

Меднис Н.Е.

Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999

Введение

Образное предощущение Венеции

От эмпирического к художественному образу Венеции.

Культурно-психологические аспекты венецианской литературной географии.

Соотношение дискретного и континуального во внутреннем пространстве Венеции

Три уровня вертикали венецианского топоса

Свет и цвет

Имя Венеции в русской литературе

Венецианские зеркала

Зеркало, луна и вода

Два "Венецианских зеркала"

Зеркала в романе Ю. Буйды "Ермо"

Зеркальная симметрия. Близнецы

Картина как зеркало

Лики жизни и смерти в русской литературной Венециане

Приобщение к венецианской жизни и ракурсы ее изображения

Смерть в Венеции

Звенья русской литературной Венецианы

Венеция в русской литературе XVIII века

Венеция в творчестве А. С. Пушкина

Разрывы и сопряжения (поэма А. Григорьева "Venezia la bella")

Венецианские мотивы в творчестве Ф. М. Достоевского

Венеция в прозе Иосифа Бродского ("Набережная неисцелимых" и "Watermark")

Моление о чаше в романе Ю. Буйды "Ермо"

Вместо заключения

Введение

"Все пути в город ведут. Города - места встреч. Города - узлы, которыми связаны экономические и социальные процессы. Это центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество. В городах зародилась все возрастающая динамика исторического развития. Через них совершается раскрытие культурных форм", (Анциферов Н. Книга о городе. Л., 1926. С. 3) - писал Н. Анциферов в "Книге о городе".

Это утверждение, справедливость которого несомненна, касается всех городов мира, но среди них есть такие, которые человеческое сознание наделяет особым статусом не только благодаря их историко-экономическому или историко-культурному значению, но и в плане особой *надвещной* семантики и значимости.

В этом ряду есть города, семиотическая маркированность которых равно ощущается русским, англичанином, французом... Это Рим, Флоренция, Венеция, Афины, Фивы... Есть города, особо значимые для представителей отдельной нации (Москва, Петербург для русских), есть, наконец, города, семантически выделенные для какого-то отдельного человека, как Берлин для В. Набокова и некоторых других русских писателей, оказавшихся в эмиграции в начале 20-х годов, как Вятка для М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Способность таких городов порождать связанный с ними литературный текст определяется как особенностями их метафизической ауры, так и спецификой менталитета нации или лица-реципиента. В русской литературе сформировалось несколько городских текстов. Уже достаточно прояснен, хотя и не закрыт в своих границах, петербургский текст русской литературы; менее глубоко и подробно исследован, но широко представлен московский текст (Интерес к московскому тексту русской литературы заметно растет. Из работ последнего времени по этой проблеме смотрите большую подборку статей в "Лотмановском сборнике". М., 1997. Вып. 2. С. 483 - 835.) . Несомненно, существуют, пока не описанные систематически, римский и флорентийский тексты. Станным образом, при всей значимости Парижа для русской культуры и при большом корпусе произведений, с Парижем связанных, не хватает, как нам кажется, неких внутренних писательских интенций для прорастания парижского текста. Правда, некоторые художники ощущают Париж именно текстово. Один из самых ярких образцов такого восприятия находим у Н. Берберовой. Описание ее отношения к Парижу содержит все семиотические предпосылки для формирования ее собственного парижского текста, в котором город способен реализовать потенцию своего инобытия (что в значительной степени, и воплощено в ее творчестве). "Париж - не город, - пишет Н. Берберова, - Париж - образ, знак, символ Франции, ее сегодня и ее вчера, образ ее истории, ее географии и ее скрытой сути. Этот город насыщен смыслом больше, чем Лондон, Мадрид, Стокгольм и Москва, почти так же, как Петербург и Рим. Он сквозит этими значениями, он многосмыслен, он многозначен, он говорит о будущем, о прошлом, он перегружен обертонами настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня. В нем нельзя жить, как будто его нет, законопатиться от него, запереться - он все равно войдет в дом, в комнату, в нас самих, станет менять нас, заставит нас вырасти, состарит нас, искалечит или вознесет, может быть - убьет. Он есть, он постоянен, он вокруг нас, живущих в нем, и он в нас. Любим мы его или ненавидим, мы его не можем избежать. Он - круг ассоциаций, в котором человек существует, будучи сам - кругом ассоциаций. Раз, попав в него и выйдя

- мы уже не те, что были: он поглотил нас, мы поглотили его, вопрос не в том, хотели мы этого или не хотели: мы съели друг друга. Он бежит у нас в крови" (Берберова Н. Курсив мой. М., 1996. С. 262 - 263.)

Образно и эмоционально это одно из самых компактно-ярких высказываний о городе в нашей литературе. Но, может быть, именно перегруженность "густой аурой сегодняшнего дня", которую остро почувствовала Н. Берберова, помешала русским писателям сформировать равно значимый по отношению к прочим городским текстам парижский текст.

В целом круг городских текстов русской литературы чрезвычайно широк и границы его не очерчены, да, видимо, и не могут быть очерчены, пока жива литература. Однако попытки описания неких опорных локусов предпринимались и предпринимаются ныне. Нет надобности характеризовать здесь ставшие классическими работы Н. П. Анциферова, В.Н. Топорова, Ю. М. Лотмана (Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Пб., 1924; Топоров В. Н. Петербург и "Петербургский текст русской литературы" // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18. См.: также в кн. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Топоров В. Н. Петербургские тексты и петербургские мифы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ; Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18.) Одна из недавних наиболее интересных работ, связанных с различными аспектами городских текстов, принадлежит перу П. Вайля (См. под рубрикой "Гений места": Иностранная литература. 1996. № 8, 11, 12; 1997. № 6, 7, 9, 11, 12; 1998. № 10, 12.) . Культурно-географическая парадигма П. Вайля широка - это Мехико, Буэнос-Айрес, Нюрнберг, Мюнхен, Париж, Флоренция, Стамбул, Амстердам, Виченца, Венеция и Х. Л. Борхес, Р. Вагнер, Г. Флобер, А. Дюма, П. Мериме, Г. Х. Андерсен, Д. Г. Байрон, Г. Петроний, И. Бродский, У. Шекспир, А. Палладио, В. Карпаччо... П. Вайль не стремится воссоздать цельные литературные городские тексты. Его интересуют лишь выборочные фрагменты их и связь художественных образов с эмпирическим миром города. Поэтому жанр, в котором он работает, правильнее будет назвать не исследованием, но очерками с элементами исследования.

Из круга других работ необходимо, с нашей точки зрения, выделить статью А. Гениса "Бродский в Нью-Йорке". (Генис А. Бродский в Нью-Йорке // Иностранная литература. 1997. № 5.) Автор данной статьи также не стремится к прорисовке конкретного поэтического городского текста, но интересующая его проблема естественным образом частично захватывает и эту область. А. Гениса занимает прежде всего сам И. Бродский, вписанность поэта в городской пейзаж и отражение этого пейзажа в его душе и сознании. При этом, как показывает А. Генис, сам по себе пейзаж Нью-Йорка не отграничен от прочих локусов. Он являет собой подобие зеркально-прозрачной призмы, грани которой, отражая картины Нью-Йорка, Венеции, Петербурга-Ленинграда,

проецируют отражение внутрь, и пейзажи начинают взаимоотражаться уже в сознании поэта. Так, в творчестве И. Бродского возникает некое текучее пространство, своего рода пластическое выражение времени, в котором существует поэт в пределах и за пределами своего сиюминутного бытия. А. Генис убедительно показывает органичность связи поэта с городским пейзажем. "О соразмерности человека с колонной, - пишет он, - рассказывают снимки И. Бродского в Колумбийском университете. Среди ионических колонн и изъясняющихся по латыни статуй он выглядит не гостем, а хозяином". (Там же. С. 243)

С расширением поэтической географии русской литературы, с ростом стремления определить свое место в пространстве будет расти и количество произведений, ориентированных на воссоздание определенных городских локусов, и количество исследований, эти литературные локусы описывающих. Наша книга из их числа.

Обращение к русской литературной венециане определяется рядом причин. В течение почти трех веков Венеция является одним из самых притягательных мест Европы. Это влечение к водному городу легко объяснить его несравненной, неповторимой красотой, но только к красоте его притягательность не сводима. Среди множества ликов водного города выделяются и общезначимые, и те, которые по ряду причин приобретают особенную важность для отдельного народа или человека. К числу общезначимых проявлений, оказавших и продолжающих оказывать сильное влияние на всех, кто соприкоснулся с Венецией, является ее инакость по отношению к окружающему миру. Все сопоставления Венеции с Петербургом или Амстердамом относительно нее вторичны и основаны скорее на отдельных чертах внешнего сходства, нежели на обнаружении исходного родства. Инакость Венеции проявляется во всем: в облике, в характере жизни и духе города, в специфике включения человека в его пространство, в до - и постэмпирическом соединении с ним. Посещение Венеции для большинства форестьеров было подобно краткому или сравнительно протяженному во времени прорыву в инобытие, сладкой самоотдаче одному из самых сильных многовековых соблазнов. Для русских писателей эта инакость Венеции оборачивалась сильнейшей тягой к ней, как к грезе, мечте, земному раю. Даже в редких отрицательных оценках города, представленных в русской публицистике, звучит нескрываемая боль от мысли о его возможной утрате.

