здание 12 коллегий, Кунсткамера, дворцы Зимний, Строганов, Воронцов, Смольный монастырь и институт, Мраморный дворец и храм Вознесения, Эрмитажный театр, здание Академии наук, Аничков дворец и

Кабинет, Мальтийская капелла, Екатерининский институт, Марииинская больница, Ассигнационный банк, католический храм Св. Екатерины, дом Безбородко, Конногвардейский манеж, Инженерный замок, Михайловский дворец, Сенат и Синод, здание Генерального штаба, Александринский театр и здания по улице зодчего Росси, дворец Бобринского, портик Перинной линии, офицерский корпус и манеж Кавалергардского полка, Гренадерские и Измайловские казармы, дом ордена иезуитов, здание Духовной Академии, церковь Всех скорбящих, дом Адамини, здание Таможни и многое другое лишь в общих чертах описывают вклад итальянских архитекторов и, хотя бы отчасти, "итальянское" в облике П. Сюда же подвергается и соответствующая архитектура малых форм (садовые павильоны, беседки, гроты, ограды и ворота, обелиски, верстовые столбы, кронштаци и т.п.). С другой стороны, в П. достаточное количество зданий, которые непосредственно отсылают к первоисточнику как целому или воспроизводят определенный стиль и тип архитектуры, или содержат приметы-знаки отдельных известных архитектурных памятников, не претендую на близость к целому. Примерами первой ситуации могут быть Биржа, воспроизводящая храм Посейдона в Пестуме, или Мальтийская капелла, копирующая церковь Джезу в Риме, или Михайловский замок, отсылающий как к источнику к одному из известнейших памятников итальянской архитектуры (кстати, аттик замка венчается рельефами, напоминающими арку Константина в Риме), или Казанский собор, имеющий своим прототипом Св. Петра в Риме (А зодчий не был итальянец, / Но русский в Риме, - ну так что ж! / Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь ронту портиков идешь), ср. двери собора, воспроизведшие известное творение Гиберти в Флоренции (купол собора модифицирует знаменитый купол Брунеллески). Вторая ситуация представлена очень значительным числом зданий известных итальянских архитектурных типов (ренессансный, палладианский). "Петербург воплотил мечты Палладио у полярного круга", - скажет Г.П.Федотов. Впрочем, у представителей русского неоклассицизма, создавших ряд шедевров и даже своего рода ансамбль в конце Ка-

менноостровского проспекта (ср. там на противоположной стороне особняк Покотиловой), были и другие источники вдохновения кроме Палладио. Наконец, примером третьей ситуации может быть банк Вавельберга, в архитектуре которого переплетаются мотивы дворца Медичи во Флоренции и Св.Марка в Венеции, при том что наиболее интимные связи определяются благодаря "palli" и медицейско-бурбонским лилиям. Что касается малых форм ("скульптурных"), то они представлены многочисленными статуями итальянских скульпторов XVI-XVII вв., прежде всего в Летнем саду, в пригородных дворцовых парках; ранее скульптура этого рода была распространена в П. шире; правда, подлинное довольно часто восполнялось копиями, иногда весьма неплохими, или просто "цитатами" или знаками "итальянского" (ср. "отсылки" к Пинтуриккио, Андреоли, Гиберти, Брустолоне в виде изображений или к Джованни да Удине, Орканья, Антонио Филарете и др. в виде надписей без изображения на фасаде Училища Штиглица), нередко поддерживаемого латинскими надписями.

Это "итальянское" продолжается в двух направлениях – внутрь (ср. замечательные коллекции итальянской живописи, скульптуры, прикладного искусства в Эрмитаже, у Строгановых, Юсуповых; копии в Академии Художеств, у Штиглица и т.п.; картины русских художников на итальянские темы (пейзажи, жанровые сценки и т.п.) прежде всего в Русском музее и Академии Художеств, а также в частных собраниях; в дворцах характерно наличие специальных помещений, отсылающих к "итальянскому", ср. залы Рафаэля и Тициана в Академии, Рафаэля в Инженерном замке, Римский и Итальянский залы и Ротонду Кановы в дворце Юсуповых на Мойке, Помпейскую галерею и зал с помпейскими мотивами в Эрмитаже и т.п.) и вовне, в сферу именословия (помимо перифрастических обозначений типа "северная Венеция", ср. такие названия улиц и отдельных отмеченных объектов, как-то Б. и Малая Итальянская, Итальянский сад, Итальянский дворец, Итальянский театр, Итальянское посольство, Басков пер. /считается, что от фамилии Bosco/, "Неаполь", гостиница, "Квисисана", ка-

фе, эвентуальные обозначения типа Ponte dei Sospiri, о мосте через Пряжку у дома Блока / в языке Блока и Дельмас/ и т.п. вплоть до недавнего времени - пл. Растрелли, пер. Кваренги).

Картина "итальянского" в П. станет еще отчетливее, если напомнить, что к концу XIX и особенно в XX в. переводятся все наиболее значительные западные труды по Италии, ее культуре, искусству, истории (в том числе и фундаментальные - "Культура Италии в эпоху Возрождения" Буркхардта, "Путешествие по Италии" Тэна, "Археологические прогулки по Риму" Буассье, работы Виллари о современной Италии и о драматических эпизодах прошлого, о Савонароле и т.п.), становятся модными и определяющими по-новому "итальянскую" перспективу книги Вернон Ли, Уолтера Патера, Джона Рескина и др., появляются русские путеводители по городам Италии (Грифцов - по Риму, Долгова - по Флоренции и окрестностям, Перцов - по Венеции и др.). Шедевром, не потерявшим своего значения, стали "Образы Италии" Муратова, прощальный взгляд на страну, которая именно в это время была по-новому остро увидена, прочувствована, принята в душу. Появляются ценные исследования по итальянской истории, религиозной жизни, культуре, литературе, искусству, источниковедению (Веселовский, Корелин, Гречес., Карсавин и др.), но интерес привлекает и современная Италия (ср. "Очерки современной Италии" М. Осоргина). Складываются "итальянские" циклы в университетском преподавании. Расширяется круг переводчиков, соответственно растет число переводов итальянской художественной литературы, намечается тенденция к синхронизации переводов (лучший пример многотомное обование сочинений Г. Д'Аннуцио). В русском языке увеличивается число итальянismов. Русские люди все чаще и все охотнее ездят в Италию - богатые туристы-путешественники, представители творческой интеллигенции (писатели, художники, артисты) и учёные, студенты, представители средних слоев. Ставятся модными групповые (джужеские, корпоративные, профессиональные) поездки, ср. путешествия в Италию студентов СПБ Университета под руководством

Гревса или художников круга "Мир искусства". Итальянцы также все чаще приезжают в П. и Москву (ср. резонанс, который получил приезд Маринетти). В своих "итальянских" пристрастиях Москва начинает соперничать с П., но все-таки "итальянское" как некий внутренний комплекс характеризовало только П., и только здесь оно обретало мифтворческие потенции.

III. В XIX в. ведущей силой в формировании образа "итальянского" П. были приезжие итальянцы, часть которых навсегда осталась в П. В XIX в. такой силой оказывается русская литература, точнее - писатели, причем не столько даже в своих художественных произведениях, сколько в высказываниях личного характера, свидетельствующих об особом отношении к Италии, о тяге к ней, тоске по ней, любви к этой второй или даже некоей вечной прототипической своей родине. Русские охотно и не без пользы и удовольствия ездили в Германию, Францию, Англию, но тем не менее русский вариант романтического Dahin! чаще всего имел в виду именно Италию. Нередко она оказывалась только мечтой, предметом страстного желания, тем благодатным, блаженным местом, которое знают доопытно или в которое верят, образом, таинственно и глубоко интимно, почти иррационально связанным с Россией. Мотивы ностальгии по Италии обычно не объясняются или даются слишком общо, но иного и не нужно, потому что здесь - чувство, интуиция, вера. Круг подобных высказываний об Италии, которому нет аналогий в связи с другими дорогими русскому сердцу странами, можно обозначить лишь очень выборочно. "Я знаю Италию, не побывав в ней. Там не найду счастья: его нигде нет; уверен даже, что буду грустить о снегах родины и о людях мне драгоценных" (Батюшков); - "Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей /.../ И язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татащиной. Что за ѿ? Что за ѿ, ѿий, ѿий, при, тры? О варвары! /.../ Но Бог с ними! Извини, что я сердусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авгонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петrarка, из уст

которого что слово, то блаженство..." (Батюшков, ср., век спустя, Не искушай чужих наречий, но постараися их забыть - / Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить - как вывод из чтения Ариосто); - ...Адриатические волны!/ О Брента, нет, увижу вас, / И, вдохновенья снова полны. - Услышу ваш волшебный глас!! (Пушкин, ср. отклик век спустя - Брента, рыжая реченка! у Ходасевича); - Небо Италии, небо Торквата, / Прах поэтический древнего Рима, / Родина неги, славой богата, / Будешь ли некогда мною ты зrima? / Рвется душа, нетерпеньем объята, / К гордым остаткам падшего Рима! / Снятся мне долы: леса благовонни, / Снятся упадших чертогов колонны!! (Баратынский); - Завтра увижу я башни Ливурни, / Завтра увижу Элизий земной!! (Баратынский); - "Не успел я въехать в Италию уже чувствую себя лучше. Благословенный воздух ее уже дохнул" (Гоголь); - "Здесь мое всегдашнее пребывание... Небо чудное, пью его воздух и забываю весь мир" (Гоголь); - "Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу и уж на всю жизнь... Вся Европа для того, чтобы смотреть, и Италия для того, чтобы жить. Вот мое мнение: кто был в Италии, тот скажи прощай другим землям. Кто был на небе, не захочет на землю" (Гоголь); - "Когда я увидал, наконец, Рим во второй раз, о, как он мне показался лучше прежнего! Мне казалось, что я будто увидел свою родину /.../ в которой жили только мои мысли. Но нет, то все не то: не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня..." (Гоголь); - "Когда вам все изменит, когда больше не останется такого, что бы привязывало вас к какому-нибудь уголку мира, приезжайте в Италию. Нет лучшей участи, как умереть в Риме; целой верстой здесь человек ближе к Божеству" (Гоголь); - "Рим мне не чужой город; - это часть моей жизни... Рим - родина для моего нравственного существования" (Буслаев); - "Эта резкость пределов, определенных характеров, самобытная личность всего: гор, долин, травы, города, населения каждого местечка одна из главных черт и особенностей Италии... В Италии все определенно, ярко, каждый клочок земли, каждый городок имеет свою физи-

номию, каждая страсть - свою цель, каждый час - свое освещение, тень как ножом отрезана от света..." (Герцен) и др., ср. также у Муратова. Подобные высказывания обычно не относились непосредственно к П., но они задавали и более широкий контекст "итальянской" темы и более глубокий духовный уровень "итальянской" идеи, и эти рамки не могли не учитываться при формировании образа "итальянского" П.

Одним из непосредственных следствий той внутренней тяги к Италии, которая отражается в приведенных выше словах, была, во-первых, потребность в установлении сети "итальянско-русских" (обычно в варианте - петербургских) соответствий (положительных - П. как Италия или отрицательных - в П. так /"плохо"/, в Италии иначе /"хорошо"/), которые, собственно, и стали непосредственной основой формирования образа "итальянского" П. как синтеза соответственных, подобных; близких элементов из обоих сопоставляемых кругов - "итальянского" и "петербургского", и, во-вторых, признание "композитности" П. в свете "итальянских" соответствий: П. напоминал многие элементы из "итальянского" (и - шире - европейского: Амстердам, Париж, Лондон, Афины) набора.

Впервые эти две особенности П. - его "соответственность" знаменитым европейским городам (в варианте - подражательность, заемность, неограниченность) и его эклектичность (сочетание в нем разнородных, не соотносимых друг с другом чужих элементов) - с выделением "итальянских" связей были обозначены "внешним" и идеологически предвзятым наблюдателем - Мицкевичем в "Дзидах", в главе, посвященной П. (ср. теперь ценные наблюдения С.В.Бернадского). П., по мнению поэта, возник среди болот не потому, что этого хотели люди - Car upodobał i stawić rozkazał, / Nie miasto ludziom, lecz sebie stolice: / Car tu wszechmocność woli swoj pokazał. Несмотря на эклектическую перенасыщенность города "чужими" элементами ("Итальянский" дворец, статуи, руины, киоски в китайском и японском стилях и т.п.), обязанными своим возникновением поту и крови "чужих", покоренных народов, П. призначен, он "город из дымов" (ср. Достоевского и всю родо-

словную мотива призрачности, дыма в "Петербургском тексте"). Главный фрагмент посвящен как раз демонстрации неорганической заемности того, что считается лучшим в П. Царь был в Париже и приказал сделать в П. парижские площади (*pariskie place*), побывал в Амстердаме – приказал соорудить в П. плотины. Но особенно отмечеными в этом ряду оказываются "итальянские" образцы для подражания – Рим и Венеция: *Słyszał, że w Rzymie są wielkie pałace: / Pałace stają, Wenecka stolica, / Co wspólnie na ziemie a do pasa w wodzie / Rzywa, jak piękna syrena-dziewica, / Uderzała cara: i zaraz w swym grodzie / Porządkał błotnistę kawałami pole, / Zawiesił mosty i puścił gondole... / Ma Wenecję, Paryż, London drugi, / Próbcz ich piękości, poloru, żeglugi! (k do pasa w wodzie ср. И всплыл Петрополь, как тритон, / По пояс в воду погружен; – k Zawiesił mosty ср. Мосты повисли над водами).* И дальше – У архитекторов славные есть прытловые: / *że ludzi ręka, były Rzym budowany, / A Wenecję stawili bogowe; / Ale kto widział Petersburg, ten powie, / że budowały go chyba szatany,* откуда можно заключить, что при всем подобии Риму и Венеции П. – анти-Рим и анти-Венеция.