Не меньшую, а возможно, даже большую притягательность порождала открыто явленная женская природа Венеции. (Этому не противоречит наличие "мужской" готики в венецианской архитектуре, поскольку речь идет не об абсолюте, а о доминанте. Нет здесь, на наш взгляд, противоречия и с тем, что именно Венеция подарила миру таких людей, как Казанова и Пьетро Аретино, а в литературе такие образы, как Леоне Леони Жорж Санд. Можно спорить о степени их женственности или мужественности, но тот факт, что

именно женская природа Венеции по принципу сходства-противоположности порождает подобный тип поведения и характера, представляется естественным и логичным. Однако проблема эта настолько объемна, что требует отдельного исследования, и мы лишь едва коснулись ее в данном замечании.) В этом смысле не случайны ее многочисленные женские персонификации как в живописи, так и в литературе, связь с хтоническим началом, акцентуация тех эмпирических признаков, которые указывают на ее глубинную женственность. Все это представляет особую ценность для русского сознания, в системе которого ось Петербург - Венеция создает определенную устойчивость и сбалансированность начал. О мужской в основе своей природе Петербурга говорит многое. Сам акт его рождения фактически и мистически связан с мужскими волевыми проявлениями, что подхватывает, утверждает и развивает затем русская литература. В противоположность этому сюжет рождения Венеции из вод, многократно воспроизведенный в художественных произведениях, и само пребывание ее в водах как соприродной ей среде ясно указывают на преобладание в ней женского. Закономерным в этом контексте представляется тот факт, что воды, враждующие с Петербургом, живут с Венецией в любовной близости, в результате чего два города оказываются отмечены противоположными тенденциями с доминированием эсхатологического мифа для Петербурга и креативного - для Венеции. Это, несомненно, связано с противоположностью исходных начал, о которых Ю.М. Лотман писал следующее: "Петербургский камень - камень на воде, на болоте, камень без опоры, не "мирозданью современный", а положенный человеком. В "петербургской картине" вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью". (Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С. 33.)

На первый взгляд кажется, что и в Венеции обнаруживаются те же соотношения, однако в истоках своих связи воды и камня в двух городах в принципе различны, что во многом определяется характером сакрализации городского пространства. Петербург, несмотря на официальное добавление к его имени приставки *Санкт*, и в истории, и в сознании людей более соотносится не с апостолом Петром, а с выдающимся, но земным строителем своим. Следующая отсюда череда замещений приводит не только к десакрализации Петербурга, но и к объявлению его антихристовым городом. В Венеции, при всей значимости творческого порыва земных строителей города, их труд и вдохновение оказываются вторичными и производными от божественного промысла, выраженного в предсказании, сообщенном святому Марку. В результате Петербург остается, по сути дела, без небесного покровителя, а Венеция поклонялась и поклоняется своему святому патрону, оберегающему ее. Воды в этом случае подчинены высшей воле и даруют камню если не вечность, то долгожительство.

По-разному представлена в двух городских текстах и проблема власти. Петр I, стоящий у начала северной столицы, и дальше остается ее первым и

единственным властителем, мистически воплотившись в Медном всаднике так, что, несмотря на исторические перемены, петербургскую Россию трудно представить вне абсолютной власти, по преимуществу, в ее мужском выражении. Венеция, напротив, практически непредставима в качестве монархии, ибо ее выборные дожи и сенат, при всей масштабности их полномочий, утверждали себя и воспринимались народом как слуги Венеции, которая одна только и могла предстать в этом государстве коронованной особой.

В системе русской ментальной культуры Венеция в какой-то мере выполняет ту роль, которую могла бы выполнять Москва в случае большей проясненности и, главное, актуализированности московского текста русской литературы. Однако речь здесь, на наш взгляд, могла бы идти действительно лишь о той или иной степени замещения, но не о его полноте, ибо в силу всемирности Венеции функция ее как пространственного воплощения женской ипостаси в любом случае будет значима для России. Кроме того, женское начало в *водном* городе выражено неизмеримо сильнее, чем в любом городе земном.

Из всего сказанного следует, что петербургский и венецианский тексты русской литературы, в чем-то перекликаясь, в чем-то решительно расходясь, должны взаимно дополнять друг друга, и это в значительной мере подтверждается всем строем русской литературной венецианы, в которой на уровне пространства и имени, в системе зеркальных проекций и в ощущении жизни и смерти обнаруживаются специфические черты венецианского мира, фоновые отсылающие читателя к миру петербургскому, но в глубинном значении не повторяющие его. В этом смысле венецианский текст сам по себе оказывается способным выполнять по отношению к автору и читателю своего рода компенсаторную функцию и уравнивать противоположные начала даже вне эмпирического соприкосновения с Венецией. Следовательно, текст этот, подобно петербургскому, выступает в цельной системе уже как необходимая реальность бытия, и отношения с ним можно в какой-то мере рассматривать как показательные не только для отдельного человека, но и для всей русской культуры в целом. В этом качестве он и приобретает определенную автономность по отношению к городу, его породившему, что подтверждается значительным рядом произведений о Венеции, созданных авторами вне какого бы то ни было эмпирического соприкосновения с нею. Таким образом, русская венециана являет собой особый литературный пласт, благодаря которому в российском ментальном пространстве реализуется присутствие Венеции как необходимого душе уголка мира. За пределами своими, интегративно представленная в качестве цельного текста, Венеция продолжает жить как единица национального сознания, как комплекс смыслов и переживаний, в каковой функции ее трудно переоценить. Структуризация и анализ этой венецианской метареальности, существующей в русской литературе, и являются нашими задачами.

При этом необходимо отметить, что воссоздание сверхтекста - это всегда в той или иной мере акт мифотворения. Когда же речь идет о таких явлениях, как петербургский или венецианский тексты, степень мифотворчества заметно возрастает. Таков факт, который должен осознавать и с которым должен считаться и тот, кто воссоздает подобные метатексты, и тот, кто их воспринимает. В этом смысле совершенно справедливо замечание И. П. Смирнова о том, что "экспликация "петербургского мифа", предпринятая В. Н. Топоровым, - еще один петербургский миф уже потому хотя бы, что она рассматривает его как в-себе-завершенный". (Смирнов И. П. Петербургская утопия // Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 100. Это учитывает и сам В. Н. Топоров, который, говоря о воссоздаваемом им петербургском тексте, замечает: "В любом случае Петербургский текст - понятие относительное и меняющее свой объект в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия" (Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. С. 280).)

Венецианский текст отличается в данном отношении от петербургского лишь тем, что его позволительно рассматривать как в-себе-завершенный в плане топографическом, ибо Венеция в своем пластическом облике, отраженном в литературе, стремится к устойчивости, сохранности. Изменения, которые произошли в течение XX века в связи с потребностями развитого туризма, не оказали существенного влияния на облик Венеции. Ее внутреннее пространство осталось структурно неизменным, вернее, оно меняется ровно настолько, насколько все его составные подвержены влиянию медленно текущего времени. Тем не менее, пытаясь воссоздать венецианский текст русской литературы, мы уже изначально имеем дело с некими осколочными мифологизированными образованиями - конкретными литературными произведениями, - которые, как и сам венецианский текст в целом, не могут быть проверяемы на достоверность и точность отражения первичной реальности, то есть на подлинность венецианского культурно-исторического контекста и пластического облика Венеции. Это очень точно выразил А. Блок в письме к редактору журнала "Аполлон" М.С. Маковскому от 23 декабря 1909 года: "Сверх того, внимательно просмотрев Ваши замечания, я должен прибавить, что ничего не имею против некоторых из них (по преимуществу грамматических) внешним образом (но не внутренним); зато одно меня поразило: рядом со словами о "Марке" и о "лунной лагуне" Вы пишете: "Неверно. Лагуна далеко от Марка". Таким образом Вы подозреваете меня в двойном грехе: в незнании венецианской топографии и в декаденстве дурного вкуса (ибо называть лагуну, освещенную луной, "лунной лагуной" - было бы именно балламонтизмом третьего сорта). Уверяю Вас, что я говорю просто о небесных лагунах - менно о тех, в которых Марк купает свой иконостас (в данном случае портал) в лунные ночи". (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 300.)

Как видим, А. Блока поражает странная для столь близкого к искусству человека, как М. С. Маковский, способность смешения эмпирического и поэтического бытия, смешения языков в исходном моменте рождения произведения. Топография для А. Блока значима, но она либо лежит за пределами поэтического текста, либо, вписываясь в поэтическое бытие, подчиняется ему. Прочтение же поэтического на языке фактического равно разрушает обе реальности.

Правда, литература нередко провоцирует читателя, подталкивая его к подобного рода смешению, что характерно для так называемого реалистического изображения Венеции с сознательно, а порой нарочито сниженным образным рядом. Такие варианты в составных мирового венецианского текста довольно часты и встречаются в разных произведениях, независимо от времени их создания и эстетической парадигмы авторов, начиная от Д. Рескина, писавшего в "Stones of Venice" о грязных каналах и площадях Венеции, (Ruskin J. The Stones of Venice. 1853.) до Ю. Буйды, постоянно упоминающего в романе "Ермо" о гнилостном запахе воды, к которому примешивается запах солянки (Буйда Ю. Ермо // Знамя. 1996. № 8. При цитировании страницы по этому изданию указываются в тексте.) . Порой, как, к примеру, в стихотворении В. Ходасевича "Нет ничего прекрасней и привольней...", эта внешняя бытовизация возникает как протест против литературных клише, заполонивших венецианский текст, на что уже указывал Л. Лосев. (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 228.) Однако, несмотря на кажущуюся или даже подлинную достоверность, все подобные явления принадлежат *литературному* венецианскому тексту, являясь единицами цельного венецианского мифа.

При этом самодостаточность, характерная для всякого мифа, в венецианском тексте утверждается благодаря переводу образа на такую орбиту, где Венеция, независимо от ее физического существования, предстает как необходимая духовная субстанция. Сложный характер отношений Венеции-воплоти и Венеции-вне-Венеции очень глубоко понял и точно выразил М. Пруст в первой книге романа "В поисках утраченного времени" - "По направлению к Свану". Герой его романа создал свою виртуальную Венецию в "умозрительном пространстве" и "воображаемом времени". "Даже с чисто реалистической точки зрения, - пишет М. Пруст, - страны, о которых мы мечтаем, занимают в каждый данный момент гораздо больше места в нашей настоящей жизни, чем страны, где мы действительно находимся. Если б я внимательнее отнесся к тому, что происходило в моем сознании, когда я говорил: "поехать во Флоренцию, в Парму, в Пизу, в Венецию", то, конечно, убедился бы, что видится мне совсем не город, а нечто столь же непохожее на все, что мне до сих пор было известно, и столь же очаровательное, как ни на что не похоже и очаровательно было бы для людей, вся жизнь которых протекала бы в зимних сумерках, неслыханное чудо: весеннее утро. Эти вымышленные, устойчивые, всегда одинаковые образы, наполняя мои ночи и

дни, отличали эту пору моей жизни от предшествующих...". (Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с франц. Н. Любимова. М., 1973. С. 407 - 408.)