Действительно, Рим и Венеция чаще других городов выступают в связи с "итальянским" П., хотя существенно само стремление вообще сопоставлять с "итальянским" петербургское, даже когда сопоставляемые явления в принципе, напр., в силу разных природно-климатических условий неподобны (М.М. и Ф.М. Достоевские 21 июля 1837 г. пишут отцу: "...мы не знаем, какой-то в вашей стороне урожай, какова-то у вас погода? Что касается до петербургской, то у нас прелестнейшая, и та ль ян ска я"; Солженицын о марте в П. – "Утро было – великолепное, покорительное, небо – голубое как в Италии..."; Суворин же, напротив, в дневниковой записи от 3 апреля 1893 г. фиксирует "петербургскую" погоду в Италии: "Я в пятый раз в Венеции, в 4-й весной или в конце марта, или в начале апреля и всегда одно и то же: скверная погода; но прежде были дожди, а теперь холодно"; ср. в "Сабинуле" Комаровского изображение итальянской зимы как петербургской / царскосельской/осени и т.п.). Но

эти "итальянские" ассоциации П. еще чаще, когда речь идет о действительно схожем, и они не ограничиваются Римом и Венецией. Ср. описание послереволюционного П. Анциферовым: "Исчезла суeta суетствий /.../ Исчез привычный грохот /.../ Прохожие идут прямо по мостовой, как в старинных городах Италии /.../ В тихие, ясные вечера выступают на бледно-сиреневом небе контуры строений. Четче стали линии берегов Невы, голубая поверхность которой еще никогда не казалась так чиста. И в эти минуты город кажется таким прекрасным, как никогда. Тихая Равenna"; – "Мы подошли к окну и, отдернув занавеску, стали смотреть на канал. Когда бывают такие ясные осенние ночи, мне всегда П. представляется не русским северным городом, а какою-то Вероной, где живут влюбленные соперники, и всегда кажется, что наступает не зима, а готовится какая-то весна, лето чувств, жизни всего" (Кузмин – "Завтра будет хорошая погода"; то, что случилось в П., имеет продолжение: "Прошла зима, весна и лето, снова наступило то время года, когда П. моему другу казался влюбленною Вероной. В один из таких вечеров /.../ я читал старинное путешествие по Италии, и невольно думал о своем друге, неумеренная чувствительность которого подтолкнула его на такие странные и неожиданные поступки. Как будто в ответ на мои мысли раздался звонок /.../ я в позднем госте узнал того же Олега"; связь П. с Вероной оказывается не только внешней, но и внутренней, мистической; совсем иной характер "итальянских" ассоциаций в "Тихом страже" Кузмина: Павел сквозь дремоту видит круглое красное пятнышко на столе, он ткнул его и увидел вдруг на полу лужу в форме Италии; Коля наступает на пятно и переставляет ногу – рядом с Италией отпечатывается Сицилия, а потрясенный всей этой "итальянизацией" Павел готов умереть от ужаса); Все мне болезненно напоминает Италию, Соловьевский переулок – пизанские улочки, /.../ Мойка – Венецию. Чуть ли не символистом становишься – ужас какой! – в этих соответствиях" (Городецкий – письмо к Чулкову от мая 1914 г.); – "Петербург дореволюционного вре-

мени был, вероятно, самым фантастическим городом в мире, напоминая, пожалуй, Венецию XIX века" (Алданов – рецензия на "Петербургские зимы" Г.Иванова); "Как странно вспоминать теперь классические характеристики П. /.../ и слепому стало ясно, что не этим жил П. Кто посетил его в страшные, смертные годы 1918–1920, тот видел, как вечность пропускает сквозь тление. /.../ В городе, осиянном небывальными зорями, остались одни дворцы и призраки. Истлевая золотом Венеция и даже вечный Рим бледнеют перед величием умирающего П. Рим – П. /.../ П. воплотил мечты Палладио /.../" (Г.Федотов – "Три столицы"); – "В 1920 г. Мандельштам увидел П. как полу-Венецию, полу-театр" (Ахматова; но ср. Флоренцию в Москве у него же и т.п. В рукописях Гольлербаха хранится набросок о П. под названием "Наша Венеция". Наконец, есть и другие примеры соотнесения П. с Венецией, но более сложные, тонкие или опосредствованные. Все это дает основания говорить о том, что это соотнесение-сопоставление стало в начале XX в. своего рода "культурным" клише, определенным ориентиром в историософском пространстве "Петербургского текста", по которому пытались понять судьбу П. (иногда П. мог отсутствовать в тексте, и акцент делался на самой Венеции в ее исторических превратностях и на уроках, из них извлекаемых, ср. тютчевскую "Венецию", одноименное стихотворение М.М. Дмитриева, с отсылкой к "Дому и догарессе" и др.; в конечном счете об этом же и пушкинское Где Тасса не поет уже ночной гребец...). Венеция напоминает чудный град Петра и своим сочетанием воды и суши, и соединением роскоши и нищеты, замечанным применительно к П. рубежа 40–50-х гг. и Достоевским, и "физиологическим очерком": Город чудный, чресполосный, – / Суша, море по клочкам, – / Безлошадный, бесколесный, / Город – рознь всем городам /.../ Рядом – грязные трущобы / И роскошные дворцы, / Нищеты, великолепья / Изумительная смесь; / Золото, мрамор и отрепья: / Падшей славы скорбь и спесь! / Здесь как в пестром маскараде – Разноцветный карнавал /.../ Приласкаешь, приголу-

бишь / Мыслью, чувством и мечтой / И Венецию полюбишь / Без ума и всей душой (Вяземский – "Венеция", ср. и "К Венеции": Во всех ты, душенька, нарядах хороша...). Потому-то в Венеции так естественно мысль уводит на север, в Россию, в П. – Когда, пресытившись природой южной, / Родных воспоминаний след ловлю / И чувствами мне осветиться нужно / И в душу север просится, – люблю, / Забыв лагуны с прелестью их мирной / И бег гондол, скользящих здесь и там, –/ И чудный мир, из глубины сапфирной / Улыбчиво ласкающийся к нам, – / Люблю бродить в саду и думой дальней / Иных дорожек хладный грунт топтать / И в осени, красавице печальной, / Черты давно знакомые встречать" /.../ / И шорох хрупких листьев облетевших, / Ногой моей встревоженных слегка, / В душе подъемлет рой снов, глубоко засевших, / И грустно мне, но эта грусть легка ("Giardino pubblico"). Но мысль, воспоминание, желание знают и обратный путь – с севера на юг: Глядел я, стоя над Невой/ /.../ / Всходили робко облака/На небо зимнее, ночное, / Белела в мертвленном покое/Оледенелая река// Я вспомнил, грустно-молчалив, / Как в тех странах, где солнце греет, / Теперь на солнце пламеет/ Роскошный Генуи залив... И почти как заклинание – О, если б мимолетный дух, / Во мгле вечерней тихо вея, / Меня унес скорей, скорее! Туда, туда, на теплый юг..., – где суждено нам было / Сказать последнее прости,/ /.../ / Где вечный блеск и долгий цвет; / Где поздних, бледных роз дыханьем / Декабрьский воздух разогрет (ср. также Давно ль, давно ль, о юг блаженный / Я зрел тебя лицом к лицу, а теперь – Но я, я с вами расстроился: / Я вновь на север увлечен; / Вновь надо мною опустился / Его свинцовый небосклон). Тютчев вопрошал: О север, север-чародей, / Иль я тобою околдован? / Иль в самом деле я прикован / К гранитной полосе твоей? А другой поэт, зная что он, действительно, прикован, тосковал по югу, его морю (На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко...) и небу, по холмам Тосканы – Где больше неба мне – там я бродить готов, / Иясная тоска меня не отпускает / От молодых еще, воронежских холмов – / К всечеловеческим, синеющим в

Тоскане. Встречи с югом, Тосканой не произошло: прикованность к северу оказалась роковой, как, впрочем, роковой стала и описанная писателем встреча солнечного юга с морозным севером в судьбе знаменитой уроженки Пьемонта Анджиолины Бозио ("Египетская марка"). Эта последняя встреча и ее результат – смерть произошли как бы по неведению, неосторожности, случайности; во всяком случае неизбежность еще не была заложена в этой ситуации, хотя введение здесь мотива смерти не только не случайно, но пророчески-пророчески-предсказуемо и потому необходимо.

П. Соотнесение П. с Венецией и Римом, обозначенное еще Милкевичем, полное свое развитие получило в начале XX в., когда в предчувствии катастрофы актуализировались историософские смыслы именно этих итальянских городов как образы-символов П., указующих и его судьбу.

Разумеется, существует целый ряд оснований для соотнесения П. с Венецией: природные условия (чрезвычайная влажность, всепроникающий характер водной стихии, плоскостность и "островность"), "космичность" (открытость воде, небу, солнцу, подчеркнутость нередко пророческих закатов) и как следствие – некая иллюзорность, призрачность, миражность, а также отдельные аспекты мифологизированной генеалогии и эсхатологии (и возникновение и гибель обоих городов связаны с водной стихией), ландшафтность, включающая в себя и "природное" (характер невской дельты и венецианской лагуны) и "культурное", архитектурный антураж (как состав его элементов, так и установка на своего рода "декоративность"), "нерусскость", общий колорит фантастичности (П. как самый фантастический и умышленный город, идея, идущая от Достоевского и имеющая свою богатую судьбу, и Венеция, чья "фантастичность" стала клише, в частности, в русской литературе об этом городе, ср. у Суворина: "В мире нет города более красивого, фантастического, более декоративного. Декорации везде и прежде всего красота, оригинальность фантастические. /.../ Святой Марк – чистая фантасмагория. Фантазия декоратора не могла бы создать ничего более изумительного" или у Перцова: "В воздухе

фантастическое смешение красок", "Фантастическое смешение всех настроений и вкусов, всех стилей и эпох" и т.п.), красота, "маскарадно-карнавальное" начало и т.п. О последнем см. теперь в тезисах И.П.Уваровой о венецианском мифе в культуре П. Нет необходимости говорить об этой стихии в Венеции – тем более, что в русской (оригинальной и переводной) литературе начала века этот мотив был из числа самых распространенных и излюбленных. В П. эта стихия имеет давние "итальянские" (в значительной степени именно венецианские) корни – итальянские актеры еще в XVII в. на углу Марсова поля разыгрывали комедии масок; неподалеку, в шереметевском Фонтанном доме устраивались знаменитые "машкеры" (здесь же бывал и "арлекин" Павел I, для которого карнавальное начало было весьма существенным, ср. мандельштамовское Здесь арлекин вздыхал о славе яркой; известно, что хозяин дома Н.П.Шереметев в свою очередь был сотрапезником Павла в роковую для него ночь, ср. последнюю ночь Казановы перед арестом в Венеции, описанную им в его книге); маскарады процветали в 30–40-е годы XIX в. (напр., у Энгельгардта, ср. лермонтовский "Маскарад", при дворе, в знатных домах; карнавальная масленичная традиция истари имела и свои народные формы. В начале XX в. "карнавально-масочное" актуализировалось необыкновенно и, в частности, в тех же местах, ср. "Привал комедиантов" в том же углу Марсова поля (здесь были фрески работы Судейкина с итальянскими масками, с одной из которых связывали "Доктора Дапертутто" – Мейерхольда в венецианской башне) или Фонтанный дом (ср. рожденных, приходящих сюда в новогодний вечер, – теней из 13-го года в "Поэме без героя"; Вы ошиблись: Венеция дожей – / Это рядом... Но маски в прихожей, / И плащи, и жезлы, и венцы / Вам сегодня придется оставить...; другие символы той же стихии – Дапертутто, Арлекин, Пьеро, Коломбина, тень "без лица и названия", участники "Гофманшины" – калиостры, маги, лизиски, наряженный полосатой версткой; вся маскарадная болтовня, Цутаница-Психея и т.п.; и даже Гость из будущего, пришедший сюда, повернув налево с моста, позже). Но и не только здесь: ср. практический и теоретический интерес к комедии масок, деятельность Мейерхольда, "Незнакомку" и "Балаганчик", "Любовь

к трем апельсинам" (в частности, статьи Соловьева), работы Судейкина, Сапунова, Головина, актуализацию Гоци и Гофмана, внимание к образам Лонги (между прочим, к баутам в ридотте), "Венецианские безумцы" и многое другое вплоть до постановки "Маскарада" в Александринском театре (25 февраля 1917 г.), символически совпавшей с началом Февральской революции. Современный исследователь пишет: "Но в эпизентре мифа (венецианского. - В.Т.) оказывается все-таки не город, но венецианская маска. «Эпидемия масок», захлестнувшая П. десятих годов, втягивала в себя миф о венецианском карнавале. /.../ символизм покидал поле всемирной мистерии, теряя вселенские символы. Блок сказал: «У нас лица обожжены, обезображены лиловым сумраком». Тогда и явились маска. Скрывающая, мистифицирующая, обещающая соблазн лукавых обманов, иронии и забвения, она провожала искусство в его гордом отступлении, в его движении от мистерии к маскараду. Высокая утопическая идея преобразования жизни через театр уступала место утопической театрализации". Но главное, наиболее глубинное, историософски напряженное и заостренное, что объединяло П. с Венецией, было зревшее в нем сознание-предчувствие собственной обреченности, заката, "катализитичности" - с м е р т и. В начале века П. как бы дорох до понимания венецианской ситуации за век перед этим, когда Венецианская республика перестала существовать, проникся ее чувствами, осознал, что "безумные" карнавалы ее последних лет - это и попытка заговорить смерть-гибель и уже, в глубине души, примирение с нею, и приготовился принять ее, Венеции, судьбу, но в еще неизвестных и оказавшихся неизмеримо более страшными и трагическими формах (можно напомнить, что в последние годы "прежней" Венеции (1782) ее посетил Павел под "маской" Prince du Nord; почувствовал ли он торжественность и трагичность "венецианской" ситуации, неизвестно, но современный зритель известной картины Гварди "Festeggiamenti in onore dei conti del Nord" не может не почувствовать этой ситуации и тени обреченности в самом этом празднике, предшественнике теперешних печальных вене-

цианских карнавалов). С тех пор умирание Венеции стало внутренне укорененным свойством города, о чем не раз писалось и, может быть, наиболее впечатляюще, с невысказанным предчувствием-пророчеством перед самой революцией и сразу после нее. "Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем, - пишет Муратов, - /.../ Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И самые эти воды - не воды ли смерти, забвения" (глава "Летейские воды", открывающая очерк о Венеции; ср. ахматовское там, у устья Леты - Невы в "Поэме", пушкинский эпиграф... Я воды Леты пью /.../ и даже другой - из "Дон Жуана" - эпиграф: Di rider finirai pria dell'aurora). Умирание Венеции - тонкая субстанция, и она не предполагает смерти и тем более гибели ее жителей: во всяком случае им нечего постоянно бояться за свою жизнь. Иное дело в П. - Помоги, Господь, эту ночь прожить, / Я за жизнь боюсь, за твою рабу, / В Петербурге жить, словно спать в гробу. И не случайно, что именно Мандельштам понял и общий, главный смысл венецианской жизни и что она прообразует в его собственной - Венецийской жизни мрачной и бесплодной / Для меня значение светло. / Вот она глядит с улыбкою холодной / В голубое дряхлое стекло.// /.../ Всех кладут на кипарисные носилки, / Сонных, теплых вынимают из плаща.// И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег. / На театре и на праздном вече / Умирает человек.// /.../ /Тяжелы твои, Венеция, уборы, / В кипарисных рамках зеркала. / Воздух твой граненый. В спальне тают горы / Голубого дряхлого стекла...// Только в пальцах роза или склянка, - / Альбритика зеленая, прости! - /Что же ты молчишь, скажи, венецианка, / Как от этой смерти праздничной уйти? // Черный Веспер в зеркале мерцает. / Все проходит. Истина темна / Человек рождается. Жемчуг умирает. / И Сусанна старцев ждать должна. В П. умирание, смерть города и мучения, гибель человека связаны по самой своей сути, ибо П. - "последний круг дантова ада - Коцит" (Анциферов), о котором сказано

Noi passammo oltre, là dove la gelata/Ruvidamente un'altra gente  
fascia (Inf. XXXIII, 31), что уже было сопоставлено

с одним из вариантов петербургской эсхатологии – медленное, торжественное замерзание, превращение столицы в ледяное царство ("Сон Карелина" Григоровича), ср. холод и мрак грядущих дней и Город смерти – город сказки у Блока (по свидетельству тех, кто пережил страшные послереволюционные и блокадные зимы холод и темнота причиняли большие страдания, чем голод). Во всяком случае в P. MIES IRAE может воплощаться как Nox frigoris ночь холода, стужи (ср. у Мандельштама – А на губах, как чёрный лед, горит / Стигийского воспоминанье звона или В чёрном бархате январской ночи, / В бархате всемирной пустоты, или Чёрным табором стоят кареты, / На дворе моро затрещит/ /.../ / И хранил и дышит тьма. / Ничего, голубка, Эвридика, / Что у нас студеная зима или, наконец, В огромной комнате, над чёрною Невой, / Двенадцать месяцев поют о смертном часе, / Струится в воздухе лед белой-голубой.. и т.п.). Русский перевод Данте Лозинским, чьи собственные стихи были видениями-пророчествами, в этом контексте должен восприниматься как знак высокой мистической телеологии. Та же Муза, которая вела Данте по Аду (Ты ли Данту диктовала страницы Ада? / Отвечает: "Да"), внушила Ахматовой дантовский образ проигранного в карты П. – Ты как будто проигран в карты / За твои роковые марты / И за твой роковой апрель, что отсылает к образу П. – ставке в игре неких высоких и недобрых демонических сил и далее к П. – игорному дому, где как раз и был проигран город, петербургскому giotto, заставляющему вспомнить его венецианский прототип и его роль в жизни Венеции перед ее концом (уместно напомнить об игре в ruletку в доме Зерцкова / "говорящая" фамилия / в "Подростке" в связи с образом той историософской перспективы, которая разыгрывается в мотиве бегства разгоряченного игрой Аркадия через центр П. и его замерзания на дровянном складе в переулке). Стихи Ахматовой, предшествующие приведенным (Весь ты сыграанный на шарманке, / Отразившийся

весь в Фонтанке, / С ледоходом уплывший весь / И подсунувший тень миража...), акцентируя мотивы холода (ледоход), опустошения, миража, заставляют вспомнить и "венецианскую" трактовку Фонтанки, ср. Фонтанный дом и Венецию дожей, венецианские ассоциации у В.Аренс ("Фонтанка", 1915, 23) и Б.Лившица (Что – венетийское потомство... в стих. "Фонтанка", где "венецианское" протягивает руку Достоевскому – И сквозь рябые чернища / Дотянемшься, как Достоевский, / До дна простуженной души?; кстати, Черниши, по сути дела, локус раннего Достоевского, его "Бедных людей", к "венецианскому" ср. также у самого писателя о "дожеских окнах" и "ихних голоштанных дожах" в связи с архитектурными вкусами тогдашнего П.), бывший Итальянский дворец (с находящимся за ним Итальянским садом) на Фонтанке, выходящую к Фонтанке, по другую ее сторону, Б.Итальянскую и т.п., ср. "венецианское" в Летнем саду – от статуй до фонтанов (давших название реке), которые в петровскую эпоху, а отчасти и позже воспринимались как "итальянское" (ср. сквозную тему фонтана в тютчевской "Итальянской вилле", важную для поэта как в символическом, так и в аллегорическом планах, ср. "Фонтан").

Римская тема "итальянского" П. также очень существенна, и она разделяет первенство с венецианской. В них есть общее – блеск; великолепие, слава, но время их породившее – в прошлом, и отсюда – тема преходящести, умирания, свершения приговора судьбы. Но есть и разное. Венецианская тема интимнее, она в большей степени связана с человеком, в ней присутствует "тайная струя страданья". Римская тема громче, звучнее, ярче, открыtee, и обращена она не столько к человеку, сколько к государству, к власти, к величию и глубинно и метонимически – к России. Рим и есть образ этой власти-величия во всей ее полноте и славе, образ державы, Империи, мира в целом (Рим – мир постоянно связываются в русской поэзии, и соответствующие слова взаимно друг друга анаграммируют). Тема П. как нового, "третьего", подлинного Рима, как уже говорилось, родилась и многое окрашивала еще

в петровские времена и была сугубо официальна и насквозь идеологична. Поэтому в отношении П. нельзя говорить о его "римском" слое, как говорилось выше о "венецианском", но следует помнить о Риме как образе огромной символической тяги и важнейшем историософском ориентире, некоей сверх-функции, прототипической конструкции, форме. В этом смысле "исторический" Рим должен быть отделен от вечного, вневременного Рима. Первый преходящ, он весь в прошлом, о котором можно судить по дошедшим до нас отзвукам славы и по его руинам, остаткам, по его практу. И в своем распаде Рим производит неизгладимое впечатление, насыщает свои сны на тех, кто в нем оказался, влечет к себе. Рвется душа, нетерпеньем объята,/ К гордым остаткам падшего Рима, — пишет Баратынский, сознающий, однако, что увидит он там только Прах поэтический древнего Рима. Призрачен ночной Рим, но этот призрак волшебен и это призрак не просто города, но мира: В ночи лазурной почивает Рим — / Взошла луна и овладела им, / И спящий град безмолно-величавый / Наполнила своей безмолвной славой...// Как сладко дремлет РИМ в ее лучах! / Как с ней сроднился Рима вечный прах!.. / Как будто лунный мир и град почивший — / Все тот же мир, волшебный, но отживший... ("Рим ночью" Тютчева). Тот, кто был свидетелем римской славы даже при прощании с ней, кто видел Во всем величию /.../ / Закат звезды ее кровавой, — счастлив, потому что он посетил сей мир / В его минуты роковые и причастился к бессмертию (ср. другой образ заката в "Mal'aria": Божий гнев, Во всем разлитое, таинственное зло, / В цветах, в источнике, прозрачном как стекло, / И в радужных лучах, и в самом небе Рима! и возможный смысл тех явлений, которые Предвестники для нас последнего часа / И усладители последней нашей муки). Высокие символические смыслы, связываемые с Римом, определяют и мандельштамовские образы вечного города, реализующие и личную прикосновенность к нему, связь северного, русского, петербургского с римским, и надличный "парадигматический" статус города. Рим и снег мешался

не только в песнях Овидия (ср. "О временах простых и грубых..."), но и у самого Мандельштама — Взяв посох, мою свободу,/ Сердцевину бытия /.../, /Я земле не поклонился/ /... /И в далекий Рим пошел.//А снега на черных пашнях / Не растают никогда/ /.../ //Снег растает на утесах,/ Солнцем истины палим./Прав народ, вручивший посох / Мне, увидевшему Рим. — Рим — родина, неизбежно возвращающаяся к поэту: Да будет в старости печаль моя светла: / Я в Риме родился, и он ко мне вернулся; / Мне осень добная волчицею была, / И — месяц цезарей — мне август улыбнулся. Рим — естественная родина и принадлежит всем, поскольку он мир и одновременно природа, ее образ, отражение, зеркало — Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной; — Природа — тот же Рим и отразилась в нем. И уже перед своей гибеллю, снова обратившись к Риму, за которым частично угадывается и другой город (Город, любящий сильным поддакивать, который Превратили в убийства питомник, где Ямы Форума заново вырыты, где диктатор-выродок и где Мощь свободная и мера львиная/ В усыплены и рабстве молчит), Мандельштам скажет о нем — Рим-человек ("Рим"), подчеркнув этим уравнением и антропоцентричность Рима и "римоцентричность" человека. Так же и П. вписан в "римскую" культурно-историческую перспективу, между прочим, и в более широком контексте связей (и тяги-устремленности) "русского" и "итальянского", "средиземноморского" — о т воспоминаний детства ("Как убедительно звучали эти размягченные итальянским безвольем, но все же русские скрипичные голоса в грязной еврейской клоаке", о еврейском оркестре в Дуббельне, когда при исполнении Чайковского мальчик испытывал "болезненное напряжение, напоминавшее желание Неточки Незвановой у Достоевского услышать скрипичный концерт за красным полынем шелковых занавесок") и до настроений последних лет жизни — Любезный Ариост, быть может, век пройдет — / В одно широкое и братское лазорье/ Сольем твою лазурь и наше черноморье./... И мы бывали там. И мы там пили мед или — И ясная тоска меня не отпускает/ От молодых еще, во-

ронежских холмов -/ К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане  
(к невозможности осуществления этих связей ср. призыв "не искушать чужих наречий" Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить - тем более, что они как бы присутствуют *in nuce* в родном языке, ср. в стих. 1920 г. -  
Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык./  
Ибо в нем таинственно лепечет/Чужеземных арф родник).

"Римская" тема имеет еще один важный акцент - Рим как мировой центр католичества, столица католического сверхгосударства, как точка отталкивания и притяжения, повод для опасений, соблазнов, искушений, страхов, противостояния, но и для любопытства, пристального внимания, тайного влечения, а потом и измени своей вере, разрыва с православием, "ухода в Рим". Не было в России другого столи "католичного" и "rimоопасного" места, как П., город устойчивого и немалочисленного католического населения, храма Св. Екатерины, Римско-Католической Духовной Коллегии, Дома иезуитов, где в начале XIX в. обучались русские юноши из лучших семей, католического кладбища, город, откуда рекрутировались первые русские католики-одиночки и где в начале XX в. вокруг Леонида Федорова, экзарха будущей католической русской церкви греческого обряда сложился первый кружок последователей этой конфессии. Двойственность положения П. (максимум "католического" в России и ближайшее соседство с ним, с одной стороны, и максимум противостояния ему в "антикатолических" сочинениях, выходивших из-под пера духовных лиц, историков, философов, публицистов, писателей и т.п., с другой) объясняет и острийную полемику против католического Рима (И в наши дни - дни Божьего суда - / Свершится казнь в отступническом Риме/ Над лженаместником Христа - в тютчевской "Encyclica") и те настроения, которые отражены у Мандельштама, - Поговорим о Риме - ливный град - / Он утвердился купола победой./Послушаем апостольское credo  
Несется пыль, и радуги висят!//На Авентине вечно ждут царя -/ /.../ //На дальний мир бросает пепел бурый/ Над Форумом  
огромная луна, / И голова моя обнажена, - / О, холод католи-

ческой тонзуры! (ср. в стих. "Аббат": Я поклонился, он ответил / Кивком учтивым головы / И, говоря со мной, заметил:  
/ "Католиком умрете вы!"). "Римско-католическое" в П. и весь этот "Рим - мир" актуализировал старую тему "Третьего Рима", которая ассоциировалась непосредственно с П. (ср. роман Г.Иванова о П. "Третий Рим" или - косвенно - тот курс, который подчеркнут в "Петербургских строфах": А над Невой - посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина! / И государства жесткая порфира, / Как власяница грубая, бедна и т.п.), или опосредованно, в широкой историософической перспективе, с далеко идущими ассоциациями - А в Угличе играют дети в бабки / .../ / По улицам меня везут без шапки, / И теплятся в часовне три свечи. // Не три свечи горели, а три встречи, - / Одну из них сам Бог благословил, / Четвертой не бывать, а Рим далече, - / И никогда он Рима не любил // .../ / Царевича везут, немеет страшно тело, / И рыжую солому подожгли. В том же 1916 г., накануне трагедии, - ясное сознание умирания П., и предстоящей смерти - В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина, / Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година; - Декабрь торжественный сияет над Невой. / Двенадцать месяцев поют о смертном часе (ср. в 1918 г. Прозрачная весна над черною Невой / Сломалась, воск бессмертья тает, / О, если ты звезда, - Петрополь, город твой, / Твой брат, Петрополь, умирает). "Третий Рим" становится царством смерти, кончается П., "обрывается Россия" - Ты знаешь, мне земля повсюду / Напоминает те холмы/... / Где обрывается Россия / Над морем черным и глухим (в предвосхищении темы воронежских и тосканских холмов). Эти эсхатологические настроения, в которых П. и Россия сопрягались с Римом, были распространены и сразу же после революции (Друзья! Мы - римляне... Г.Шенгели, Мы Запада последние осколки Вагинова и др.), когда "Третий Рим" - П., Россия - раскрывался "как возможный, несозревший или ложный Рим" (А.М.Ранчин), и значительно позже, у Бродского - как в его "петербургский" период (для поэта,

жителя П., Рим = Империя /насилие, власть/, но Империя = послереволюционная Россия), так и в "заграничный", ср. о "Римском тексте" этого периода у Ранчина: "Механизм поэзии Бродского, основанный на смене означаемых и означающих, предполагает, что "антиримский" план содержания и "римский" план выражения /.../ поменяются местами - т.е. будет создан "римоцентричный" по смыслу текст, по поэтическому стилю очень далекий от классических образцов. Перекодировка осуществлена в "Римских элегиях" /.../ Переосмысление поддержано автоцитацией (ср. "Письма римскому другу" и др.). Приход в Рим трактован как падомничество, возвращение в отчество. "Римские элегии" - вариация мотивов "Римских сонетов" Вяч.Иванова, воспевающих новую исконную родину. Контекст "Римских элегий" - стихотворение /.../ "Сан-Пьетро", рисующее итальянский П., "эклоги" - переосмысление "доэмигрантского" РТ ("Римского текста". - В.Т.) и освобождение от власти "империи". Ритуальное погребение /.../ лирического героя в завершающих строках XI "Римской элегии" обозначает прощание с поэзией, расставание с РТ автора. Он прочтен "до конца наоборот". Одновременно в обратном направлении - от "римоцентричности" к "римоцентробежности" - "последний поэт" И.Бродский проходит по РТ русской поэзии (ср. "римский" путь "последнего поэта" О.Мандельштама)". Отзвук старой концепции обнаружит себя в стих. "Умершему другу", посвященном замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима другу. С этим обменом, выворачиванием ситуации наизнанку ср. отношение двух тем - "русский Рим" (по крайней мере, от Гоголя и первых русских художников-итальянцев" до Вяч.Иванова), в основном, конечно, "петербургский Рим" и "итальянский Петербург" (в значительной степени - "римский").

Наряду с "венецианским" и "римскими" компонентами темы "Италия в П." заслуживает внимания и "флорентийский" слой. В количественном отношении он сильно уступает двум первым, и чаще всего его связь с П. менее бросается в глаза: она - корневая, глубинная и определяется прежде всего образом Данте, певца Ада и изгнаниника, который и в изгнании не мог

забыть О своей Флоренции желанной, / Вероломной, низкой, долгождданной. Особенно остро флорентийско(тосканско)-дантовская тема переживалась другим изгнаниником, сполна узнавшим "черствые лестницы" и взявшим себе в последние годы своей жизни в проводники по аду именно Данте. Для Мандельштама 37-й год раскрылся на Данте, и образы дантовского Ада схватывают суть трагедии, развертывавшейся *hic et nunc*: Слыши, слыши ранний лед, Шелестящий под мостами, / /.../ // С черствых лестниц, с площадей / С угрюмоватыми дворцами / Круг Флоренции своей - Алигьери пел мощней / Утомленными губами.// Так гранит зернистый тот / Тень моя грызет очами, / Видит ночью ряд колод, / Днем казавшихся домами, // /.../ / И несладким кормит хлебом / Неотвязных лебедей... - и тогда же: Заблудился я в небе, - что делать? / Тот, кому оно близко, отвешь! / Легче было вам, Дантовых девять/ Атлетических дисков звенеть.// Не разнять меня с жизнью, - ей снится / Убивать и сейчас же ласкать, / Чтобы в уши, в глаза и глазницы / Флорентийская била тоска. // Не кладите же мне, не кладите / Остроласковый лавр на виски /.../ (обе версии этого стихотворения перекликаются со стих. "Неизвестному солдату"), ст. также "Разговор о Данте".

"Римское" и "флорентийское" у Мандельштама входят в исключительно густой и диагностически четкий "итальянский" культурно-исторический контекст, в большинстве случаев - явно или неявно - замыкающийся на П. или отсылающий к нему: Овидий, Вергилий, Цицерон, Цезарь, Август; Данте (Алигьери), Петрарка, Тассо, Ариосто (и Орланд); Рафаэль (и ягненок гневный с рафаэлева холста), Микельанджело (Буонаротти, и его Давид, Моисей, Ночь), Джорджоне (и его Юдифь), Гваренги, Страдивари, Паганини, Бозио, "дочь бедного странствующего комедианта - basso comico" (ср. ее похороны - "А потом кавалергарды слетятся на отпеванье в костел Гваренги. Золотые птички-стервятники расклиют римско-католическую певунью"), Каттанео, Duo Foscarini, Травиата ("Прощай, Травиата, Розина, Церлина..."), чернорубашечники; Италия (Италии медуза), Рим (Капитолий, Форум, Мост Ангела, купола, фонтаны,

лестницы, ворота, площади, улицы и проулки, желтые воды), Венеция, Флоренция (и Палаццо Питти), Верона, Феррара; Тоскана, Пьемонт, Сицилия, Адриатика и т.д. И еще немало "итальянского" – ср. И ты раскрывала свой аленъкий рот, / Смеясь, и та лъя нъ съ, русея..; – Пускай там ита лъя нъ чка, / Покуда снег хрустит, – На узень-  
ких на саночках / За Шубертом летит (Шуберт отсылает и к На мертвых ресницах Исакий замерз, / И барские улицы сини, / Шарманщика смерть и медведицы ворс, / И чужие поленья в камине// /.../ /И Шуберта в шубе замерз талисман /..., ср. шубертовского "Шарманщика"; в условиях П. – замерзший шарманщик скорее всего итальянец; не раз "разыгрываемая" Мандельштамом мифологема гибели в петербургской стуже артиста-итальянца, шире – рокового соприкосновения юного и нежно-го, хрупкого /ласточка, растение, цветок/ со снегом и льдом, находит нередкие подтверждения в петербургской хронике про-исшествий в XIX в.); – "Пусть ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят и та лъя нъ чы, задрав носы" и т.п.