В другой форме, но не менее отчетливо, это выражено в стихотворении Б. Ахмадулиной "Венеция моя":

Темно, и розных вод смешались имена.
Окраиной басов исторгнут всплеск короткий.
То розу шлет тебе, Венеция моя,
в Куоккале моей рояль высокородный

Насупись - дал знать, что он здесь ни при чем.
Затылка моего соведатель настойчив.
Его: "Не лги!" - стоит, как ангел за плечом,
с оскомой в чертах. Я - хаос, он - настройщик.

Канала вид... - Не лги! - в окне не водворен
и выдворен помин о виденном когда-то.
Есть под окном моим невзрачный водоем,
застой бесславных влаг. Есть, признаюсь, канава.

Правдивый за плечом, мой ангел, такова
протечка труб - струи источие реально.
И розу я беру с роялева крыла.
Рояль, твое крыло в родстве с мостом Риальто.

Показательны последние строки стихотворения, написанные после отточия:

Здесь - перерыв. В Италии была.
Италия светла, прекрасна.
Рояль простил. Но лампа - сокровище окна, стола -
погасла.

Таким образом, духовная Венеция оказывается для поэтессы звучнее и важнее, чем ее физический прототип. Последний иногда способен даже разрушить своего метафизического двойника, породив некий духовный вакуум. Единственной же возможной формой материализации Венеции метафизической является текст, в нашем случае - словесный. Поэтому в стихотворении Б. Ахмадулиной "Венеция моя" возникает крайне важное для нее утверждение - "Не лжет моя строка", а в ее же стихотворении "Портрет, пейзаж, интерьер" дается формулировка одного из важнейших положений поэтической философии автора: Но есть перо, каким миг бытия врисован в природу - равный ей.

Однако если напряжение в отношениях пластически выраженного, реального и дематериализованного, трансматериализованного, не сублимируется через текст, разрешение его, как это показано у М. Пруста, может быть весьма драматичным: "...ценою наивысшего, непосильного для меня напряжения мускулов сбросив с себя, как ненужную скорлупу, воздух моей комнаты, я заменил его равным количеством воздуха венецианского, этой морской атмосферы, невыразимой, особенной, как атмосфера мечтаний, которые мое воображение вложило в имя "Венеция", и тут я почувствовал, что странным образом обесплотневаюсь; к этому ощущению тотчас же прибавилось то неопределенное ощущение тошноты, какое у нас обычно появляется вместе с острой болью в горле: меня пришлось уложить в постель, и горячка оказалась настолько упорной, что, по мнению доктора, мне сейчас нечего было и думать о поездке во Флоренцию и Венецию, и даже когда я поправлюсь окончательно, то мне еще целый год нельзя будет предпринимать какое бы то ни было путешествие, и я должен буду избегать каких бы то ни было волнений". (Там же. С. 410.)

В момент разрешения данного напряжения и возникают применительно к конкретному локусу эстетические или эстетизированные формы времени, пространства, миропорядка, виртуальной образности и т.д., которые нам предстоит рассмотреть.

Данная книга включает в себя ряд глав, связанных логикой движения от внешнего к внутреннему, от физического к метафизическому. Выбор тематики глав определяется степенью актуализации тех или иных сторон образа Венеции в русской литературной венециане. Одной из задач, которые автор пытался решить, является презентация самого литературного материала, разрозненно существующего, иногда полузабытого или просто малоизвестного. Это потребовало обширного цитирования, что порой бывает чревато издержками иллюстративности, однако мы сознательно пошли на столь рискованный шаг, чтобы дать читателям наиболее живое и полное представление о русской венециане и облегчить работу будущих исследователей венецианского текста русской литературы.

Автор благодарит проф. Л. И. Журову, проф. Ю. Н. Чумакова, канд. филол. наук Н. Фет, д-ра Елену Фьерамонти за консультации и заинтересованное отношение к нашей работе.

Образное предощущение Венеции

Венеция как "врожденная идея". - Венецианский пратекст и его роль в формировании первичного образа Венеции. - Поиски эквивалента

"Платон учил в древности о "врожденных идеях". Должно быть, число их растёт с возрастом и впечатлениями человечества. По крайней мере, каждый из нас знает как-то "сам собой" то, что узнал его отец, дед, вообще предки. И каждый из нас, не бывая в Венеции, знает Венецию", (Перцов П. Венеция. СПб., 1905. С.3. Далее страницы по этому изданию приводятся в тексте.) - так начинает свое повествование о Венеции П. Перцов. Действительно, за именем "Венеция" у каждого стоит круг тех или иных представлений, более или менее оправдываемых реальностью. Порой и вне эмпирического венецианского мира эти представления воплощаются в вещах, фотографиях, иных знаках водного города. И. Бродский в "Трофейном" (1986) так описывает эмпирику этого довенецианского венецианского мира: "Где-то в начале шестидесятых, когда принцип романтической недосказанности, воплощенной в по-ясе и подвязках, стал потихоньку сдавать позиции, все больше и больше обрекая нас на ограниченность колготок с их однозначным или, когда иностранцы, привлеченные недорогим, но весьма сильным ароматом рабства, начали прибывать в Россию крупными партиями и когда мой приятель с чуть презрительной улыбкой на губах заметил, что географию, вероятно, может скомпрометировать только история, девушка, за которой я тогда ухаживал, подарила мне на день рождения книжку-гармошку из открыток с видами Венеции. Она сказала, что книжечка эта когда-то принадлежала ее бабушке, которая незадолго до первой мировой войны проводила медовый месяц в Италии. Там было двенадцать открыток в сепии, отпечатанных на плохой желтоватой бумаге. Подарила она мне их потому, что как раз в это время я весьма носился с двумя романами Анри де Ренье, незадолго до того прочитанными; в обоих дело происходило в Венеции, зимой; и я говорил только о Венеции. ...их фактура и меланхолия, столь знакомые мне по родному городу, делали фотографии более понятными, более реальными; рассматривание их вызывало нечто похожее на ощущение, возникавшее при чтении писем от родных. И их "читал" и "перечитывал". И чем больше я их читал, тем очевидней становилось, что они были именно тем, что слово "Запад" для меня значило: идеальный город у зимнего моря, колонны, аркады, узкие переулки, холодные мраморные лестницы, шелушащаяся штукатурка, обнажающая кирпично-красную плоть, замазка, херувимы с закатившимися запыленными зрачками, цивилизация, приготовившаяся к наступлению холодных времен" (Бродский И. Трофейное // Иностранная литература. 1996. № 1. С. 241 - 242.)

Позднее в "Набережной неисцелимых" (1989) и "Watermark" (1989) к открыткам и романам Ренье добавляется еще ряд составных его материализованной предвенецианы: номер журнала "Лайф" с цветным снимком собора св. Марка в снегу, лоскут дешевого гобелена с вышитым на нем Palazzo Ducale, маленькая медная гондола, которую отец купил в Китае, фильм Висконти по новелле Томаса Манна "Смерть в Венеции" и, наконец, венецианка. (См.: Бродский И. А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 216 - 217; Brodsky J. Watermark. New York, 1992. P. 38 - 39. Далее страницы цитируемого по этим изданиям текста указываются в скобках.)

Культурно-психологическая значимость для поэта этого пластического предтекста несомненна, и абсолютно прав Лев Лосев, говорящий о существовании в сознании И. Бродского до реальной встречи с Венецией некоего кумулятивного образа ее, воспринимаемого с детства в контексте родной культуры. (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского// Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224 - 225.)

Подобные образы, более или менее прорисованные, более или менее яркие, рождались и продолжают рождаться в воображении многих людей в связи не только с Венецией или каким-то другим городом. А. Н. Веселовский писал в своей записной книжке о восприятии туристами Италии, задаваясь проблемой "перехода субъективных впечатлений в прочность объективной истины". "В большей части случаев как нам нравится, либо как нам кажется, так и мы веруем, - замечал он. - Обыкновенно мы очень долго ходим с оперной Италией и почти никогда с нею не расстаемся. Я помню, каким ненормальным показался мне первый белокурый итальянец, которого я встретил в Италии, - до тех пор я верил, что итальянцы могут быть только смуглые, и до сих пор как-то не верится в противное. Когда на улицах Милана, поздно ночью, я встретил под растворенными окнами одного дома чинно расставленные стулья, посредине столик с бензиновой лампой и двух артистов, игравших на гармонике какой-то веселый марш, я не верил глазам своим, чтоб это была серенада "Deh! vieni alla finestra!" Да это разве можно сказать на гармонике? Где же тайна? где же мандолина? где же теплый летний воздух, носящийся над благоуханиями сада?". (Веселовский А. Н. *La bella Italia* и наши северные туристы // Литературная мысль. Пг., 1922 - 1925. Ч. 1 - 3. С. 8 - 9.) "Да! *la bella Italia* создавалась на севере, перед зимним камином, и работало над нею северное воображение", (Там же. С. 13.) - утверждает А. Н. Веселовский. В его суждениях много правоты, но когда речь идет о Венеции, должно признать, - и это подтверждается многими литературными примерами, - что ее предощущение и "прочность объективной истины" не слишком противоречат друг другу.

Описание предощущения Венеции возникло в литературной венециане сравнительно рано. И. В. Гёте в "Итальянском путешествии" в записи от 28 сентября 1786 года также говорит о прекрасной модели гондолы, которую его отец привез из своего итальянского путешествия и которая стала для ребенка свернутым до отдельной вещи образом Венеции: "Он очень ею дорожил, - пишет И. В. Гёте, - и мне, лишь в виде особой милости, позволялось играть ею. Первые остроконечные клювы из блестящего листового железа и черные клетки гондол приветствовали меня, как добрые старые знакомцы, я упивался уже позабытыми было впечатлениями детства". (Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 39.)

В 1818 году о своем предощущении Венеции пишет Д. Г. Байрон в IV песни "Паломничества Чайльд-Гарольда":

Венецию любил я с детских дней
 Она была моей души кумиром,
 И в чудный град, рожденный из зыбей,
 Воспетый Радклиф, Шиллером, Шекспиром,
 Всецело веря их высоким лирам,
 Стремился я, хотя не знал его.

(Перевод В. Левика)

Байрон одним из первых указал на венецианский литературный пратекст, который во многом определил становление венецианы XIX-XX веков. Для каждого нового поколения художников он открывался как все более объемный, к прежним добавлялись новые имена, но значимость его не снижалась. В процессе формирования мирового венецианского текста нет провалов и разрывов - он внутренне един и в то же время динамичен в своем развитии. Потому всякий автор, вступающий в пределы литературной венецианы, неизбежно рано или поздно погружается в толщу этого пратекста, одновременно обнаруживая для себя новые возможные точки опоры и новые сцепления, порой парадоксально-неожиданные. Вот как описывает, к примеру, Н. Берберова предвидение Венеции героиней рассказа "Мыслящий тростник": "У меня о Венеции было единственное детское воспоминание, было это до "той" войны, и мне было лет пять. ...в Венеции я помню один вечер. На небольшом балконе, вероятно не слишком высоко, но мне казалось, что мы сидим на высокой башне, было поставлено два стула. На одном сидела я, на другом - в чесучевом пиджаке и панаме Дмитрий Георгиевич, с толстой книгой в руке. Вероятно, это была гостиница на Лидо, где мы тогда оказались: он, его жена, моя мать и я. Вероятно, это был вечер исключительный, когда меня оставили с ним одну, потому что я не помню, чтобы это когда-нибудь повторилось. Широко открыв рот и вытаращив глаза, я слушала, как он читал мне вслух "Руслана и Людмилу". Вероятно он решил, что мне пора познакомиться с русской литературой. - Я прочту вам, то есть тебе, - так приблизительно он начал свое предисловие, - гениальное произведение гениального русского поэта. У Лукоморья дуб зеленый. Вы, то есть ты, поймешь когда-нибудь, так сказать, всю силу этого выражения: Лукоморье! Мы сейчас у моря, проводим время, так сказать, летние каникулы, но это еще не есть Лукоморье...Дальше пошло уже без комментариев, но зато и дошло до меня очень немного. Ученый кот остался в памяти, и вся картина запечатлелась примерно таким образом: на высокой башне, у какого-то Лукоморья, сидим мы с Дмитрием Георгиевичем, у меня не закрывается рот и внутри все пересохло от восторженного удивления и благоговения, так как Дмитрий Георгиевич сообщил мне новость: в Венеции, с древних времен, проживает некий ученый кот. И, видимо, этот кот прекрасно известен Дмитрию Георгиевичу. Кроме этого я о Венеции не помнила ничего". (Берберова Н. Рассказы в изгнании. М., 1994. С. 250 - 251.)

Так Пушкин, действительно интересовавшийся Венецией, в памяти героини оказался вписанным в венецианский пратекст через поэму, где нет и слова о Венеции. Однако путаница, возникшая в детском сознании, не вовсе лишена смысла. Связанное с Венецией ощущение волшебства, сказочности определяет состояние взрослой героини во время ее настоящей встречи с водным городом, переключаясь с детской реакцией на первое знакомство с поэмой "Руслан и Людмила". Следовательно, начальное представление о городе, вобравшее в себя пушкинские образы, в действительности было близко к истине, и претензии в этом случае могут быть предъявлены только к специфике детского восприятия.

С ориентации на литературный венецианский пратекст началось увлечение Венецией у В. Некрасова. В путевых записях об Италии, названных "Городские прогулки", он пишет: "Согласитесь, очень приятно начинать свой рассказ именно с этих слов - Венеция, Пьяццале, Лев св. Марка... В детстве у меня была книга "Таинственная гондола". Кто ее автор, не помню, содержания тоже не помню. Помню, что издание было Гранстрема, обложка красная, тисненная золотом, и что на первой цветной картинке было изображено венчание дожа с морем - громадный, величественный корабль "Буцентавр", и на носу его в забавном колпачке маленькая фигурка дожа, бросающего перстень в воды Адриатики. Тогда - мне было лет восемь или десять - я написал свой первый рассказ. До конца я его не довел - то ли надоело писать, то ли получил "неуд" по арифметике и было уж не до рассказа, а может, просто потому, что начинать всегда легче, чем кончать, - словом, до конца не довел. Помню только, что принимал там участие и дож, и "Буцентавр", и что начинался он на Пьяццале у колонны Льва св. Марка". (Некрасов В. Городские прогулки // Некрасов В. В самых адских котлах побывал. М., 1991. С. 244.) Таким образом, литературный пратекст, у многих формирующий предощущение Венеции, включает в себя не только художественные образцы, но и вполне рядовые произведения, заурядность которых компенсируется неординарностью предмета изображения, то есть самого водного города.

В той или иной форме литературный пратекст почти всегда присутствует в описаниях предощущения Венеции, но не всегда является определяющим. Оригинальный сюжет с описанием предощущения города и замещения реальной встречи с нею представлен в автобиографическом рассказе Ю. Нагибина "Моя Венеция". Текст рассказа открывается фразой: "В последний момент я все-таки не поехал в Венецию", (Нагибин Ю. М. Избранное: В 3 т. М., 1996. Т. 1. С. 68. Далее ссылки в тексте даются на это издание.) а все события происходят до этого момента и после него. То, что происходит до, и может быть определено как предощущение. "Целый месяц прожил я в очарованности Венецией, - пишет Нагибин. - Я без усталости бормотал стихи Мандельштама: "Венецкой жизни мрачной и бесплодной для меня значение светло...", и Ходасевича "Что снится молодой венецианке...", я не расставался с монографией о двух художниках, объединенных в сознании потомства прозвищем

Каналетто, я рассматривал репродукции Джорджоне, Тициана, Веронезе, Тинторетто, Тьеполо, фотографии площади Святого Марка, Дворца дожей, мота Риальто, Большого канала, таможни, облепленной легкими судами, перелистывал повесть Хемингуэя "За рекой в тени деревьев", где автор так гордится своим знанием венецианской жизни; я вспоминал, засыпая, все читанное о Венеции, о дожах, о догарессах, о страшных подземельях, где заседал зловещий Совет Десяти, о состязаниях гондольеров, о праздновании вознесения и обручении дожа с морем, и мне снились пронзительные лазурные венецианские сны" (69 - 70).

Несмотря на ряд допущенных Ю. Нагибиным неточностей, нельзя не увидеть многоаспектность его венецианского предтекста, включающего в себя и русскую литературную венециану XX века.

Неудача с несостоявшейся поездкой не отменяет "венецианского" развития сюжета, но заменяет в рассказе один сюжетный вариант другим: "...я слишком пропитался Венецией, чтобы перейти к обычным делам и заботам. Меня тянуло к воде, и я вспомнил, что возле нашего поселка, на речке Коче, есть лодочная станция. Сеня Боркин, поселковый электрик, сказал мне, что можно достать мотор. Хозяин мотора, инспектор ГАИ на пенсии, наверняка не откажется от совместной прогулки по Коче, особенно если распить с ним в пути бутылочку кубанской. Меня увлекло предложение Боркина: присутствие в нашей компании инспектора ГАИ усиливало ирреальность предстоящего путешествия, которое втайне мне мыслилось путешествием по каналам и лагунам Венеции" (70).

Так место Canale Grande занимает река Коча, а место гондольера - инспектор ГАИ на пенсии. Далее, создав устойчивый венецианский фон благодаря упоминаниям о рыже-золотистых венецианках, венецианских снах, карнавалах, венецианских каналах, автор повествует о российском быте. Венеция до будущей реальной встречи с нею так и остается лишь в предощущении, которое включает в себя совершенно необходимую автору-герою убежденность в ее подлинном присутствии в обширном земном пространстве: "Они (самолеты. - Н.М.) летят в Париж, Лондон, Венецию, Гавану, Нью-Йорк, Буэнос-Айрес, Токио. Я спокойно провожаю их взглядом, у меня есть свое Покровское, по воде до него столько же, сколько до Венеции "воздухом"" (82).

Таким образом, описание предощущения Венеции, ставшее в XX веке привычным звеном сюжета многих составных русской литературной венецианы, может в отдельных случаях "повысить" свой статус до фактора сюжетообразующего. Но даже если этого не происходит, данное описание сохраняет за собой положение значимой языковой единицы венецианского текста. Формы выражения предощущения могут быть различными: встраивание в венецианский пратекст, индивидуальные образные сцепления, сон, как в романе Ю. Буйды "Ермо", но в сюжете оно всегда выступает как часть большо-

го события, именуемого *встреча* с Венецией. Степень адекватности, равно как и сила предощущения, также может быть разной. Фактически именно на это указывает П. Перцов, замечая вслед за суждениями о "врожденной идее" Венеции, что "первое впечатление от Венеции не в ее пользу" (3). Отсюда следует, что предощущение может быть сильнее первичного ощущения и качественно иным - здесь много значит характер психологической установки. Однако в пространстве художественного текста обе Венеции - данная в предощущении и увиденная воочию - сливаются в одну, поскольку и первая и вторая в одинаковой степени ориентированы на создание цельного образа уникального города.

От эмпирического к художественному образу Венеции

Культурно-психологические аспекты венецианской литературной географии.

[Предыдущая глава](#) | [Оглавление](#) | [Следующая глава](#)

28. 01. 2004

Венеция в ойкумене. - Поликультурность Венеции. - Резонантность венецианского топоса

Особенности восприятия Венеции, о которых мы говорили во введении, полностью определяют организацию пространства в русской литературной венециане. Замечание Л. Лосева относительно того, что "Венеция, которая стоит даже не на краю моря, а как бы в самом море... приобретает в дни Рождества исключительный статус в поэтической географии И.Бродского, статус места вне времени и вне пространства", (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского// Иностранная литература. 1996. № 5. С. 230.) в значительной степени справедливо не только для рождественских дней и не только для И. Бродского.

По мере формирования поэтического (в широком значении слова) образа Венеции ее географическая прикрепленность начинает приобретать признаки относительности в том смысле, что местоположение города во внешнем мире нередко определяется художниками не абсолютно, а по отношению к... В диахроническом ряду русской литературной венецианы это ее свойство соотносится по преимуществу с XX веком. Для писателей предшествующего периода Венеция, даже значимая сама по себе, устойчиво существовала как оригинальная, но не вычлененная метафизически составная либо обширного европейского, либо общего итальянского контекста. Этот ракурс изображения "царицы волн морских" был задан уже И. Козловым в 1825 году. Многократно отмечавшиеся несообразности в его стихотворении "Венецианская ночь" в какой-то мере порождены некритическим отношением поэта к байроническим клише, но отчасти они кажутся несообразностями только пото-

му, что ориентированное собственно на Венецию восприятие читателя отсекает городской пейзаж от прибрежного, тогда как у И. Козлова понятие венецианской ночи охватывает и Венето, раздвигая границы локуса. Еще отчетливее контекстуальная принадлежность Венеции представлена в стихотворении И. Козлова "К Италии" (1825), где Венеция, будучи частью целого, одновременно представляет за это целое.