Этот "итальянский" художественный (архитектурно-живописно-музыкально-театральный) пласт П., некоторые точки которого расставлены Мандельштамом, заставляет вспомнить и других (кроме отчасти уже названных выше) его представите-лей на вершинном уровне. В П. ставились оперы Чимарозы, Россины, Доницетти, Верди, Леонкавалло (петербургская опера была в значительной степени итальянской оперой); перед зри-телями на петербургской сцене прошли балетные постановки Тальони, великие певцы, балерины и актеры Бозио, Рубини, Цукки, Дузе, Росси, Сальвини; петербургский люд на Масленой потешался на балаганах арлекинадами, представлениями куколь-ного театра (кукольники нередко были итальянцами; Александр Бенуа также разделял в детстве эти восторги; кстати, он го-ворит и о той радости, которые доставили ему привезенные ба-бушкой Кавос из Венеции марионетки; в семье Кавос были лю-ди искусства, среди них выделялись известный композитор Катарино Кавос и известный архитектор Альберто Камилл Кавос);

в цирке Чинизелли итальянские цирковые актеры (ср. труппу Труцци и др.) давали представления, которые сразу же ста-ли любимым развлечением петербуржцев, объединявшим все возрасны, начиная с детского; петербургские архитекторы- "неоклассики" начала века сменили прежнее увлечение ордера-ми Виньолы на серьезную проработку палладианских принципов. а несколько позже на творческое изучение итальянских ре-нессансных стилей (Микеле сан-Микеле, Серлио, Скамоци и др.). К концу XIX – началу XX в. в П. образовался достаточно плот-ный, многокомпонентный, эстетически высокоцененный и многое обещающий в будущем художественный "итальянский" слой. В отдельных родах искусств и в целом их составе усиливались плодотворные синтетические тенденции; они обещали то же цветение талантов, которым отмечен клан Бенуа-Кавосов, в котором смешались французские, итальянские, немецкие, рус-ские струи. В "Моих воспоминаниях" Александр Бенуа, высоко оценивавший эти синтетические тенденции, писал: "Петербург, или точнее Санкт-Петербург, означает город-космополит, го-род, поставленный под особое покровительство того святого, который уже раз осенил идею мирового духовного владычества – это означает "второй" или "третий" Рим". Быть Римом, ка-ким бы то ни было по счету, как раз и значит нести в себе образ Италии, "итальянского". П. оказался достойным этой высокой роли.

СТИХИ БЛОКА ОБ ИТАЛИИ

I. Стихи Блока об Италии были одновременно испрессионистической записью впечатлений (иногда мгновенных), полученных во время поездки в Италию, и плодом чтений и раздумий о прошлом Италии, ее поэзии (главным образом Данте) и следах былых культур в тех городах (Равенне, Венеции), где побывал поэт. В этой культурно-исторической части итальянского цикла Блок настаивает на значении вневременного – вечного для города, воплощающего древнее начало:

Все, что минутно, все, что бренно,  
Похоронила ты в веках,  
Ты как младенец спиши, Равенна,  
У сонной вечности в руках.

Контраст заснувшего далекого прошлого и настоящего подчеркнут отрицательными оборотами ("Рабы... уже не ввозят мозаик"). Из всех символов культуры живым, обращенным не только в настоящее, но и в будущее (в "грядущие века", связанные у Блока с великими поэтами прошлого, как в позднейшем стихотворении Пушкинскому дому), в итальянских стихах был Данте:

Лишь по ночам, склонясь к долинам,  
Ведя векам грядущим счет,  
Тень Данте с профилем орлиным  
О новой жизни мне поет.

"Новая Жизнь" Данте для Блока была проявлением и воплощением той линии духовного развития, продолжавшей гностицизм и неоплатонизм, к которой он относил и свое творчество (особенно раннего периода, времени "Стихов к Прекрасной Даме", которые перед смертью Блок намеревался сопроводить проясняющим прозаическим текстом, выбрав в качестве образца именно "Новую жизнь" Данте). Позднее, в пору третьего тома, Блок приближается к образности "Божественной комедии", которую вкладывает и автобиографически существенные черты ("День дрогорел на сфере той земли"). Хотя его

"Inferno" было скорее стрингберговским (явный отзвук стрингберговского "Inferno" улавливается в строке "парижских улиц ад"), чем дантовским, все же путь Блока можно было бы обозначить и как движение от "Новой жизни" к "Аду". На этом пути итальянским стихам отводится особое место: в них Блок как бы частично возвращается к озарениям своего гностического соловьевского прошлого. Но они выступают в виде значительно более эстетизированном, чем в ранних циклах. Речь идет уже не о красоте, явленной по отношению ко всему миру, а к ее отдельным раздробленным фрагментам:

И смотрел бы на красивую спину  
Некрасивой женщины под дрожащими тополями.

2. Для лирической части итальянских стихов Блока характерен почти нарочитый символистический параллелизм состояния души поэта и его путевых впечатлений. Если в первых строках стихотворения

Жгут раскаленные камни  
Мой лихорадочный взгляд  
один и тот же образ жгучести – раскаленности – лихорадочности выражены трижды, то в конце восьмистишия этот же параллелизм подчеркнут повторением одного и того же символически-цветового эпитета:

В ч е р н о е небо Италии  
Ч е р н о й душою гляжуся

Все это стихотворение с начала до конца построено из зрительных образах, которые развивают и продолжают доминантную блоковскую тему сожженности, сопрягающуюся с устремлением ввысь посредством символа дыма (ср. "Дым от костра струю сизой" и другие подобные стихи третьего тома):

Ирисы дымные в пламени  
Будто сейчас улетят

3. Для развития центральных символов блоковской поэзии, позднее воплощенных в "Двенадцати", существенным представляется образ идущего Христа;

Идет Христос...  
Италия для Блока – страна давней веры, частично перекли-

кающейся с теми его озарениями, которые обычно уводят вдаль, прочь от дома:

С ней уходил я в море,  
С ней забывал я близких.

Страстная мука католического культа в восприятии Блока переплетена с любовным страданием; оба вида мучений в итальянских стихах могут быть поняты только Художником:

Лишь художник, занавесью скрытый,

Он провидит тайной муки крест

И твердит: Profani, procul ite,

Hic amoris locus sacer est.

4. Техника импрессионистических зарисовок в итальянских стихах Блока развивает тот именной стиль, который был намечен еще Фетом, в этом отношении бывшем предшественником европейской поэзии XX века.

Особенность именно стиля состоит в нанизывании друг на друга ряда безглагольных предложений, воссоздающих картину, воспринимаемую поэтом. В одном из стихотворений итальянского цикла этот ряд именных предложений посредством введения слова вдруг (по подсчетам Ю.Карякина, характерного для Достоевского) приобретает характер повествования (импрессионистичность которого подчеркнута и эпитетом минутный):

День полувеселый, полустранный,  
Голубая гарь от Умбрских гор.  
Вдруг минутный ливень, ветр прохладный,  
За окном раскрытым громкий хор

Далее эта стихотворная новелла (в каком-то смысле по своей структуре уже предвосхищающая раннюю Ахматову) развертывается с использованием глагольных сочетаний и короткой стилизованной записи по-итальянски.

С.И.Гиндин

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ДАНТОВСКИХ МАТЕРИАЛОВ

ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Памяти

Игоря Стефановича Поступальского

С момента публикации брюсовского перевода первой песни "Ада" (I) тема "Брюсов и Данте" не раз привлекала исследователей. Опубликованы предисловие и комментарий, которыми Брюсов предполагал сопроводить этот перевод, сохранившиеся переводы фрагментов третьей и пятой песен, посвященные работе над переводом письма к С.А.Венгерову, позднейшая статья "Данте - путешественник по загробью". Анализу подвергался и перевод (см. 3), и различные аспекты брюсовских высказываний о Данте.

И все же в освоении темы сделаны пока лишь первые шаги. Практически не изучены пока связи брюсовской Дантеаны с предшествующими, да и последующими этапами рецепции Данте в русской культуре. Да и место, роль поэзии и личности Данте в творчестве, в поэтическом мире и в сознании, наконец, в жизненной эволюции Брюсова нам еще предстоит уяснить. Слишком ответственно заявление в одном из писем к Венгерову в 1905 г.: "Данте! да ведь это один из самых моих любимых, если не самый любимый поэт среди всех", слишком значим факт определение Данте, как "прособраз" всех поэтов на земле в стихотворении 1898 г. "Данте" и появление Данте в качестве эталона поведения художника в программном стихотворении 1907 г. "Поэту"... Вот почему тема "Брюсов и Данте" по своему значению выходит далеко за рамки обычных "парных" тем: без ее решения фактически невозможен синтез всех наших знаний о Брюсове в единой содержательной концепции. Наицу подобной значимости темы представляется важным максимально полно собрать и учесть относящиеся к ней материалы и свидетельства. Несколько добавлений к уже имеющимся материалам я и хочу предложить в настоящем докладе.

## I. Полный текст перевода из пятой песни "Ада"

С.И.Бэлза, первым обративший внимание на фрагменты перевода Ш и У песен "Ада", опубликовал первую терцину эпизода с Паоло и Франческой, но отметил, что "дальнейшее... расшифровке не поддается" (2, с.74). Мне удалось прочесть и остальные четыре строки автографа (ОР ГБЛ, ф.386, к.21, ед. 9, л.29), поэтому теперь мы впервые можем прочесть оба переведенных Брюсовым фрагмента эпизода (автограф второго — там же, л.28) как единое целое:

- 73 Поэт! я молвил — как бы мне отрадно  
Спросить тех двух, четой летящих там,  
Которых ветер зыблет беспощадно...
- 76 А он в ответ: когда домчатся к нам,  
Их заклинай любовью, их влекущей,  
И не откажут те твоим мольбам.
- 79 И вот, когда примчал их ветер...
- .....
- 121 Она ко мне: Нет большего мученья,  
Как о поре блаженства вспоминать  
В несчастии. Твой вождь того же мненья!
- 124 Но если ты упорно хочешь знать,  
Люби несчастной где начало,  
Сказку, — но говоря как не рыдать?
- 127 Однажды мы, вдвоем, для развлеченья,  
Как пред любовью Ланчилотт поник,  
Читали, — быв одни, без опасенья.
- 130 Не раз с моим его встречался лик,  
И загорались пламенем ланиты.  
Но победил нас лишь единый миг,
- 133 Когда прочли, как рыцарь знаменитый  
Припал устами к радостным устам, —  
Тот, с кем отныне мы навеки слиты,
- 136 К моим губам дрожа, склонился сам.  
Стал Галеотто автор книги этой.  
В тот день мы дальше не читали там.

## 2. Неизвестная редакция предисловия к переводу Данте.

Вступительная заметка "От переводчика" к переводу I песни "Ада" опубликована С.И.Бэлзой по беловому автографу (ОР ГБЛ, указ.ед., л.II-15). Карандашный черновик этой заметки (там же, л.23-24) имеет на обороте помету Брюсова "Стихи февраля — марта 1917 г.", указывающую на нижнюю границу времени работы над подготовкой публикации перевода. Но в той же единице хранения содержится еще одна редакция вступления к переводу, по-видимому, более ранняя. Она существенно обогащает наши представления о брюсовских взглядах на задачи и на языковые средства русской передачи "Комедии":

"Из предисловия переводчика.

Писать старинным языком — было бы подделкой, это не был бы искренний мой язык.

Да и русский старинный язык далеко не соответствует со старинным итальянским языком. Русские сокращения не аналогичны с сокращениями итальянскими.

Конечно, слишком новые слова, недавно вошедшие в русский язык, неуместны в переводе Данте, но не менее неуместны совершенно вышедшие из употребления, все эти "кольми", "как" (вместо "так как").

Задача моя была переводить стих в стих, чтобы каждый русский стих соответствовал итальянскому. Этому правилу я следовал очень строго, очень редко позволяя себе перенести образ из одного стиха в другой, и, во всяком случае, во всем моем переводе содержание каждой терцины все перед/ано/ в соответствующей русской терцине.

Извиняюсь за частое повторение союза "что" и местоимения "что" (в смысле "который") — но и Данте неумеренно пользуется словечком "che" которое по-итальянски имеет много значений. (Например, из 19 первых терцин "Ада" в II последний стих начинается с "che" да две еще со слов "ci che").

Извиняюсь за неокончательную точность рифм. Я допускаю/ал/ тройные созвучия: "жестокий — недалекий — око" или "дороги — отлоги — быстроногий", но и у Данте есть рифмы

вроде (примеры не вписаны - С.Г.).

Я готов подвергнуться самой строгой критике, но требую от моих критиков, чтобы они были знакомы с оригиналом: это кажется справедливым требованием.

Недостатками /? перевода будут: неверная передача смысла, неумение переводчика воспроизвести стиль подлинника, если опущены или ослаблены переводчиком важные образы и даже характерные выражения. Что все эти недостатки есть в моем переводе, я не сомневалась, как они есть во всех, самых блестательных переводах, хотя бы царя наших переводчиков Жуковского. Но пусть критик решит, так ли много этих недостатков; пусть решит, прав ли я был, когда будучи не в силах передать все особенности данного места подлинника: и образ, и характер слов, и самое звучание стиха, я довольствовался передачей лишь того, что считал самым важным в данном месте.

Что касается критики, не основанной на знакомстве с итальянским подлинником, я заранее считаю себя вправе пренебречь ею. Виноват ли переводчик, что в иных местах его слог тяжел, если тяжел и слог подлинника? Виновен ли переводчик, что иные терцины темны по смыслу, если и терцины Данте часто таковы? Виноват ли переводчик, если у него есть бессодержательные стихи, когда они есть и у Данте? Дать слепок - передать и достоинства, и недостатки великой "Комедии", такова была моя задача. Я не брался украшать создание Данте по вкусу моих современников. Я считаю, вправе, чтобы меня судили, исполнил ли я эту задачу, которую поставил себе, и не считаю себя виновным, если не исполнена задача, которую задумает мне предлагать кто-нибудь из случайных обозревателей моего труда.

Литтрэ пробовал переводить Данте старинным французским языком XIII в., т.е. языком, современным Данте. В этом есть смысл. Но я не понимаю, зачем переводить Данте языком XIII века, как намеренно делают иные наши переводчики, допуская в своем переводе до-пушкинские обороты. Наш старинный, Дер-

жавинский язык не имеет ничего общего с языком Данте. Смешно думать, что всякий "старинный" язык соответствует всякому "старинному". Язык Данте очень сложная амальгама: в него входят воспоминания древних/и, полу-латинских/и оборотов/ов/и, провинциализмы, звучавшие для современников очень смело и ново, множество насилиственных оборотов и т.д. надо постараться в современном нашем языке найти соответствующие краски, не обезличивая язык Данте, но и не надевая на него неподходящей ему маски XIII века. Из того, что я скажу "глава" вместо "голова", я не сделаю свой язык более похожим на Данте, и я подозреваю, что переводчики, позволявшие себе слова типа "глава", "брег" и т.д., просто старались облегчить свой труд, лишь прикрываясь желанием приблизиться к языку Данте. Неологизмы возможны, но лишь (фраза не дописана - С.Г.). Надо избегать слишком новых слов, связанных с понятиями, чуждыми Данте ("визит", ... etc. - беру примеры из разных русских переводов Данте).