Тенденция к расширению пространственных границ заметна и у Пушкина, который также не замыкает Венецию в ее собственных пределах:

Близ мест, где царствует Венеция златая...
(*"Близ мест, где царствует Венеция златая..."*, 1827)

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись...
(Венеция прямо не называется в этом стихотворении, но стихи
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет... (курсив наш. - Н.М.)
позволяют предположить, что речь в данном случае идет именно о Венеции.)
(*"Кто знает край, где небо блещет..."*, 1828)

То же самое и в первой главе романа "Евгений Онегин" (1823):

Адриатические волны,
О, *Брента!* нет, увижу вас...

В 1839 году в итальянский топос вписывает Венецию В.Бенедиктов в стихотворении "Италия":

...С одной руки громадой стройной
Подъемлясь, Генуя спокойно
Глядит на зеркальный раздол,
С другой, в водах своих играя,
Лежит Венеция златая
И машет веслами гондол.

Пространственная симметрия, возникающая у В. Бенедиктова, в принципе лишает Венецию какой бы то ни было автономности и самоценности, которые окажутся весьма существенными для последующих авторов русской литературной венецианы. Однако и утверждающийся в 40 - 50-х годах XIX века кажущийся автономным собственно венецианский контекст не отменяет тенденции связной прорисовки пространства. Он просто *игнорирует* проблему

положения Венеции в географическом топосе, поскольку внутренне ориентирован на интенсивное освоение специфических внешних сторон ее облика. Это, впрочем, не означает, что с 50-х годов из литературы вообще исчезают произведения, живописующие Венецию в общеитальянском топосе, - они есть у П. Вяземского, И. Мятлева, К. Павловой и других художников, - но центр тяжести смещается в сторону переживания и изображения Венеции самой по себе.

В начале XX века, с ростом интереса к проблемам пространства в целом, писатели, говорящие о Венеции, расширяют ее пространственные горизонты, но в качественно ином, чем ранее, варианте. В 10-х годах П. Муратов уделяет много внимания определению той культурно-психологической и исторической общности, в которой Венеция предстает как ядро, порождающее притяжение к нему периферийных образований. Он обращает особое внимание на то, что круг венецианского топоса, включающий в себя Верону, Виченцу и ряд других небольших городов, принадлежавших когда-то Венецианской республике и сохранивших на себе отчетливую печать специфической венецианской культуры, и в начале XX века сохранял внутреннюю цельность, противостоящую разрушительным внешним влияниям. Говоря об итальянской репрезентативности Вероны и, одновременно, ее постоянном небезуспешном стремлении к самостоятельности, П. Муратов пишет: "Сделать своею *"Verona la degna"*, соединить ее участь со своею, овеять ее своим духом могла только Венеция. Когда в годы памятной Камбрейской лиги самому существованию Венеции угрожал союз могущественнейших государей эпохи: германского императора, французского короля и римского папы - мудрая *"Serenissima"* освободила принадлежащие ей города от данной ими присяги. На семь лет Верона получила призрачную самостоятельность под опекой императора Максимилиана. Но в 1516 году, с помощью отпавшей от союза Франции, город вновь был возвращен Венеции. "Нам странно читать, - восклицает один из историков Вероны, - как каменные львы Сан Марко, убранные прочь в дни Максимилиана, были извлечены тогда из потайных хранилищ, украшены цветами и поставлены на свои места со всяческими изъявлениями радости. Колокола весело звонили, крики "Марко, Марко" раздавались, потешные огни были зажжены в темноте зимней ночи, и французские рыцари не могли сдержать удивления при виде этой любви к Венеции, высказанной веронским народом..." ...В 1888 году она добровольно водрузила в знак исторической связи своей с Венецией крылатого льва Сан Марко на мраморном столбе Пьяццы Эрбе" (Муратов П. *Образы Италии*. М., 1994. С. 508 - 509. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию.) .

Итак, в представлении писателей начала XX века Венеция уже не равна *Serenissima*, но и не сводима к своим городским пределам. Литературная Венеция той поры так же, как и в начале XIX века, но не внешне, а органически, являет собой город вкупе с его окрестностями. В этом смысле переключкой через столетие звучит стихотворение В. Ходасевича "Брента" (1920), что

подчеркивается и предпосланным ему эпитафией, взятым из романа "Евгений Онегин", правда, с несколько измененной по сравнению с пушкинской пунктуацией:

Адриатические волны!
О, Брента!...

(В. Набоков в "Комментарии к роману Пушкина "Евгений Онегин"", указывая на данную переключку Пушкина и Ходасевича, пишет: "Столетием позже великий поэт Владислав Ходасевич (1886 - 1939) в одном любопытном стихотворении описал подобие целительного шока, пережитого им при виде настоящей Бренты - "рыжей речонки"" (Н а б о к о в В. Комментарий к роману Пушкина "Евгений Онегин". СПб., 1998. С. 198). Говоря о "целительном шоке", Набоков явно имел в виду исцеление от иллюзий, о чем идет речь в первой строфе стихотворения Ходасевича, для которого Брента являет собой "лживый образ красоты".)

Отношения венецианского пространства с общеитальянским топосом в произведениях XX века осложняются. С одной стороны, продолжает развиваться тенденция представления Венеции в итальянском географическом и культурно-психологическом контексте, ярким примером чего являются "Образы Италии" П. Муратова, с другой стороны, очень высокий интерес к собственно Венеции, острое ощущение ее своеобразия порождают тенденцию ее автономизации как города, которому отведена особая роль в мировом или, как минимум, европейском миропорядке. Эти характерные именно для писателей XX века попытки обозначить метафизическое место Венеции определяли одновременно множественность и специфичность ее связей с внешним миром в системе литературной географии.

Включение в обширный географический контекст с удаленными или неопределенными границами требовало ясности в отношениях с ближним пространством, и в различных связанных с Венецией текстах XX века в разной форме начинают звучать утверждения об отличии Венеции от исторически и политически поглотившего ее итальянского мира. Порой авторы уступают право озвучивания данной мысли своим персонажам, как В. Брюсов в путевых очерках об Италии (1902): ""Вы итальянец? - спросил я простого старика. - Нет, синьор, - гордо возразил он. - Я венецианец"", (Брюсов В. Венеция // Советские писатели об Италии. Л., 1986. С. 46.) - порой говорят об этом сами, как А. Блок, замечаящий в "Молниях искусства", что Венеция "еще не Италия, в сущности, а относится к Италии как Петербург к России, - то есть, кажется, никак не относится". (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 391.) Это ощущение *отдельности* Венеции, видимо, было у А. Блока очень сильным, ибо он в том же 1909 году в письме к В. Брюсову от 2 октября снова повторяет, варьируя, то, что сказал в "Молниях искусства": "...Венеция поместилась как-то на особом месте, даже почти вне Италии; ее

можно любить примерно как Петербург; как Петербург к России, так Венеция относится к Италии". (Там же. Т. 8. С. 293.)

Представление о Венеции как значимой самой по себе и соотносимой с мировым контекстом, минуя итальянский, сохраняется в литературе вплоть до наших дней, прямо выражаясь в поэзии и прозе И. Бродского, имплицитно присутствуя в романе Ю. Буйды "Ермо" и в других связанных с Венецией произведениях. Так, Д. Бавильский в эпистоле "Венеция. Письмо" (1998) пишет: "Вне пространства: нельзя сказать, что ты был в Италии. Нет же, нет: ты был в Венеции и только. Италия иное. Венеция по-прежнему суверенная республика, охраняемая крылатым львом"⁸. (Бавильский Д. Венеция. Письмо // Уральская новь. 1998. № 1. Существует только в Интернет-варианте: http://www.infoart.ru/magazine/urnov/n_1-98/sod.htm)

Рядом с подобными утверждениями, иногда доказательно подкрепляя их, иногда без обобщений, ограничиваясь чередой указаний на факты, писатели лейтмотивом проводят мысль о культурной универсальности Венеции, вместившей в себя Запад и Восток, языческий, мусульманский и христианский миры. Будучи знаково представленными во внутреннем венецианском пространстве, они делают Венецию культурным аккумулятором всего Средиземноморья и, шире, практически всей Европы, связывая ее с обширным и разноликим топосом. В русской литературе трудно найти художника, который не отметил бы культурный эклектизм и в то же время внутреннюю цельность вещного наполнения венецианского пространства. Особая географическая сетка, определяющая пространственные координаты Венеции как центра мощнейшей в прошлом морской торговой республики; ее территориальное положение на периферии Византийской империи, где влияние Константинополя сказывалось, но было крайне ослабленным; исторические связи с северными и северо-западными государствами Европы, которые порой использовали огромный по тем временам венецианский флот как мост к восточному Средиземноморью, - все это делало Венецию перекрестком, где встречались и расходились самые различные культуры и нации. Поэтому в средиземноморском топосе Средних веков и эпохи Возрождения Венеция стала той пространственной точкой, которая объединяла разные локусы, неся при этом в самой себе признаки амбивалентного центра-периферии, что и наложило неповторимый отпечаток на облик города.

Особенности культурно-географических координат водного города находят образное воплощение в многочисленных составных русской и мировой литературной венецианы. При этом тексты, подчиненные своим собственным семиотическим законам, приводят в действие механизм, на который в свое время точно указал Ю. М. Лотман, заметив, что всякое описание есть деформация. "Не освещая всех аспектов такой деформации, - пишет он далее, - отметим, что она неизбежно влечет за собой отрицание периферии, перевод ее в ранг несуществования"⁹. (Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотиче-

ской системы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1978. Вып. 10. С. 29.) Таким образом, как бы ни складывались культурные и пространственные взаимоотношения в реальности, в литературном венецианском тексте Венеция неизбежно и неизменно обретает статус центра, что не искажает, но несколько смещает и усиливает первичные законы и тенденции ее бытования в пространстве. В редких случаях, как в стихотворении М. Кузмина "Ах, не плыть по голубому морю..." (1912), Венеция оказывается *одним из* центров бицентричного мира наряду с Константинополем. Но и здесь, в отличие от предметно обозначенной Венеции, Константинополь скрыто, а, следовательно, аксиологически ослабленно, представлен лишь через бухту Золотой Рог.

Тенденции изображения Венеции как притягивающего гравитационного центра ясно проявились уже в первой русской книге, специально посвященной водному городу ("Венеция", 1905). Автор ее, П. Перцов, обращает внимание на знаковое со-присутствие в Венеции различных средиземноморских территорий, проявившееся не только в смешении стилей, но и в вещном представительстве в Венеции разных стран. Этот вещный цитатный конгломерат, по мнению П. Перцова, особенно характерен для духовно-культурного центра Венеции - собора св. Марка. "Я не знаю, существует ли еще в мире собор, - пишет П. Перцов, - на который можно было бы поставить четырех бронзовых коней без риска не только испортить художественное впечатление, но и профанировать здание. Не таков собор св. Марка. Фантастическое смешение всех настроений и вкусов, всех стилей и эпох... Это здание своего рода *unicum*, неповторимая индивидуальность в мире церквей. Его стиль считается византийским, но, мне кажется, это верно только до известной степени: из массы влияний, создавших собор, византийское было преобладающим. Ему принадлежит общий очерк здания, купола, мозаики. Но готические башенки главного фасада, готические стрелы, сплетенные из статуй, античный лес разноцветных колонн, восточная пестрота и позолота, наконец, широкая терраса вокруг куполов - какой стиль образует все это вместе взятое, если не стиль венецианского св. Марка, у которого нет ни предков, ни подражаний" (8-9). И несколько ниже, говоря о пристрастии венецианцев к мозаике, он замечает: "Создание международного, западно-восточного творчества, она, как нельзя лучше, отвечала международному складу Венеции - этого перепутья между Европой и Азией" (9). Те же особенности, по мнению П. Перцова, нашли отражение в архитектурном облике Дворца дождей и многих венецианских палаццо.

Однако П. Перцов был первым в русской литературной венециане, кто более или менее систематизировал и, главное, концептуально осмыслил факты, связанные с венецианским поликультурным стяжением, обозначив особенности пространственных координат Венеции, но он не был первым из тех, кто указал на эти факты. Три года ранее В. Розанов в газете "Новое время" от 11 июля 1902 года опубликовал свой путевой очерк о Венеции. Он так же, как и П. Перцов, обращает внимание на культурную и географическую соби-

рательность интерьера собора св. Марка. "Все тут неразумно, нерассчитано, - пишет В. Розанов. - Колонны, - как тащили из Константинополя, из Иерусалима, из языческих храмов Италии, - зеленые, красные, серые, желтые, пятнистые, с скульптурами и без скульптур, так и расставляли внизу почти без расстояния между ними, почти рядом: и они подпирают собор как вертикально поставленные и укрепленные бревна, скорее кучами, чем в каком-нибудь порядке. По понятному чувству я особенно рассматривал колонны из Соломонова храма, и у их подножия сохранились следы аллегорических животных, того же типа и фигур, как у подножия светильника из Соломонова храма, детально переданного в арке Тита в Риме"¹⁰. (Розанов В. В. Золотистая Венеция // Розанов В. В. Иная земля, иное небо...: Полное собрание путевых очерков 1899 - 1913 гг. М., 1994. С. 226. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.)

Упоминание о Риме в этом контексте несет смысл больший, нежели просто указание на параллельность отдельно взятых деталей. Рим в период существования великой империи был таким же средоточием ценностей, стекавших туда из всех подвластных ему территорий, как Венеция Средних веков и Возрождения. Только масштабы и характер этого центростремительного движения в последнем случае были несколько иными, хотя завоевания во время поддержанных Венецией крестовых походов сыграли и здесь немалую роль. Проводя в этом отношении прямую аналогию с Римом, В. Розанов пишет: "...Марк" есть патрон Венеции, а что такое этот "патрон" и чему он покровительствует, показывают везде разбросанные фигурки львов: Венеция - львиный город, находящийся под защитой какого-то святого, который обеспечивает ему успешную ловитву адриатических ланей. Но этому "патрону" надо воздвигнуть храм, как Рим создавал своему Марку. Пираты Адриатики, так напоминая наших запорожцев, потащили сюда все, притащили даже две колонны из Соломонова храма, когда-то перевезенные в Константинополь: и все прекрасное, ценное, редкое - казалось бы, на первый взгляд безвкусно - потащили своему "Льву" и соединили в подножие его славы. Но опять - история помогла. Из безвкусного, эклектичного, наборного, непреднамеренного получилась единственная по красоте христианская церковь!" (224). Итак, В. Розанов видит культурную миссию Венеции, отчасти подхваченную ею упавшего Рима, в объединении разнородного, в том числе и в смысле образования целостности из вещественных цитат разных топосов и культур.

Однако то, что было отмечено авторами путевых очерков в области семиотики венецианского топоса, практически не нашло отражения в поэзии и художественной прозе начала XX века. В этот период художники слова создают обобщенный метафизический образ Венеции, восходящий порой до уровня целостного символа, предпосылки возникновения которого усматриваются уже в XIX веке в творчестве Ф. М. Достоевского. Лишь значительно позднее, в 80 - 90-х годах XX века, видимо, в связи с постсоветским "размы-

канием" пространства и стремлением к эстетическому переоткрытию Венеции, цельный образ города начинает дробиться на отдельные детали, которые особенно привлекают внимание поэтов и писателей. Здесь нет стремления к разрушению метафизического ореола Венеции (он трансформируется, но остается достаточно устойчивым), а только желание всмотреться в жизнь и лицо города. Несомненно, значительную роль в подталкивании художников к вычленению образов поликультурного венецианского мира сыграла и возможность заново прочесть переизданные в последние десятилетия путевые очерки русских писателей начала столетия. Так литература конца века возвращает читателю то, о чем писали очеркисты его начала:

На колокольне
Колотят мавры,
Везде привольно
Стоят кентавры,
Где Византия
Сроднилась с Римом
В одном созданье
Неукротимом.
(Е. Рейн. *"На карнавале"*, 1994)

Мы по ней, златокудрой, проплыли
Мимо скалоподобных руин,
В мавританском построенных стиле,
Но с подсказкою Альп, Апеннин...
(А. Кушнер. *"Знаешь, лучшая в мире дорога..."*, 1997)

В том же направлении движется и проза 90-х годов. В одном из лучших произведений русской венецианы, романе Ю.Буйды "Ермо", к примеру, Венеция - это мир, "где не случайно встретились Восток и Запад, Европа и Византия, Рим и Греция, орфики и пифагорейцы, Василий Виссарион и Лоренцо Валла" (15). Безусловно, во всем этом видна попытка нового концептуально-го осмысления феномена Венеции, но какой будет эта новая или обновленная концепция, говорить пока рано.

Другая тенденция в отражении отношений Венеции с внешним миром не связана с временным фактором и предстает как сквозная для русской литературной венецианы. Речь идет о таком важном свойстве венецианского топонима, как резонантность. При этом сразу следует заметить, что данное свойство не является исключительно и исконно венецианским. Оно характерно для всех итальянских городских текстов - и римского, и флорентийского... Италия в целом, при всей ее притягательности, обладает способностью порождать сильные ностальгические переживания. Однако Венеции это присуще в превосходной степени. Абсолютная непохожесть морского города на весь окружающий мир, исключительность его атмосферы и облика невольно рож-

дают у всякого, пишущего о нем, тягу к сопряжениям, более или менее глубоким, более или менее личностным. В предельном случае абсолютная самобытность Венеции на эстетическом уровне оборачивается выраженным в слове переживанием абсолютной отъединенности ее хронотопа от всего, что было вне ее и до нее. Именно так ощущают Венецию героини новеллы Г. Чулкова "Голос из могилы" (1921): "Мы приехали в Венецию поздно вечером. Когда черная гондола беззвучно отчалила от вокзала и гондольер, неспешно гребя веслом, направил ее вдоль безмолвного канала; когда мы почувствовали странную тишину венецианской ночи и услышали шуршащие шаги запоздавших прохожих, торопливо переходивших по горбатым мостам; когда мы вошли в отель, у порога которого при свете фонаря плескалась зеленая вода, и увидели нашу комнату с огромным распятием и мебелью, уцелевшей, по видимому, от времен Гольдони, Тьеполо и Казановы; мы вдруг почувствовали, что вот сейчас безвозвратно канул в прошлое наш далекий пустынный мир, где мы любили друг друга так страстно и так верно"¹¹. (Чулков Г. Голос из могилы // Русская новелла начала XX века. М., 1990. С. 298 - 299.) Несколько иначе, но с тем же утверждением временной и пространственной дистанцированности это выражено в "Рассказе неизвестного человека" (1892) А. П. Чехова: "Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственной грацией, плавно и величаво, как будто живут и чувствуют всю роскошь этой оригинальной, обаятельной культуры. Пахнет морем. Где-то играют на струнах и поют в два голоса. Как хорошо! Как не похоже на ту петербургскую ночь, когда шел мокрый снег и так грубо бил по лицу"¹². (Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1986. Т. 8. С. 198. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте.)

Казалось бы, подобные случаи должны свидетельствовать не столько о пространственных переключках, сколько о разрывах, отсекающих Венецию от вневенецианского мира. Однако в действительности мы и здесь имеем дело со своего рода минус-резонантностью, поскольку во всех подобных проявлениях рядом с Венецией обязательно всплывает в качестве второго члена сравнения некая удаленная точка, соотносимая с водным городом по принципу неравенства, непохожести.