#### Мнение Ривароля

Должно остерегаться не пополнять стихи Данте ничем новым, не давать образов, которых у него нет (рев льва в I, 46).

Первой моей задачей была близость к подлиннику. Идеал: 1) передать все образы подлинника, не опуская ни одного; 2) не прибавлять (ради rhyme, ради стиха etc.) ни одного образа, которого нет в подлиннике. К этому идеалу, конечно, только приближаешься. Но я, во всяком случае, нарушал это правило нечасто и каждый раз после упорных усилий не нарушить. Если пропускал что-либо из подлинника, то обдумывал строго, не теряя ли место от опущения этой черты чего-либо существенного. Если прибавлял слово, образ, эпитет, то соображался, в духе ли он Данте, не искашает ли место /? etc. Если переменил обороты речи, старался один "дантовский оборот" заменить дантовским же" (ОР ГБЛ, указ. ед., л. I-2; в косых скобках приведены слова и части слов, недописанные в автографе).

## Литература.

1. Брюсов В.Я. Избранные сочинения. Т. 2. Подготовка текста переводов и примеч. А.А.Ильинского. М., 1955.
2. Балза С.И. Брюсов и Данте. - В кн.: Данте и славяне. М., 1965.
3. Елина Н.Г. Данте в русской литературе, критике и переводах. - Вестник истории мировой культуры, 1959, № 1.

Т.В.Цывьян

### К РЕЦЕПЦИИ ИТАЛИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА: КОМАРОВСКИЙ

"Итальянские впечатления" - едва ли не универсальная литературно-художественная тема, своего рода урок, который должно выполнить, не заботясь о том, что он затвержен многими и многими, в разных временах и пространствах. Италия - европейский культурный символ *rag excellence*; он не обесценивается ни туристскими толпами, ни тем, что побывав в Италии, художники пишут картинки, литераторы стихи и прозу, композиторы музыку, тиражируя одни и те же имена, памятные места, произведения искусства, пейзажи, воспринимаемые как картины или через картины (т.е. через имена художников, поэтов и т.п.). Эти бесконечные повторения не смущают ни авторов, ни "потребителей" - зрителей, читателей, слушателей. "Заданная" не-итальянцу не-итальянцем же Италия оказывается отраженной в чужом зеркале, причем зеркало это фасетчатое, дробящее единство отражения. Каждая картинка при этом, как бы она ни была мала, представляет всю Италию; картинки не столько складываются, как мозаика, сколько накладываются друг на друга, и эти повторения-подобия и создают единое, почти формульное представление об Италии, итальянское клише, которое проще всего дать в виде списка имен, будь то имена мест или имена великих итальянцев. Когда мне говорят: "Александрия", /я вижу белые стены дома,/ небольшой сад с грядкой левкоев ... и т.д. - под имя этого города Кузмин мог подставить

интимные воспоминания, не привязанные к историческим и художественным реалиям. Он же в цикле "Стихи об Италии" (II стихотворений 1919 - 1920 гг., т.е. воспоминания об Италии) опирается на заданный список имен-сюжетов: Эстия, великий Рим, озеро Неми, Мадонна, святой Марко, тразименские тростники, Буонаротто, Венеция, Ридotto, баута, Тьеполо, Чимароза, Эней, Диодона, Капитолий, волчица, Рахрома, свадебный сундук, Ассизи и цветики милые братца Франциска, Равенна и Данте и т.д., все, что в заключающем цикл стихотворения определяется как Твой важный и воздушный сон, /Италия, о мать вторая. (Примеры такого рода можно умножать до бесконечности для той же русской поэзии серебряного века, и Кузмин здесь избран в связи с его непрямыми сближениями с поэтикой Комаровского).

Естественно, что для каждого автора обращение к Италии оправдано тем, что он описывает свое индивидуальное и в этом смысле неповторимое, видение - и он прав, и не его вина, что эти видения оказываются настолько совпадающими: слишком отчеканено "культурное клише" Италии в нашем сознании, и это само по себе является не только сильным творческим импульсом, но и путеводителем ("бедекером") в прямом и переносном смысле слова. Однако в соответствии со временем обновляются и путеводители; при этом речь идет не столько об изменении канонического набора, сколько об изменении точки зрения. На рубеже XIX - XX века в русской художественно-литературной традиции актуализировалась эмоционально-ностальгическая рецепция Италии, оживившая и преобразившая привычные и избитые "итальянские расоты" присутствием *genius'a loci*. Эта рецепция была воспринята от англичан (Рэскин, Патер, Вэнон Ли), что и было сформулировано Муратовым (и реализовано им в "Образах Италии"): "Исторический энтузиазм англичан перед Италией - явление замечательное, не повторившееся ни в каком другом народе... Важность Италии для человечества лучше всего объясняется этим изумительным слиянием с ней, этим самоотверженным в ней растворением благородной и вещей человеческой

дущи". Genius loci требовал особого восприятия. Важным оказалось не просто адекватно отразить свое впечатление от объекта – знаменитого, прекрасного, совершенного, но увидеть в нем нечто глубинное, скрытое от поверхностного взгляда.

Единственный сборник Комаровского "Первая пристань" завершается циклом из 7 стихотворений (1912 – 1913 гг.) под названием "Итальянские впечатления". Он построен как описание маршрута от северной границы Италии до Неаполя. Автор-путешественник смотрит из окна поезда на горный пейзаж (I, Поезд в горной стране...), останавливается в Венеции, опознаваемой по картинам Тинторетто (II, где Тинторетти/С багровым золотом мешают желтый лак...) и по пейзажам Венето, как их божественный писал Джорджоне (III); предчувствие Венеции есть уже в I (Кружевом casa d'ого/ Встанет солнечный сон...). Далее путь автора лежит в Тоскану (IV, Вокруг кудрявая цветет Тоскана...), к Флоренции. Последняя остановка – Вот Фьезоле...; Флоренция предугадывается – Доносятся слова: Барджеццо, Джотто и предстает в V. Как многогречная вдова,/ Сжимающая индульгенции,/ Закутанная в кружева. В VI автор уже в Риме, на Капитолии, Где над редчайшей находкой/ Счастливый плакал Винкельман! Путешествие кончается Неаполем, где автор вынужден переждать в отеле грозу, впрочем, быстро проходящую – Опять смеется солнце южное...

Итак, перед нами хрестоматийный маршрут Венеций – Флоренция – Рим – Неаполь, описанный в духе "репортажа": «ускоренный темп сообщения, краткость фразы... отзывчивость на сиюминутную ситуацию... без попыток ее осмысления... подчеркивается неполнота прикосновения к "чужому", препятствия, которые возникают для того, кто вторгается в прошлое... контакты с "чужим" затруднены» (Топоров). Первое впечатление – перед нами обычный торопливый турист, отвлекающийся на профиль тонкий/Цветочки предлагавшей девчонки (IV) и сидящий на римском Форуме, ногами мучаясь натертymi (VI). Но за ним угадывается столь свойственная Кома-

ревскому игра, скрывающая "дух темный, отравленный, надломленный, но героический, упадающий, но непокорный, нежный, мечтательный, капризный, но совсем не женственный... Зачем было нужно его так тщательно скрывать?" (Пунин).

Главное средство для "скрытия", однако, – не репортаж, не маска туриста и фланера, а то, что путешествие это – воображаемое: в Италии Комаровский не был. Не касаясь конкретных обстоятельств, приведших автора к тому, что в определенном смысле можно назвать мистификацией (впрочем, мистификацией это может быть для неискушенного читателя, отождествляющего автора с его героем), остановимся только на двух "уроках" из тех, которые можно извлечь из этого воображаемого путешествия по воображаемой Италии. Во-первых, в цикле просматривается вполне реальный "теневой" пейзаж – родной Комаровскому север (I, Скованны русские реки / Серой корою льда /.../ Северный горький чад; III, Я с севера пришел, жестокий гун и даже VII. Дробинки горестно закапали / И ощетинился залив); кроме того, можно говорить и о восприятии Италии через "итальянское" в Петербурге, предельно сближающем "чужое" и "свое" (Топоров; отмечено и для римской прозы Комаровского "Сабинула").

Во-вторых, сама возможность описания путешествия в Италию "по источникам" или через посредника лежит не только в ее "культурной хрестоматийности", но – для русской традиции – в особом отношении к Италии, которая издалека представляется некоей прекрасной обетованной страной, ложусом золотого века, о котором говорят предания. Баратинский увидел воплощение той Италии, которую он узнал, с памятью живых речей дальки-итальянца: Везувий, Колизей, грот Капри, храм Петра / Имел ты на устах от утра до утра. Как мы видим, "прекрасная Италия" была почерпнута из того же канонического "культурного набора". Примечательно, что и у Баратинского в Италию также вторгается северный пейзаж: ... безгрезно спи в пределах наших льдистых!.../ Наш бурнодышащий, полночный аквилон./ Не хуже векий забвеньем и покоем,/ Чем вздохи южные с душистым их упоем.

Н.В.Котрелев

Ф.Т.Маринетти и Россия

(Новые материалы и наблюдения).

"Свой", сокровенный взгляд на Италию у Комаровского, можно предполагать еще и в том, что за туристическим дневником, который, действительно, можно имитировать, обладая гимназическими сведениями об Италии, скрывается та русская мечта об Италии, тот символ, о котором говорят герои вагиновской "Гарпагониады" (при том, что и тут присутствует ирония, игра, с помощью которой автор укрывает ностальгию по Европе, известную нам еще от Версилова): /Анферьев/ — Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в некую умопостигаемую Италию, под ясное не физическое небо и под чудное, одновременно физическое и не физическое солнце... /Локонову/ мучительно было слышать слова Анферьева. Ведь то, что называл Италией Анферьев, была страна его сновидений... Анферьев продолжал: — И вот, собственно говоря, что же остается, когда мы достигаем сорокалетнего возраста, или может быть тридцатилетнего возраста... от этой прекрасной страны Италии. /Она превращается/ в сновидение, и мы начинаем предполагать, что мир вокруг зол и пошл, и прекрасное пение соловья превращается для нас в темпераментную песенку" (отголоски лермонтовской "златой чаши" — ... в ней напиток был мечта...; здесь "златая чаша" предстает в виде "златой Италии").

Известные работы Ч.Де Микелиса и Б.Энгельта не исчерпали источниковой базы, на которую должно опираться исследование этой темы. Нои розыскания в советских архивах и библиотеках, а также в архиве Ф.Г.Маринетти (Библиотека Гайнеки Йельский университет, США) позволяют расширить, в некоторых моментах — уточнить, фактографическую картину, подлежащую осмыслению. Необходимо, по-моему, изменить и перспективу, в которой видятся связи итальянского литератора с русской культурной средой.

Исследователей привлекает, по преимуществу, история отношений Маринетти, как главы итальянских футуристов, с футуристическими же группировками Москвы и Петербурга, как будто контактами аналогичных школ исчерпывается смысл событий. Документы, однако, заставляют утверждать, что встреча и стычка с восточными футуристами были всего лишь эпизодом русских гастролей Маринетти.

Это было предопределено прежними контактами Маринетти с русскими. Он был связан с "Весовской" группой символов. Свой "Манифест" он направляет в "Весы" (и текст сопроводительного письма отличается от текста тиражированного "циркуляра", опубликованного Ч.Де Микелисом). "Лучи в Москву". Маринетти запасается рекомендательным письмом к Брюсову — одного из "весовцев" — М.Н.Семёнова. Русские, встречавшиеся с Маринетти в Италии, — это люди "околосимволистской" среды. Наконец, турне в Россию организует Г.Э.Тастевен, заметный деятель именно символистского мира. Турне (история которого восстанавливается по письмам Тастевена) отнюдь не мыслится устроителем как пропаганда футуризма: Маринетти стоит в ряду других намеченных гастролеров — П.Фор, Л.Тайяд Э.Верхарн, так что его специфическая ангажированность затушевывается. Отсюда — канализация его контактов в Москве и Петербурге: визиты к Яч.Иванову, Брюсову и т.п. (харак-

терно недоумение Г.Якулова в письме к Н.Кульбину: "Несколько удивлен его отношением к русским художникам. Мне кажется, что ему следовало б нанести нам визит и познакомиться с живописью каждого вместо усиленных посещений московской плутократии, чем он главным образом занимался" - ГРМ ф.134, сообщено мне Р.Д.Тименчиком). Маринетти в глазах русской публики, не сознавая того, оказывается в положении "салонного футуриста", употребляя его же термин.

Четыре десятка русских книг, сохранившихся в библиотеке Маринетти, - лишнее доказательство тому, что связь итальянца с наиболее принципиальными "левыми" в России была некрепкой, случайной. Из Москвы он увез книги "Фирико" (книги С.Боброва, Б.Пастернака), К.Большакова и т.п. образцы умеренного "авангарда", Бобров и позже (1916) посыпал ему продукцию "Центрифуги" с почтительными надписями. И напротив, "Ржаное слово" из библиотеки Маринетти несет на себе уничтожительную характеристику Маяковского (В.Мудаковский). Если "rossика" 20-х годов еще перекликается с внутрисоюзным пропагандистским пафосом, то в тридцатые годы к Маринетти попадают уже книги только разоблачительно-антисоветские и о русском футуризме не вспоминающие.

Н.В.Злынцева

### "ПУСТОЕ МЕСТО" У ДЖ.ДЕ КИРИКО И Д.ХАРМСА

I. Основанием для типологического сопоставления творчества итальянского живописца Дж. де Кирико (1888 - 1979) и русского обэритуа Д.Хармса (1905 - 1942) является общность кардинальных принципов их миропонимания, базирующихся на ощущении абсурдности бытия. Цели отображения абсурда подчинена поэтика каждого из мастеров, чьи индивидуальные художественные поиски стоят у истоков более глобальных процессов европейской культуры 20 - 30-х годов на этапе формирования экзистенциалистской эстетики. На фоне совпадений творческих установок яснее заметно своеобразие личности каждого из художников, а также те более масштабные различия, которые определяются двумя "картинами мира". Следует оговориться, что при сравнении живописи и литературы с неизбежностью остаются за пределами анализа те сегменты искусства, которые взаимно не коррелируются (так, у Д.Хармса из поля зрения выпадает весь уровень юмористического, а у Дж. де Кирико в "слепую" зону попадает цвет, характер рисунка и т.п.).

Абсурд у Дж. де Кирико и Д.Хармса выступает в форме "пустого места" то есть принципа отсутствия как стержневого семантического показателя. Однако в характере представления и "заполнения" этого "пустого места" коренятся решавшие расхождения поэтических систем двух мастеров.

2. "Пустое место" в живописи Дж. де Кирико -- это сиротливая безлюдность его городских пейзажей. Мотив оставленности человеком этих метафизических площадей и улиц усиливается благодаря введению в изображения атрибутов культуры: книга, шахматная доска, паровоз, флаги, гипсовые изваяния. Центральным персонажем в картинах Дж. де Кирико является Время. Его зрительным аналогом служат изображения часов -- весьма распространенный мотив в иконографии мастера, а также густая тень, отбрасываемая всеми предметами, которая указывает на смешение солнца /"L'enigma dell'ora", 1912; "La conquista del filosofo", 1914/. Почти обязательно

присутствует и мотив аркады, ставший своего рода индивидуальным знаком Дж. де Кирико. Лишенная архитектурного жизнеподобия, геометрически-аскетичная вереница арочных проемов задает тему безвременя как бесконечности монотонного ритма. Аркадам вторят и колоннады многоярусных башен / "Nostalgia dell'infinito", 1911; "Piazza con torre"/ В этом движении арочных полчищ, как правило данных в резком перспективном сокращении, усматривается связь с ранним кинематографом, акцентировавшим неожиданные ракурсы и монотонные повторения жестов и фигур для передачи временного потока (ср. фильмы раннего немецкого экспрессионизма). Таким образом, "пустое место" у Дж. де Кирико выступает как бесконечность вневременя, как безвременное существование.

Абсурд "пустоты" в живописи итальянского мастера задается и парадоксальным пространственным сцеплением арок (отчасти в духе живописи Е.Эшера), а также взаимозамещением традиционных жанров: городского пейзажа, натюрморта и портрета. В картине "Torino primaverile" /1914/ на первом плане представлены книга, яйцо и кочан капусты, а фон образован изображением здания с аркадой: разорванность логических связей между предметами сообщает натюрморту смысл пейзажа, а пейзажу – смысл натюрморта. Своеобразной инверсией пустынных ведут являются "антипортреты" 20-х годов: изображения безлицых манекенов, чья грудь и живот заполнены картинами на архитектурные темы, это своего рода персонифицированные города-анонимы / "Il pittore", 1927/.

Бездействие и анонимность своеобразно преломляются в "маскарадных" автопортретах художника конца 40 – 50-х гг., стилизованных под маньеरизм. Игровая интонация "исторического" костюма и антуража не мешают, вместе с тем, портретной достоверности. Художник представляет себя как личность, чье существование лишено координат времени и норм стиля. Таким образом, "пустое место" у Дж. де Кирико демонстрирует себя в форме отсутствия человека, его времени существования и в образе маскирующегося авторского "я".

3. В произведениях Д.Хармса мотив пустоты, "пустого места" встречается весьма часто, что указывает на его значимость. Здесь почти все формы "пустотности" имеют пространственный модус. Их диапазон чрезвычайно широк, начиная с темы исчезновения человека в пространстве, что имеет некое подобие "реальных" коннотаций ( "Шел Петров однажды в лес.// Шел и шел и вдруг исчез", "Чертежники растворились в воздухе" и т.п.), кончая "матрешечными" конструкциями в космологическом контексте /"Туляла белая овца"/, где выстраивается анфилада  $n$ -мерного числа аналогичных миров, словно вложенных друг в друга и тем самым обозначающих бесконечность. Композиционная конструкция "некоренного" /Булгаков/ пространства, соответствующего пространственным парадоксам Дж. де Кирико, когда "на входе" оказывается то же самое, что "на выходе", является одним из наиболее распространенных приемов писателя. Широко применяется в его творчестве и "безрамочная"fabульность, то есть схема сюжета, принципиально не имеющая границ /"История дерущихся", "Пушкин и Гоголь", "Случай" и др./. Но особенно показательны с точки зрения способов обозначения "пустого места" тексты Д.Хармса, где объектом вербального изображения является "чистое отсутствие". Оно образовано или прямым называнием ("О явлениях и существованиях № 2"), или последовательным "стиранием" зримых признаков существования /"Мыл один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей, У него не было и волос .../ Носа тоже у него не было .../ Ничего не было!"/. В этом плане программным текстом является рассказ "Мир", заканчивающийся формулой самоликвидации смысла, отчасти напоминающей заговорные формулы /"А мир не я./ А я мир.// А мир не я..."/. Эта нулевая степень дискурса, генетически восходящая к "зауми" авангарда, противостоит последнему в качестве противофазы: "пустотность" здесь выступает не в функции прорыва в новое измерение, а как предмет изображения. Д.Хармс не конструирует "пустое место", а называет его как уже имеющееся, обозначивая пространственно: многократное повторение синтаксически-тожде-

ственных форм изофункционально ритмике аркад в живописи Дж. де Кирико /"Вот и дом полетел.// Вот и собака полетела.// Вот и сон полетел..."/. Иными словами, Д.Хармс ищет путей верbalного отображения пространственного Ничто.

4. Таким образом, при ряде совпадений в изображении "пустотности" у Дж. де Кирико и Д.Хармса (парадоксальное пространство, акцентировка ритма в соположении однородных элементов и т.п.), наблюдаются различия в типе кодирования. Дж. де Кирико передает бесконечность "пустого места" через категорию Времени /=вневременя/, то есть заимствуя код временного искусства – литературы. Д.Хармс напротив, передает бесконечность, создавая словесную "картинность" "пустого "места". "Время живописи" у Кирико и "пространство повествования" у Хармса оказываются в ситуации симметричного зеркального противостояния. Без-лицности как вне-временя архитектурных пейзажей Дж. де Кирико противостоят безместность (и потому бездейственность по существу) действия у Хармса. Как бы заимствуя друг у друга риторический инструментарий, живописец и писатель выражают абсурдность бытия в соответствии со своими национальными (или региональными) "картинами мира". "Пустое место" у Дж. де Кирико – это мир, покинутый людьми, мир лишенный времени человеческого существования и заполненный предметами, не связанными между собой в понятиях "здравого смысла". Однако каждый из этих предметов пластически однозначен, тоска по утраченному времени по-человечески обозрима, а безлицность городских площадей – это именно отсутствие Человека. В латинском мире Дж. де Кирико "пустое место" насыщено смыслом антропоцентризма.

Густонаселенный мир Д.Хармса безлицен по-иному. Здесь "пустое место" как утрата Пространства – мир разрушенных глубинных связей. Если автопортреты Дж. де Кирико – это карнавальные роли само-<sup>1</sup>-достаточной личности, у Д.Хармса в его стихотворных и прозаических самоописаниях доминирует тема утраты целостного "я", потери самоидентификации /"Меня засунули под стул//Но был я слаб и глуп"/, рассказ

"Мир" и др./. Утрата самоидентификации подвержено и "я" литературной традиции (анекдоты о Пушкине). Этот мир перевернутых ценностей переживается в традициях русского православного идолства. Содержащее установку на диссонанс, "пустое место" в художественном пространстве Д.Хармса является формой сакрального переживания "значимого отсутствия".

М.И.Лекомцева

#### О ДЕНОТАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ И СЕМИОТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ДИСКУРСА АВАНГАРДА

Искусство авангарда появилось как "слом эволюционной прямой" (Н.Н.Пунин), как семиотическая революция. Эта революция шла вместе с другими кардинальными переменами во всех сферах существования.

В 1909 г. "Фиат" выпускает первые автомобили, в 1911 г. взлетает самолет Можайского. Телефон, кино и радио становятся неотъемлемой частью быта. В науке меняются фундаментальные представления о пространстве-времени, в математике возникает интуиционизм. Общая и частная теория относительности, структура человеческого сознания в аналитической психологии представленные, данные экспериментальной психологии перцепции становятся так быстро достоянием общественного сознания, что заставляют вскрывать самые древние архетипы. Очередной виток сближения с Востоком приводит к новым представлениям о традиционной медитации, а оживление средневековых традиций придает ценность ощущению переживания глубины Абсолюта.

Изменение "координат существования" можно видеть и в том, о чем говорит теперь Искусство, как оно это делает, что считается его задачей. Чисто семиотический характер этих вопросов был осознан в искусстве очень рано. "Нам нужны новые знаки" – говорит К.Малевич. Необходимо создать всемирный поэтический язык, который образуется органически, а не искусственно, наподобие эсперанто" (А.Крученых).

Но прежде чем говорить о языках, которые строятся в это время, необходимо обратить внимание на то, что сама область денотативного пространства искусства подвергалась изменению – смещению – расширению. Н.Н.Пунин писал, что до автомобиля люди "не имели или почти не имели непосредственного чувства пространственности; движение в пространстве они ощущали скорее логически, отвлеченно; эти люди скорее знали, понимали, что движение существует, чем его чувствовали". Он же отмечал, что индустриализация приводит не только к новым ощущениям, но и к новым представлениям о предметах: "Старая, добрая, хорошо выработанная реликвия: предмет-вещь заменяется штампом, фальсификацией или "установками", имеющими почти беспредметный характер; как например: – водопровод, электрическое освещение, телефон, радио". Авторы манифеста "Садок судей" писали: Нам известны чувства, не жившие до нас". И естественно встают новые задачи: "Мы должны изображать не предметы и пространство, а силы и скорости" (Ф.Маринетти). П.Н.Филонов требует, чтобы "сделанная картина" выражала "биологические, физиологические, химические и т.д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимосвязь, реакции и излучение, распадение", "динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук, речь, рост и т.д." должны получить визуальный эквивалент.

Это необыкновенное расширение денотативного пространства потребовало развития способностей, которые бы позволяли в нем быстро ориентироваться, уметь его увеличивать и уменьшать, потребовали изобретательности в способах построения и заполнения пространства ("конструктивизм" – любимое слово этого времени) и умения аналитически (второе ключевое слово эпохи) представлять структуру этого пространства.

Этот вызов приняли поэты и художники Италии и Швейцарии, Голландии и России. При всем разнообразии поисков в Европе и Америке прослеживается несомненное семиотическое единст-

во в результатах экспериментов движения авангарда.

Наиболее очевидно сходство конструируемых языков проявляется в структуре их словаря. Слова строятся как "сделанная вещь" /"Ta са мае/ха ра бау/саэм сию дуб/радуб мола/аль" А.Крученых или elemen lefitalominai Гуго Балля/, или заимствуя из существующих языков /"девни хоры на-молль бравъ явью брови стройно брав" П.Н.Филонова/, или переструктурируются по определенному правилу (как, например, развел фонологически сочетание Sindbad the Sailor Дж.Джойс). Особенно провоцирующими были чисто семантические сдвиги ("ало зеленит" П.Н.Филонова и аналогичные сочетания у А.Рембо). Изменение смысла давно знакомого элемента словаря отмечает Кнаур и в системе кубизма: линия, имеющая смысл контура, приобрела в этом языке значение внутреннего ритма фигурации.

Если перейти от "происхождения слов" к их структуре, то видно насколько активной становится оппозиция мета-знак – знак-объект. В литературе это уже давно обратило на себя внимание и стало сознательным приемом ( "Cantos" Эзры Паунда). В живописи можно привести пример Л.Поповой, которая в картине "Футуризм" дает не только наглядную экспликацию футуризма, но и включает слово (обычное у футуристов включение графических знаков) futurism, которое как мета-знак превращается тем самым в знак-объект. К.Малевич иногда употребляет черный квадрат как собственное имя, тождественное идеи супрематизма, и символ – знак-объект выступает как мета-знак. Де Коонинг часто задает колорит картины как мета-описание языка фовистов. Включение мета-знаков и даже фрагментов мета-языков значительно повышает внутреннюю организованность словаря, а соответственно и денотативного пространства. Тенденция к увеличению мета-языковой иерархии заметна во всех языках – естественных, искусственных и экспериментальных вариантах языка искусства XX века.

В поисках языка авангарда наиболее существенные результаты достигнуты в построении новой грамматики. Здесь больше всего заметна черта, вообще характерная для всех ис-

кусственных языков: это регулярность парадигм. "Заполнение пустых клеток" и лишение слова связанных контекстов проявляется то как свобода комбинирования (Коллаж-рельеф К.Швитерса 1923), "уравнения" В.Хлебникова), то как отстранение ("Сущилка для бутылок" Марселя Дешампа или употребление *ne* в абсолютном конце романа у Дж.Джойса).

Самое интересное в этих грамматиках – это то, что почти все они строятся как языки не с одной операцией, а с двумя. Так, в кубизме можно выделить две формы сочетаемости предметов, соответствующие операциям в семиотическом смысле: соположение и скрещивание, которые Кнаур считает теми характеристиками, которые остались в изобразительном языке как наследие кубизма.

В рамках такой грамматики особое значение приобретают индексальные знаки, которые колеблются в своей референции от универсальных кванторов и наивысших абстракций до упразднения возможности идентификации в структуре речевого акта, тем самым выводя интерпретатора в сферу надсубъективную ("сверх-Я") или в сферу деперсонализованно-объективную ("не-Я").

Иконические знаки в таких системах дают возможность облегчить процесс общения-понимания (как и традиционные символы) и создать нужный фоновый контекст.

Все указанные черты говорят о том, что задача создания нового языка решалась именно как задача семиотическая, что язык авангарда может быть объектом и семиотики. Но интересно, можно ли найти признаки, по которым выделяются (хотя бы грубо) все языки авангарда, особенности, по которым они оказываются сходными с другими семиотическими системами.

Такое выделение, как кажется, может быть проведено на уровне типа дискурса. Понятие дискурса имеет смысл понимать в расширенном значении. Роль этой категории достаточно видна в вербальном искусстве, поэтому целесообразно применять ее и к другим семиотическим системам.

Для определения типа дискурса авангарда необходимо выделить еще одно противопоставление знаков, а именно знаков лексических и формальных. Формальные знаки (кванторы, связки, знаки "словообразования и словоизменения") или формативы по Ч.Моррису занимают особое положение в семиотической системе. Относительно этих знаков не может быть проведена верификация, установлена непосредственная референция, они не могут получить никакой модальности. В вербальном дискурсе существуют типы, где именно такие знаки играют доминантную роль: это грамматический, риторический, метафизический и логико-математический типы дискурса (по Ч.Моррису). Доминирующая роль этих формальных элементов дает возможность добиться "организованности, компактности и обобщения в наших знаниях" (Ч.Моррис). Это происходит независимо от того, что предпосылки таких систем могут оказаться взаимно противоречивыми. В этих условиях, как бы независимо от бездын противоречий, на которых держится такая система, доминирование формальных элементов "организует поведение таким образом, что их интерпретаторов ничто не может удивить", а "быть всегда готовым к удивлению – это стратегия добиться стабильности в постоянно удивляющем нас мире" (Ч.Моррис). Мастера авангарда действительно построили такие языки, на которых нас ничем не удивить – они как бы заранее подготовили нас почти к любой неожиданности. Их путь к "словам на свободе" (Ф.Маринетти) вел к увеличению удельного веса формальных элементов. Поэтому так наивны и смешны такие заявления как напр., "Нами осознана роль приставок и суффиксов" ("Садок судей"). Это указывает на их понимание роли формальных элементов в строящемся языке.

Доминирующая роль формальных элементов в искусстве авангарда сближает дискурс, характерный для всех его направлений, с типами дискурса формального модуса и ставит его в роль аналога дискурса метафизического, риторического и грамматического типа.

РИМСКИЙ ТЕКСТ ИОСИФА БРОДСКОГО  
И РУССКАЯ ИСТОРИОСОФСКАЯ ТРАДИЦИЯ

I. Римская тема – одна из ключевых для русской культуры, так как с ней связаны мифологическая этиология ("Москва – третий Рим") и символика /Империя/русской/ и, в сильно редуцированной форме / советской государственности.

В русской историософии Россия осознавалась или как "вновь возникший Рим" (идея, выраженная в актах петровского правительства), или как страна, антиномически сменившая Рим, как организация более высокая, но чем-то близкая: в культуртрегерстве, "собирании" земель или особой отмеченности. Не случайно, к примеру, что А.С.Хомяков, в своих историософских построениях далекий от римской государственной модели, высказывает мысль о славянском происхождении латинских племен, то есть как бы инвертирует идею "Москва – третий Рим".

2. Историческая практика XX века России лишила смысла мессианскую идею в исконном смысле слова, одновременно резко выделив "атрибутику" Империи. В русской литературе второй половины столетия своеобразным итогом "русско-римской" культурной традиции стало творчество Иосифа Бродского. Знаком римской темы отмечены не только его произведения, непосредственно заключающие в себе римские реалии (стихотворения, пьеса "Мрамор", эссе "Flight from Byzantium"/, но и многие другие. Рим оказывается идеальным пространством, в котором пересекаются экзистенциальные антиномии: человек и история, время и вечность, жизнь и смерть. Можно говорить о семантически-связном единстве – о римском тексте поэта.