Прием пространственной резонантности в изображении Венеции пришел в русскую литературу с переводами элегии А. Шенье "Pres des bords ou Venise est reine de la mer...", сделанными во второй половине 20-х годов В. Туманским, Пушкиным и Козловым. Подробно об этих переводах мы будем говорить далее, здесь же отметим, что пространственная переключка возникает в этих стихотворениях как производное от параллелизма героев, принадлежащих разным локусам. Позднее в пародийной стилистике, но внешне четко обозначенным предстает данный феномен у И. Мятлева в "Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой..." (1844):

Но Сан-Марк и сам собой
 Бесподобен - золотой,
 Весь почти из мозаика,
 Вкруг чудесного портика
 Много греческих икон -
 Это знак, что наш закон
 Всюду царствовал, бывало.
 Но меня что восхищало -
 Это сюр ле метр отель
 Эн табло времан тель кель,
 Как Успенского собора!
 Не могла свести я взора
 Умиленного с него,
 И для сердца моего
 Так повеяло отчизной,
 Что дохнула новой жизнью,
 Из чужбины я душой
 Вдруг перенеслась домой...

Эти отзвуки иных пространств материализуются в разных проявлениях венецианского мира. К примеру, в стихотворении К. Павловой "Гондола"(1858) череду пространственных ассоциаций вызывает ритмичный плеск воды под веслом гондольера, водная гладь и дворцы Венеции:

Встал месяц, - скольжу я в гондоле,
 Качаясь по светлой бразде;
 Все тихо, плыву я на воле;
 Венеция спит на воде.

И сказочно блещет красою,
 Сквозь легкий тумана покров,
 Над темнотекучей волною
 Узорчатый мрамор дворцов.

И с лаской весло гондольера,
 Касаясь мерно струи,
 Глухим повтореньем размера
 Баюкает думы мои...

...Другие мелькнули картины,
 Суровее, мыслям милей:
 Убогие избы, овины
 И гладь бесконечных полей.

Повсюду простор величавый,
 Звон всеобщей в каждом селе;

И город огромный, стоглавый
Широко сверкнул в полумгле.

И с грани земли православной
Громада столицы другой
Кичливо блесит над державной
В гранит заключенной рекой.

Над ней небо хладно и серо...
И, мерно колебля струи,
Удары весла гондольера
Баюкают думы мои...

Почти те же исходные знаки ассоциативных рядов и с тем же кольцевым кружением образов обнаруживает стихотворение А. А. Голенищева-Кутузова (1894):

Заветный сумрак, тишина,
Лишь весел плеск в немом просторе,
Венецианская луна...
Адриатическое море...
По синим медленным волнам
Плыву в задумчивой гондоле;
А сердце рвется поневоле
К иным, далеким берегам.
В волнах полуночных туманов
Там месяц бледный из-за туч
Наводит свой холодный луч
На сонмы плещущих фонтанов...
... И, одинок, с тоской во взоре
Плыву я!.. Полночь, тишина...
Венецианская луна...
Адриатическое море...

Во всех подобных случаях ассоциации сохраняют некий апофатический оттенок, но важно, что порождаются они именно знаками венецианского топоса.

В литературе XX века пространственные взаимопроекции представлены более сложно и вариативно, что не исключает возможности прямых эмпирических параллелей, особенно часто возникающих в путевых очерках. Так, В. Розанов пишет о сходстве соборов св. Марка и Василия Блаженного. Убранство венецианских дворцов рождает у П. Перцова довольно свободную ассоциацию с русскими дворянскими усадьбами: "Я невольно вспомнил здесь о наших крепостных усадьбах и дворянских домах: "соблюдая пропорцию",

разве не тот же быт, не то же мирозерцание и в водах венецианских лагун, и в степях Заманиловки?" (22).

В начале столетия резонантность Венеции оригинально проявилась в сюжетах, связанных с явлением метемпсихоза, как в третьем стихотворении венецианского цикла А. Блока и в "Венеции" (1902) В. Брюсова. Стихотворение "Слабеет жизни гул упорный...", как и предшествующее ему, было написано А. Блоком уже в России, после возвращения из итальянского путешествия, что нашло отражение во второй строфе:

Очнусь ли я в другой отчизне,
Не в этой сумрачной стране?
И памятью об этой жизни
Вздохну ль когда-нибудь во сне?

Отрицание "здесь и теперь" в этом стихотворении связано не с конечностью бытия вообще, а с возможностью духовной трансмиссии и утверждения себя в "там" и "потом":

И неужель в грядущем веке
Младенцу мне - велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?

Таким образом, Россия и Венеция оказываются соотнесенными как две родины - реальная и потенциальная, своя-чужая и чужая-своя. Последнее очень сильно представлено в блоковском ощущении Венеции, глубинное родство с которой он почувствовал, едва увидев ее¹³. (См. письмо к матери от 7 мая 1909 года (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 282).) То, что, будучи в Венеции, А. Блок ощущал почти как возврат в места предыдущей жизни, в места "воспоминаний невозвратных", по определению, данному им в "Молниях искусства", в венецианском цикле приобретает форму своего рода "воспоминаний о будущем". С некоторым семантическим смещением, свернутый до одной строфы, но, в сущности, тот же связанный с метемпсихозом и Венецией сюжет в том же 1909 году проявляет себя и в стихотворении "Все это было, было, было...":

И в новой жизни, непохожий,
Забуду прежнюю мечту,
И буду так же помнить дождей,
Как нынче помню Калиту.

Переключка Венеции и России, Венеции и Петербурга постоянно звучит в поэтическом сознании А. Блока, приводя порой к совмещению топосов с помощью именных переносов, что возникает, к примеру, в посвященном Л. А. Дельмас стихотворении "От знающего почерк ясный..." (1915), где А. Блок

называет Ponte dei Sospiri мост через реку Пряжку, находившийся около его дома в Петербурге:

От знающего почерк ясный
 Руки прилежной и прекрасной,
 На память вечную о том
 Лишь двум сердцам знакомом мире,
 Который вспыхнул за окном
 Зимой, над Ponte dei Sospiri...

Позднее, в 40-х годах, сходная ассоциация возникнет у А.Шайкевича, который назовет свои мемуары "Мост вздохов через Неву".

Между этими временными точками лежит еще один вариант совмещения топики, который предстает сразу в двух выразительных формах - словесной и живописной: А. П. Остроумова-Лебедева, вспоминая в "Автобиографических записках" о втором посещении Венеции, отмечает органичную совместимость северного петербургского фона с венецианским городским пейзажем.

В ином ассоциативном ракурсе, с видением Венеции из Петербурга и локальным утверждением ее в пространстве последнего, представлена переключка топосов в стихотворении Б.Лившица "Летний сад" (1915):

Еще, бессмысленная суша,
 Ты памятуешь пены спад
 И глас Петра: "сия Венуша
 Да наречется Летний сад".

Обращение к образу сопрягающихся топосов не остается уделом поэтов, мемуаристов, писателей 10 - 30-х годов. В 1994 году в "Новом мире" было опубликовано стихотворение Е. Храмова "Возрождение", где возникает соотношение, семантически обратное тому, что мы видели у А. П. Остроумовой-Лебедевой, но с теми же перекликающимися пространственными точками. Венеция здесь, в ряду прочих итальянских локусов, выступает как живописный фон, на котором в пространственной и временной перспективе прорисовывается один из ярчайших, ключевых образов, порожденных Петербургом:

Холмы голубые Тосканы,
 Густой венецийский закат,
 И плещут сирены хвостами,
 И Данте спускается в ад.

Рождаются Джоттовы фрески
 На них еще странно смотреть
 И купола Брунеллески
 Готовятся к солнцу взлететь...

... И в этом сиянье чуть брезжит,
 Как слабый рисунок пером,
 Голодный студент на Разъезжей
 С готовым на все топором.

Обратный вариант видим в "Поэме без героя" (1941) А. Ахматовой, где не Петербург устремляется к Венеции, а Венеция приближается к Петербургу и в маскараде сливается с ним:

И, как будто припомнив что-то,
 Повернувшись вполоборота
 Тихим голосом говорю:
 "Вы ошиблись: Венеция дождей -
 Это рядом..."

Позднее включение Венеции в российские пространственные границы реализуется как мечта о Венеции, рожденная при созерцании северных широт. Один пример такого наложения пространств мы уже рассматривали - это стихотворение Б. Ахмадулиной "Венеция моя", с проекцией венецианского топоса в карельском. Другой в поэзии 90-х годов обнаруживается у В. Литусова:

Ладно, ладно, спроси себя: где я,
 а ответу - не хочешь, не верь;
 за окном догорает Помпея
 и Венеция плещется в дверь.

В обоих случаях - и у Б. Ахмадулиной, и у В. Литусова - речь фактически идет о соотношении ментального пространства с утвердившейся в нем Венецией и пространства реального. Они располагаются на разных уровнях, но перекликаются, соприкасаются благодаря физической вписанности героя в первичный, российский, топос и взаимно трансформируют друг друга в художественном тексте.

Переключка России и Венеции в литературе XX века предстает, как видим, с новой семантикой и в обновленных формах, но истоки ее - в литературной венециане века предыдущего. Действительно новым явлением, характерным именно для русской венецианы XX столетия, стало расширение географического горизонта и, следовательно, заметное умножение количества пространственных точек, так или иначе сопрягаемых с Венецией. Прецедент такого рода в русской литературе отмечен, но именно как прецедент. Мы имеем в виду уже упоминавшееся стихотворение К. Павловой "Гондола", где Россия представлена только как одна из составляющих развернутого географического веера, который включает в себя Трою, Константинополь, острова Эгейского моря, Неаполь, другие города Италии. Следует отметить, однако, что поэтическая география Каролины Павловой базируется в этом случае на тради-

ционных точках вокруг венецианского топоса. Пространственное мышление нынешнего века с его большей широтой и свободой вписывает Венецию в обширнейший мировой пространственный контекст. Уже в начале века рядом с привычными топографическими обозначениями обнаруживаются свежие варианты, как, к примеру, в стихотворении А.Ахматовой "Долго шел через поля и села..." (1915):

И пришел в наш град угрюмый
В предвечерний тихий час,
О Венеции подумал
И о Лондоне зараз...