Организация мифологемы Рима во многом близка структуре внутреннего видения И.Бродского.

Римская мифологема представляет собой своеобразное обозначивание пустоты, порождение из ничего. – В этом отношении она аналогична "сакральному" Слову (единственной истинной ценности для Бродского).

Как носящая тотальный характер (все, чему она дала имя – или не существует, или ложно), эта мифологема устремлена к окостенению и вытеснению свободы. – Отрицание тотальности Слова – постоянный поэтический "жест" Бродского (прием, выражавшийся в "зачеркивании", "переворачивании" им написанного, в снижении высокого тона и т.д.).

Как культурный *symbolarium*, римская символика "ритуализует" и "возделывает" частную жизнь. Тоска поэта по такому "возделанному" существованию высказана им неоднократно (и в эссе, "Flight from Byzantium", и в интервью).

Римская тема у Бродского приобретает не историческую и даже не политическую (при всей значимости тоталитарных и(или) советских коннотаций римского образа у поэта, – особенно в "доэмигрантский период"), а метафизическую трактовку.

Русские историософские идеи, трансформируемые поэтическим механизмом, семантически организуют географическое и историческое пространство: Рим – фрагмент вечности в динамическом, временном мире, его угасающие отголоски – Константинополь (Стамбул) и Москва. Своеобразная граница между Европой и Азией (и потому такое же символическое пространство) – Петербург, "парадник третьего Рима" ("На смерть друга").

Так становится эстетическим образом краеугольная русская идея – "Восток, Запад и Россия".

Бродский, переосмысливая высказывания из первого "Философского письма" П.Я.Чаадаева и статей Г.П.Федотова, возвращается к Риму как к истоку, снимая дурную бесконечность времени и горечь перенесенных событий не остановкой ("вечность"), а временным обратным ходом.

Антиномии историософии и трагические откровения истории – как бы разрешаются в поэзии. Город "Римских сонетов" – цикл – своеобразного завершения римского текста Бродского – точка возврата, в которой конец встречается с началом. Не случайно, что мотив статуи в этом цикле напоминает "скульптурный миф" Пушкина – последнего поэта до-антиномической, неразорванной русской культуры.

Елизавета Пастернак

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ ДОЧЕРИ

В 1990 г. парижское издательство Atheneum выпустило книгу Лидии Вячеславовны Ивановой "Воспоминания. Книга об отце" (подготовка текста и комментарий Джона Мальмстада)<sup>1</sup>.

История этой книги кратко рассказывается в некрологе Лидии Вячеславовне, помещенном в 1985 г. в сборнике: Вячеслав Иванов. Эссе, статьи, переводы. "В последние годы жизни она, по просьбе проф. Роберта Джексона, написала свои "Воспоминания". То, что должно было быть кратким "сообщением" для симпозиума в Йеле в 1981 году, развилось в красочную, хотя и скато и намеренно лаконично сдержанно написанную фреску жизни с раннего детства до смерти В.И. в 1949 году"<sup>2</sup>.

Лидия Иванова рассказывает только о том, чему была сама свидетельницей. Как урывками в памяти сохранилась жизнь двух- или трехлетней девочки, так она и вошла в книгу. Время — почти полвека — о котором идет речь в воспоминаниях, до предела насыщено историческими потрясениями. Революции и войны — хочешь не хочешь — вмешиваются в судьбу. И на фоне страшных переворотов тем более ощущимы уют и тепло семьи, дома. Взгляд Лидии Ивановой намеренно ограничен кругом семьи: в первую очередь, конечно, это отец, недолгая, но ярко запомнившаяся жизнь Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, "ее дочери" Веры Шварсалон, сына Веры и Вячеслава Иванова — Дмитрия, Ольги Александровны Шор, в доме Ивановых прозванной Фламингой, их Ангела Хранителя — "хранительный мой гений", — писал Вячеслав Иванов. (Лидия Иванова вспоминает, как однажды давний друг семьи Ф.Ф.Зелинский исправил Дмитрия: не Фламингой, а Фламинго. Но узнав, что отец Дмитрия говорит "Фламингой", "Фламиги", сказал: "Если Вячеслав Иванов склоняет слово "фламинго", значит оно должно склоняться"<sup>3</sup>).

До 1939 года Вячеслав Иванов беспрестанно переезжал с

места на место. У его "залетной Музы" было много адресов: Женева, петербургская "башня", Эвиан, Рим, Москва, Сочи, Баку... Навсегда запомнились гудки машины на московских улицах: "Ри-га, Ри-га"<sup>4</sup> — 28 августа 1924 года в день Благенного Августина и Успения Божией Матери Ивановы — Вячеслав, "маленькая Лидия" и Дмитрий — уезжают в Италию. "Рига была первым городом внешнего мира, — пишет Лидия Вячеславовна, — /.../. Осуществлялось, наконец, страстное желание Вячеслава: — Я еду в Рим, чтобы там жить и умереть"<sup>5</sup>.

Но и в Италии не было постоянного жилища. "Когда в 1935 году мы с Вячеславом принимали итальянское подданство, среди формальностей я должна была дать список адресов всех домов, где я проживала в Риме в течение десяти лет.

Адресов было около шестнадцати!"<sup>6</sup> Восемь из этих десяти лет Вячеслав Иванов провел, главным образом, в Павии — в Колледжио Борромео.

"Книга об отце"... В предисловии к книге Джон Мальмстад говорит, что эти воспоминания "в высшей степени автобиографическая работа"<sup>7</sup>. Лидия Вячеславовна неоднократно повторяет, как ее отец беспокоился об образовании детей, как горячо интересовался всем, что составляло их жизнь. Автобиографический пласт книги неотделим от жизнеописания Вячеслава Иванова. Рассказывая о своем любимом учителе, композиторе Респиги — у него она занималась в консерватории Санта Чечилия, — Лидия Вячеславовна говорит: "В Риме я впервые почувствовала себя в музыке как бы свободной гражданкой. До этого я ощущала себя в рабстве: какие-то правила, законы, синий карандаш преподавателя. /.../. Трудно определить это ощущение, но теперь, хотя я и понимаю свой скромный масштаб в поле искусства, но гуляю по этому полю как свободный его член, — не как раб"<sup>8</sup>. И тут же, через несколько страниц, она приводит отрывок из дневника отца 1924 года. По приезде в Рим он пишет, что его не оставляет чувство свободы (правда, угнетала постоянная мысль о будущем — "на что жить?")<sup>9</sup>.

В книге воспоминаний Лидии Ивановой живет необыкновенная радость встреч. Здесь множество лиц, лишь промелькнувших или вошедших в жизнь навсегда. Н.А. и Л.Ю.Бердяевы, Д.С.Мережковский и З.Н.Гиппиус, П.Муратов, Э.Метнер, Т.Л.Сухотина-Толстая, Шарль Де Бос, Габриэль Марсель, Баура (потому особенно полезен биографический справочник, помещенный в конце издания. В него вошли "имена тех лиц, о которых удалось найти какие-либо биографические сведения"<sup>10</sup>. Но в том своя прелест этих воспоминаний, что Лидия Иванова рассказывает не только о тех, кто снискал общественное запоминание, но и о хозяевах квартир, уборщицах и прислуге).

- Когда читаешь книгу, сразу бросается в глаза, что Лидия Иванова была прекрасной рассказчицей. Идет ли речь о поэзии Вячеслава Иванова, о религиозных искааниях, о египетских увлечениях Фламинги или о домашнем быте, кошках, поисках квартир – все это принимаешь с неослабным вниманием. Особенно – когда обнаруживается, как из обыденной жизни вырастают стихи Иванова, и воспоминания становятся своего рода комментарием к ним.

Знаменитая "Тарпееева скала" – квартира Ивановых на вершине Капитолийского холма, куда они переехали в марте 1936 года – первая за десять лет пребывания в Италии отдельная квартира. С видом на Палатин и Форум. В саду под железной лестницей прячется слепок статуи Микельанджело Моисея. В бассейне плавают красные рыбки<sup>11</sup>.

Сквозь сон эфирный лицезрим  
Твои нагие мощи, Рим!  
А струйки, в зарослях играя,  
Поют свой сон земного рая.<sup>12</sup>

(Староселье, 1937)

В 1944 году Иванов написал стихотворение о том, как дом был разрушен.

И вдруг умолкли... Рушит лом  
До скал капитолийский дом;  
Топор с мотыгой спотыкливой<sup>13</sup>  
Опустошают сад журчливый.

В 1939 году "Капитолию" решили возвратить его старинный – времен Микельанджело – облик. Для этого было решено убрать частные дома, выросшие за это время. //...// В один прекрасный день явился сам Муссолини, забрался на крышу одного из соседних с нами домов и киркой собственноручно повалил с крыши несколько черепиц", – вспоминает Лидия Вячеславовна. Когда снесли всю улицу, оказалось, что под домом Ивановых был фрагмент древней виа Сакра, которую давно уже искали археологи. "Подумать только, сколько яичниц я состряпала на виа Сакра!" – восклицает Лидия Иванова<sup>14</sup>. Оба стихотворения – 1937 и 1944 годов – Вячеслав Иванов объединил общим названием *Via Sacra*. Однажды в его комнате в доме на Авентине поселился сверчок – родились стихи "Укромной кельи домосед..."<sup>15</sup>

Чтоб быть ближе к теме конференции, наверно, небесполезно вспомнить о знакомстве В.Иванова с Этторе Lo Gatto – с "неутомимым" Lo Gatto, как называет его Лидия Вячеславовна<sup>16</sup>. В конце книги Джон Мальмстад поместил приложения: тут и автобиографическое письмо Иванова С.А.Венгерову, и статья Ф.Степуна о Вячеславе Иванове, и воспоминания Бориса Зайцева и т.д. В небольших мемуарах М.Чарного "Неожиданная встреча (Вячеслав Иванов в Риме)" идет речь о вечере, посвященном 100-летию со дня смерти Пушкина, в Восточном Институте / *Istituto Orientale*/. Lo Gatto читал перевод "Евгения Онегина": В.Иванов говорил о "двуих маяках", которыми были для Пушкина "видение Красоты" и "вера в святость", в "существенную" правду "святых людей, живущих с Богом и в Боге"<sup>17</sup>. Русский текст этой речи получил название "Два маяка". Тогда же В.Иванов написал предисловие к переводу "Евгения Онегина", сделанному Этторе Lo Gatto<sup>18</sup>.

Через десять лет новая просьба Lo Gatto побудила его обратиться к мыслям о художественной форме, о вечной Софии – в 1947 году он написал статьи "Лермонтов" и "Forma formans e forma formata". Статья о Лермонтове была опубликована уже посмертно.

Хотя в книге воспоминаний Лидии Ивановой есть своя разбросанность времени и пространства, читатель почувствует ее внутреннее движение – не к смерти, но к простоте. "В последние годы Вячеслав становился все светлее, гармоничнее, проще. Он радовался всяческому проявлению жизни: солнце, Риму, ласковому движению, веселью и юмору"<sup>19</sup>.

За каждый лучик и дыханье

Хвалу я Богу воздаю

И старость, дружницу мою,

Веду к порогу, в упование<sup>20</sup>.

(Римский дневник 1944 г.)

Слог воспоминаний Лидии Ивановой естественен и прост, и мила непосредственность ее признаний, когда, например, она говорит: С Шилтьянами "у нас дружба продолжалась всю жизнь, даже и сегодня, 12 мая 1983 года, когда я пишу эти страницы, я думаю: какое платье мне надеть послезавтра на званный вечер у Шилтьянов?"<sup>21</sup>

Книга эта являет нам редкий дар одухотворения быта, каждой минуты жизни, мгновения пережитого отцом и дочерью. И тем самым она разрушает власть схем, миф о "небожителе" Иванове и зовет любить его таким, каков он есть.

#### Примечания

1. В июле 1990 г. исполнилось пять лет со смерти Л.В.Ивановой.

2. Некролог из сборника В.Иванов Эссе, статьи, переводы (Брюссель, 1985) был с небольшими изменениями перепечатан в IV томе Брюссельского Собрания сочинений В.Иванова. Цит. по этому изданию, с.709 (далее – римская цифра означает том, арабская – страницу).

3. Л.В.Иванова Воспоминания. Брюссель, 1990, с.191 (далее – Воспоминания).

4. Ср.: 28–29 августа 1925 г. В.Иванов пишет из Сорренто: "Сегодня Успеньев день и годовщина нашего выезда из Москвы, дорогие товарищи! Ри-га, Ри-га!" (Воспоминания, с.156).

5. Воспоминания, с.125.

6. Воспоминания, с.225–226.

7. Воспоминания, с.6.

8. Воспоминания, с.144.

9. Воспоминания, с.150.

10. Воспоминания, с.393.

II. Воспоминания, с.234.

12. III, 584.

13. Там же.

14. Воспоминания, с.254.

15. Воспоминания, с.291.

16. Воспоминания, с.294.

17. IV, 330.

18. См. статью "Роман в стихах" – IV, 324–329.

19. Воспоминания, с.288.

20. III, 588.

21. Воспоминания, с.152.

ПАМЯТИ МАРЦИО МАРЦАДУРИ  
(28 I 1930 – 3 VI 1990)

"Вы, наверное, уже знаете о смерти Марцио. Его смерть для всех нас была большим ударом. Я до сих пор не могу поверить, что его нет. В последний месяц он жаловался на боли в груди, но все мы относились не очень серьезно к его жалобам. Оперировали его, когда было уже слишком поздно... За несколько дней до операции я был у него. Мы говорили о планах по изданию книг. Под конец Марцио сказал мне, что чувствует себя виноватым, что оставляет "поле боя". Чувствовал ли он приближение смерти? Ушел я от него подавленный. Не смерть, быть может, подавляет, но как человек уходит из жизни. А Марцио ушел обеспокоенный (он всегда о чем-то и о ком-то беспокоился, особенно в последнее время), страдающий. Он уходил в ничто. Ничего другого он перед собой не видел. Мне невольно передалось это его ощущение. И подавило" (из письма из Италии).

То, как уходит человек из жизни, каково его последнее душевное движение, завершающий жест, оставленный им на память о себе близким, образует своего рода иероглиф, который несет тайну человеческой жизни и ее предназначенности. Эта тайна не требует непременной разгадки и окончательной дешифровки – достаточно почувствовать некую, в основе ее лежащую ритмическую фигуру и понять ее метафорическую природу, а значит, и то, что за ней (пусть даже она выглядит как "заумь" человеческого существования) стоит смысл, оповещающий и свидетельствующий о благом движении мысли, чувства, души, сердца, направленном против хаоса и распада, жизнеустроившем и творящем ту *terra ferma* бытия, которая так или иначе прообразует жизнь вечную.

Конец неизбежно отсылает к началу и к тому, что между этим началом и им. Близкие призывают на помощь память и любовь. И если, по известному речению, об ушедшем можно говорить или хорошо, или ничего, то память–воспоминание может быть только благой, и в этом отношении она сродни смыслу: у них общий корень–исток, обнаруживаемый и содержа-

тельно (противостояние хаосу, энтропии) и на уровне формы (и.-еер. *\*men-*, обособленном "ментальном" движении – трепетании, возбуждении). Предмет памяти – то, что несет в себе отражение смысла, который после смерти человека сам сохраняется благодаря памяти друзей, близких, свидетелей.

Для тех, кому не пришлось видеть Марцио Марцадури в Италии, вероятно, важно сейчас попытаться представить себе это, – ввести живой образ в контекст его родного города – Болоньи, пусть тоже никогда не виденной, но не раз посещенной в мыслях, в воображении. В этом "восстановлении" картины тем больший смысл, что он любил свой город, хотя, как бы опасаясь обнаружить эту любовь, он целомудренно скрывал ее, и о ней можно было судить лишь по удовлетворенному – на мгновение – блеску глаз, когда обнаруживалось в собеседнике знание каких-либо болонских реалий.

Кристаллические параллелипипеды башен (*Bologna turrata*), сплошные аркады, палаццо, пьяцца Маджоре, фонтан Нептуна, базилика Сан Петронио, пинакотека и все это в окаймлении голубоватых горных контуров – образуют контекст "малой родины" Марцио, его локус – "родимый" и родной, и тень его для нас отныне всегда на стенах Болоньи.

Как один из центров европейской цивилизации нашего тысячелетия, первый в мире университетский город, город юристов и художников, Болонья образовала вокруг себя мощный, тонко структурированный и чутко реагирующий ионосферический настрой, не исключающий возможности и целесообразности такого телеологического, преодолевающего эмпирию случайного взгляда, при котором частное и личное вовлекается в общее и сверхличное, и делающего – во всяком случае – оправданное вопрошение о вещах и явлениях транс-эмпирического уровня и значения. Случайно ли, что болонец Аристотель Фиораванти, пристроивший к Дворцу короля Энцо палаццо дель Подеста, уже в XV веке оказался в Москве и воздвиг Успенский собор, главный храм Московской Руси, где венчали на царство русских царей? Что из родных и знакомых итальянских (болонских) кущ увело Марцио в чуждые и неизвестные русские

(московские) дебри? Почему в колыбели итальянского и европейского академизма (братья Карраччи, Гверчино, Доменико, Гвидо Рени, Альбани и другие представители "Болонской школы"), истоке того "большого" художественного стиля, который позже назовут классицизмом (да и сама Болонья во многом как бы "предклассицистична" – "правильная", четкая и логически упорядоченная планировка города, архитектурная строгость и стройность многих зданий), возникло стремление к диаметрально противоположному – к крайним авангардистским, "заумным", левее левого, а не классически-взвешенным и гармонизирующими формам искусства, к далекому русскому, а не близкому итальянскому? Какой виделась ему из его "итальянско-болонского" далека Россия и здание русской культуры и что – кроме чисто профессиональных интересов – все-таки тянуло его в Россию?

Во всяком случае учитель Марцадури Гаспарини, независимый, свободомыслящий, оригинальный и еще недостаточно оцененный большой ученый, при всем многообразии его интересов, был далек от того, чем стал в будущем заниматься его ученик. Выбор пути был сделан в конечном счете, видимо, самостоятельно. Конечно, круг факторов и импульсов не ограничивался исключительно академической сферой. Сыграли свою роль и впечатления детства, острое чувство социальной справедливости, замкнувшееся, в частности, и на образе отца, которому Марцадури был многим обязан, "левые" настроения, да и сам дух Болоньи, столицы "Красной Эмилии", толкавшие его к своего рода вызову традициям, к опасным крайностям и соблазнам. Но богатейшее наследие итальянской культуры, светской и религиозной, с одной стороны, и более близкое *in situ* знакомство с "реалиями" земной жизни и послереволюционной истории, с другой, в совокупности оказались противодействием и отрезвляющим лекарством. Не подвергая сомнениям первоначальные импульсы и оставаясь верным своей теме, Марцадури, думается, заметно скорректировал свой взгляд на то целое, которое не могло не отбросить свою тень на то, чем он непосредственно занимался. Он мог чего-то не знать, не ви-

деть, чему-то не верить, пока не увидит своими глазами, даже заблуждаться, но он был честным человеком и ответственно-добросовестным исследователем, и ни он, ни кто-либо другой не имели оснований для упреков или самоупреков.

Марцадури был профессором кафедры славистики в недавно созданном университете в Тренто. До этого он многие годы вел занятия в университете в Венеции. Его лекции слушали и через его семинары прошли многие студенты-русисты, и некоторые из его учеников стали известными специалистами в области русской литературы XX века. Создание еще одного итальянского очага русистики в Тренто, подбор сотрудников кафедры, выработка программ, комплектование русского фонда университетской библиотеки (Марцадури любил книгу, во время его приездов в Москву он был постоянным посетителем букинистических магазинов, где особенно интересовался редкими изданиями изучаемого им периода) – все это было его заботой. Внимательен и заботлив был он и к студентам, которым читал лекции по очень специальным вопросам, едва ли в каком-нибудь другом университете обсуждаемым. Марцадури был в центре этого круга итальянских исследователей, чьи интересы сосредоточивались на русской литературе и – шире – культуре (Р.Факкани, Л.Магарotto, Д.Рицци и др.). В значительной степени благодаря его инициативе стали налаживаться регулярные или обещающие стать таковыми связи между итальянскими и московскими славистами. Русские ученые, оказавшиеся в Италии, всегда находили у Марцадури радушный прием и могли рассчитывать на его помощь и поддержку. И все это – от собирания и объединения научных сил, организации сборников и монографических публикаций до помощи в затруднительных ситуациях – делалось так, чтобы не привлечь к этому внимания, как если бы все совершилось само собой, без его участия.

Основной научный интерес Марцадури лежал в сфере русского авангарда, прежде всего наиболее крайних, а иногда и наиболее труднопонимаемых разновидностей футуризма (и

около- и пост-футуризма) и соответствующих текстов. Достоинство работ Марцадури в этой области состояла, между прочим, в том, что он, преодолевая свойственную в известной мере нашему литературоведению тенденцию выделять литературных "генералов", нередко пренебрегая фигурами второго, третьего и даже, так сказать, "последнего" ряда, сосредоточил свое внимание именно на этих фигурах, сумев воссоздать многие черты структуры и атмосферы того слоя "футуристического" творчества, которые легко ускользают из поля зрения исследователей и вообще оказываются труднодоступными даже для большинства исследователей, работающих в России. Не менее важно, что в своих исследованиях Марцадури при всей личной вовлеченности в рассматриваемую ситуацию сумел быть не только точным, но и объективным – в отличие от многих исследователей и тем более читателей, тяготеющих к субъективным и крайним, прямо противоположным оценкам именно в отношении футуризма. Благодаря "спокойному" взгляду и солидной источниковедческой базе ему удалось не столько выявить новые (и тем более значительные) фигуры, сколько обнаружить, иногда реконструировать интересные теоретические концепции или отдельные идеи и проследить некоторые тенденции развития, которое из-за многих, внешних и внутренних, неблагоприятных обстоятельств было прервано на довольно ранней стадии. Другим важным достоинством исследований Марцадури было введение литературного футуризма в более широкий контекст, в котором поэзия и проза перекликались и активно сотрудничали с театром, живописью, декоративным искусством, с общей теорией, более того, с особым "футуристическим" образом жизни и стилем поведения. Вместе с тем русский футуризм и – шире – авангардизм в исследованиях итальянского ученого почти всегда предполагал и еще один контекст – европейский, который Марцадури хорошо знал прежде всего в его французском и итальянском вариантах. Поэтому русский футуризм, изучаемый в самом себе, по шкале оригинальности оценивался ученым с оглядкой на другие "национальные" варианты этого единого "большого" стиля. Благода-

ря большой зрудции в области русского и западного авангардизма и художественного наследия старой европейской традиции (Марцадури прекрасно знал старую итальянскую живопись и обнаруживал тонкий вкус, ценил нидерландцев, живо интересовался русской живописью XX века, выделяя Ларионова) исследования ученого не только основательны и "широкопанорамны", но и предполагают (хотя бы "за кадром") определенную историко-культурную перспективу.

Три круга задач особенно занимали Марцадури в его исследованиях русского авангарда – теория (в этой области выделяется работа о футуристической теории "зауми", по своему значению далеко выходящая за пределы проблематики футуризма, см. "Il futurismo russo e le teorie del linguaggio trasmentale". – Il Verri. Rivista di letteratura 1983, numero 31)32, pp. 5 – 55); конкретные исследования, в частности, посвященные и локальным очагам русского футуризма, его "географии" (ср. "Futurismo menscevico",

– In: L'avanguardia a Tiflis . Venezia, 1982, pp. 99-180; "Quasi un racconto". – In: Dada russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione. 1984) и отдельным фигурам (А.Крученых, И.Зданевич и др., но особенно И.Терентьев, ср. в книге: И.Терентьев. Собрание сочинений. Bologna, 1988 статьи "И.Терентьев – театральный режиссер", 37-80, где с большим мастерством и глубокой интуицией восстанавливаются творческие замыслы постановок "Ревизора", "Натальи Тарповской", "Джона Рида", и "Игорь Герасимович Терентьев. Биографическая справка", 15-21 /согласно с Т.Никольской/ и др.); публикации неизвестных или малоизвестных текстов русских футуристов и их переводы (фундаментальное значение имеет "Собрание сочинений" И.Терентьева /ср. также иконографический материал, почти целиком публикуемый здесь впервые и собранный и атрибутированный Марцадури/, ср. еще итальянские переводы теоретических работ русских футуристов, связанных прежде всего с проблемой зауми / "Il Verri"/ и переводы соответствующих текстов / "Dada russo"/, публикацию интересного письма И.Зданевича / "Georgi-

Bologna, 1988, pp. 77-96 и др.). Эти исследования и публикации, обращенные как к русскому, так и к итальянскому читателю, займут свое место в науке о русском авангарде, и сами они имеют и научное и общекультурное значение: деятельность Марцадури - факт и одновременно фактор русско-итальянских культурных связей. Так, на почве русского туризма дважды в XX веке - в его начале (приезд Маринетти в Россию) и в его конце (Марцадури и его коллеги) - состоялись две русско-итальянские встречи.

Марцадури внимательно следил за развитием семиотики у нас, начиная с рубежа 60-х годов, писал и о современном состоянии, и об исторических предпосылках, и об "предыстории" семиотики, высоко оценивая результаты, достигнутые в этой области (ср. "La semiotica in URSS: la teoria dei sistemi modellizzanti. -In: "Le semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi. Milano, 1979, pp. 349 -

384, совместно с Р.Факкани, и "La semiotica della litteratura".- Ibid., pp. 382 - 385). Он же вместе с П.Бонфильоли принимал участие в составлении двух впечатляющих по своему размаху "культурно-исторических" антологиях, в которые включены и ключевые "русские тексты (см. "La cultura nell'eta della tecnica. Dal diciottesimo al ventesimo secolo". Bologna, 1983 ; "Dall'anfico al moderno". Bologna, 1985).

Ряд работ Марцадури находятся в печати. Он много сделал для русской культуры, и она благодарно будет хранить память о нем.

Марцадури был мягким, терпимым и добрым человеком, верным другом своих друзей, заложником долга. Вместе с тем он был скромным, деликатным, незаметно и ненавязчиво внимательным человеком, старавшимся не допустить, чтобы его личность оказалась в центре разговора. При вопросе о том, чем он сейчас занимается или при попытках завести разговор на итальянские темы с ним как "очевидцем", он, как бы не слыша собеседника, говорил что-нибудь в духе: "Ну вот, поговорим о Веселовском" (его особенно занимала тема "Виль-

лы Альберти") или "А это, действительно, хорошая книга - Муратов?" Все, что относилось к нему самому, его делам, занятиям, интересам, часто казалось ему недостойным обсуждения. Но он внимательно и заинтересованно слушал, когда речь шла о горестных судьбах России, об "итальянском" комплексе русской культуры, об "итальянском" Петербурге, о переводе Лозинским "Божественной Комедии", о сходствах и различиях Франциска Ассизского и Сергия Радонежского. Марцио обладал тонкой душевной организацией, душа его была щедра и отзывчива к чужим нуждам и чужому горю. Но и ранима - его глубоко расстраивали попытки эксплуатировать эти его качества и тем более обманывать, с чем, к сожалению, он не раз сталкивался даже в кругу привязанных к нему и ценивших его людей. Но это никогда не винило с его стороны ни вспыльчивости, ни обвинения, ни упрека, ибо он твердо знал, что все эти обиды не отменяют продолжения его добрых дел, и умел прощать легко и вполне. И еще одна характерная и, может быть, наиболее броская его черта - прирожденная артистичность, та особая четкость и подлинность жеста, соразмерного и внешней ситуации и внутреннему состоянию души и исключающего всякое подозрение в искусственности. В этом он был из лучших сыновей своего народа, представителем того идеального "итальянского" духовного начала, которое высоко ценимо и вызывает встречное движение в наших душах.

А о соприсутствии смерти, ее ежедневном вхождении в человека Марцио сказал давно, еще при первой встрече, и за сказанным сразу почувствовался такой личный опыт этих встреч, что слова опровержения или хотя бы утешения произнесены не были. И его улыбка, исполненная мягкой, но уходящей в глубину души печали, воспринималась с тех пор как напоминание об этом его знании, как нечаянный знак его личного опыта.

В. Т.

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

- Т.М.Николаева. Идеи Ло Гатто и их параллели в нашем  
литературоведении..... 3

II

- Г.Д.Гачев. Космософия России, Болгарии, Италии .... 8

III

- О.А.Акимова. Далматинские города XIII-XV вв.: итальян-  
ское культурное влияние и славянские традиции... 14  
О.Ю.Тарасов. Итalo-греческая икона в историко-  
культурном пространстве..... 16  
А.И.Рогов. Итальянские зодчие эпохи Возрождения и  
архитектура Московской Руси..... 22  
Л.В.Заборовский. "Итальянские уроки" Юрия Крижанича. 25  
И.И.Свирида. Италия и польское садово-парковое  
искусство XVIII в..... 28

IV

- Г.П.Мельников. Итальянский автор чешской хроники  
Джованни Мариньола и официальная идеология  
Чешского государства эпохи Карла IV..... 31  
А.А.Гутнин. Серболужицкие гуманисты и Италия..... 32  
Л.А.Софронова. "Божественная Комедия" Данте и  
"Не-Божественная комедия" З.Красиньского..... 33  
С.В.Никольский. Итальянские мотивы в чешской прозе  
(Гашек, Чапек)..... 36  
С.А.Шерлаймова. "Италия" Йозефа Горы в контексте  
чешской поэзии 20-х годов..... 38  
Л.Н.Будагова. Итальянский футуризм в России и Чехии.  
Рецепция и трансформация..... 41  
В.А.Хорев. Путешествия в Италию современных польских  
писателей..... 44

У

- В.В.Мочалова. Русская рецепция "Декамерона".  
ХУП - XIX вв..... 46  
В.Н.Топоров. Италия в Петербурге..... 49  
В.В.Иванов. Стихи об Италии Блока..... 82  
С.И.Гиндик. Из неопубликованных дантовских матери-  
алов Валерия Брюсова ..... 95  
Т.В.Цывьян. К рецепции Италии в русской поэзии  
начала века: Комаровский ..... 90  
Н.В.Котрелев. Ф.Т.Маринетти и Россия  
Новые материалы и наблюдения..... 95  
Н.В.Злынцева. "Пустое место" у Д. де Кирико и  
Д.Хармса ..... 97  
М.И.Лекомцева. О денотативном пространстве и  
семиотическом статусе дискурса авангарда ..... 101  
А.М.Ранчин. Римский текст Иосифа Бродского и  
русская историософская традиция ..... 106  
Елизавета Пастернак. Вячеслав Иванов в воспоминаниях  
дочери ..... 108
- Памяти Марцио Марцадури ..... 114

Формат бумаги 80 x 841/16. Бумага офсетная  
Усл. печ. л. 8,0. Уч.-изд. л. 5,9.  
Тираж 500 экз. Заказ 330. Цена 1 руб.  
Отпечатано на ротапринте ВНИИПиСтатинформ  
Госкомстата СССР.

Цена 1 руб.