К сожалению, в русской литературной венециане есть временной провал продолжительностью почти в семьдесят лет, когда внешний горизонт по понятным историческим причинам резко сужается с тем, чтобы в 90-х годах столь же резко, стремительно развернуться. При этом резонантность венецианского топоса количественно и качественно возрастает. Бегущая волна захватывает все более удаленные от Венеции точки, лежащие уже на других континентах. В данном отношении, как и во всех прочих, для поэтической венецианы 90-х годов очень характерно стихотворение Е. Рейна "В Летнем саду над Карпиевым прудом в холодном мае...". В тексте стихотворения отчетливо прорисовывается пространственный треугольник, связывающий в движении по его периметру Россию, США и Венецию с одновременной знаковой вмещенностью этих топосов друг в друга, ибо фотографии Венеции помещены в американском журнале "Лайф", который отыскивается в Петербурге. Все эти пространственные сопряжения, и именно в такой последовательности, глубоко значимы для поэтического и реального пути россиян к Венеции в 80 - 90-х годах. Это путь И. Бродского, Л. Лосева, в значительной мере самого Е. Рейна и других. Движение к уже своей и знакомой, но еще не увиденной Венеции прочерчено в стихотворении с такой образной, типологической и психологической точностью, что мы считаем необходимым привести его текст полностью:

В Летнем саду над Карпиевым прудом в холодном мае
мы покурили "Кэмел" с оторванным фильтром,
ничего не ведая, не понимая
из наплывающего в грядущем эфирном.
Я принес старый "Лайф" без последней страницы
с фотографиями Венеции под рождественским снегом,
и неведомая, что корень из минус единицы,
воплотилась Венеция зрительным эхом.
Глядя на Сан-Марко и Санта-Мария делла Салюта,
на крылатого льва, на аркаду "Флориана"
через изморозь, сырость и позолоту
в матовой сетке журнального дурмана,

сказал "никогда", ты сказал "отчего же?",
 и, возможно, Фортуна отметила знак вопроса.
 Ибо "никогда" никуда негоже -
 не дави на тормоз, крути колеса.
 Поворачивался век, точно линкор в океане,
 но сигнальщик на мостике еще не взмахнул флажками,
 над двумя городами в лагуне, в стакане
 поднимался уровень медленными глотками.
 И пока покачивался дымок "Верблюда"
 и желтел ампир, багровел Инженерный,
 по грошам накапливалась валюта
 и засчитывался срок ежедневный.
 И, журнал перелистанный отложив на скамейке,
 отворя комнату, судьбу и границу,
 мы забыли, что нету рубля без копейки,
 что мы видим все без последней страницы.

Такое же далекое, но на сей раз восточное, эхо венецианского топоса слышится в повести Р. Бухарева "Дорога Бог знает куда". Рельефность хронотопа дороги, эстетически организующего повесть, определяет в ней семантику Венеции в столь же характерном для 90-х годов ключе, как и приведенное стихотворение Е. Рейна. Авторское сознание, выбирающее некие путевые вехи, стремится здесь преобразовать географическую дискретность в эстетическую и психологическую континуальность, в которой топосы смотрятся друг в друга, обнаруживая возможность стяжения их в общемировом пространстве. При этом глубинная мотивация переключек Венеции и Индии обнаруживается автором в прагматике самой венецианской истории, что позволяет ему восстановить, казалось, уже давно утраченную драгоценную пластическую цельность мира и бытия. "Непредставимо далека отсюда Индия, - пишет Р. Бухарев, - даже японцам она кажется захолустьем, откуда не может прийти ничего достойного купли-продажи. Чем-то вроде России представлялась она. А разве так же далека и неизвестна была Индия во времена дождей? Слишком много пряностей и прочего дивного добра приплывало тогда в Венецию с Востока, чтобы она могла себе позволить ничего не знать об Индии. А теперь... Но что взять с карнавала Последних Времен?... Ну что общего у Кадиана с Венецией? Да все общее из того, что поистине прекрасно! Скучный мир моей души, не споря с разумом, отражал собой незримое для других Единство..."¹⁴. (Бухарев Р. Дорога Бог знает, куда // Новый мир. 1996. № 12. С. 19.)

Игра пространственными точками зрения, которые ориентированы то на периферию, разбегаясь из внутреннего венецианского топоса, то, напротив, на Венецию извне, в литературе XX века обогащается еще одним вариантом - видением соположенности географических точек из позиции над ними. Впервые такой аспект включения Венеции сразу в общемировую географиче-

ский контекст возникает у В. Набокова в одном из стихотворений романа "Дар" - "Люби лишь то, что редкостно и мнимо..." (1937). В тексте стихотворения представлена и мотивация, определяющая выбор масштаба:

Ночные наши бледные владенья,
забор, фонарь, асфальтовую гладь
поставим на туза воображенья,
чтоб целый мир у ночи отыграть.

В этом созданном воображением мире, реально вмещающемся в берлинский топос и одновременно взрывающем его, есть Багдад, Тибет, Китай, Россия, Венеция:

За пустырем, как персик, небо тает:
вода в огнях, Венеция сквозит, -
а улица кончается в Китае,
а та звезда над Волгою висит.

В 1997 году в более "географизированном", но близком по масштабу варианте Венеция предстает в стихотворении О. Ермолаевой "Бедный серебрящийся висок...":

О, какие замки! В красоте,
Впрочем, уступаючи размеру...
Мы живем на той же широте,
Что Харбин, Венеция, к примеру.

Итак, Венеция, как она представлена в венецианском тексте, являет собой не только естественную для такого рода образований центровую точку отсчета, но некий универсальный топос, изначально ориентированный на широкое пространственное окружение. Универсальность внутреннего венецианского мира, эксплицирована она в тексте или нет, определяет в русской литературной венециане взаимопроницаемость Венеции и внешнего по отношению к ней мира, создавая разноуровневую систему переключек и зеркальных отражений, благодаря которым Венеция оказывается сопричастной в самых разных точках внешних пространств, а сами эти пространства соприкасаются в ней. Именно в этом качестве Венеция может быть особенно дорога русскому сознанию, стремящемуся вопреки историческим коллизиям обрести то пространство единения, где бесконфликтно могут встретиться Восток и Запад, наследники Рима и Византии. Само существование Венеции внушает мысль о *возможности* подобного единения, чем в определенной степени и объясняется ее притягательность для русских всех поколений.

Соотношение дискретного и континуального во внутреннем пространстве Венеции

Специфика взаимосвязи времени и пространства. - Три уровня вообразимости: от дискретного к континуальному. - Доминантные точки венецианского топоса. - Венецианский лабиринт

Организация внутреннего пространства Венеции завершилась сравнительно рано - в XVI веке. Последующие столетия мало, что изменили в ее городской структуре и внешнем облике. Из замечательных построек XVII века можно назвать только церковь Санта Мария делла Салуте, здание таможни и два дворца работы Лонгены. Природная специфика места, принявшего город, изначально обуславливала относительную определенность и устойчивость его границ, расположение и соотношение центров, особенности периферийной застройки. В течение нескольких веков город почти не расширялся и мало менялся внешне. Эту особенность Венеции, как бы остановившей время, отметил в 1902 году В. Брюсов: "Венеция не растет более, хотя места еще много. Еще много отмелей, которые можно бы тоже обратить в улицы..."¹⁵. (Брюсов В. Венеция. С. 46.)

За десятилетия XX века положение несколько изменилось, но незначительно. Почти через 70 лет после Брюсова С. Н. Всеволожская в единственной изданной за сравнительно недавние годы российской книге, специально посвященной Венеции, пишет: "Сама Венеция, расположенная на 108 островах и прорезанная 160 каналами, была застроена в прошлые века, и современных зданий в городе почти нет. Отсутствие промышленных предприятий, современного строительства и автотранспорта способствует тому, что Венеция сохраняет облик старого города, превратившегося как бы в музей, привлекающий массы туристов"¹⁶. (Всеволожская С. Н. Венеция. Л., 1970. С. 17.) Таким образом, Венеция являет собой абсолютно уникальный город, где время обрело пространственные формы и одно вне другого не существует. Следовательно, любой разговор - о времени ли, о пространстве ли - оборачивается применительно к ней разговором о венецианском хронотопе с возможностью лишь доминантных уклонений. Художники, тесно связанные с Венецией и много писавшие о ней, остро чувствовали здесь проницаемость границ хроноса и топоса. Последовательнее и ярче других это выражено у И. Бродского, который и в стихотворениях, не связанных прямо с венецианским текстом, но имплицитно с ним соотносимых, фиксировал внимание на временных трансформациях пространства и пространственных трансформациях времени. Те же тенденции в восприятии и изображении Венеции отчетливо видны в романе Ю. Буйды "Ермо", где пространство наделено ключевыми признаками времени, а время выражает себя через пространство. Подобное почти уникальное единство проявлений времени и пространства синтезирует весь венецианский мир, который на уровне общего ощущения города предстает как цельный внутри себя.

Органическое соединение природного и рукотворного обусловило выраженность в пластическом облике Венеции сразу двух временных проявлений - линейного (исторического) и циклического (замкнутого мифологического). Взаимодействуя, они не только не противоречат друг другу, но создают совершенно неповторимый мир с трансхронной функцией пространства.

Теснейшая связь с временем обусловила изображение внутреннего пространства Венеции в русской литературной венециане как дискретного и континуального одновременно. Изображение пространства как дискретного во многом определяется законами восприятия городского топоса, которые, в свою очередь, тесно связаны с законами роста и развития города, о чем писали многие урбано­логи. А. Э. Гутнов, в част­ност, по этому поводу замечает: "Город начинался с перекрестка дорог, водных или сухопутных. Такое положение обеспечивало ему главенство над целым районом, размеры которого, в свою очередь, определяли значение и перспективы дальнейшего роста самого города. Точно так же и внутри городов есть свои точки роста, функциональные доминанты, своего рода "города в городе", активно воздействующие на всю остальную территорию"17. (Гутнов А. Э. Города и люди. М., 1993. С. 25.)

Выделение подобных доминантных точек совершенно необходимо при формировании образа любого города. Они в системе составляют подобие образного каркаса, который на визуальном уровне позволяет отличить один город от другого. Наличие доминантных точек делает картину города упорядоченной настолько, что его, пользуясь выражением К. Линча, можно *читать* как текст18. (Линч К. Образ города. М., 1982. С. 16 - 19.) Оpoznаваемость города по характеру и соотношению его доминантных точек К. Линч называет вообразимостью. Для нас эта категория очень важна, поскольку она фиксирует переход от значимого, но сугубо эмпирического образа города к его художественному восприятию и воплощению. Важность этой категории в нашем случае становится тем больше, чем значительнее временное расстояние между моментом фактического восприятия Венеции и моментом воссоздания ее образа в художественном тексте. Объясняется это тем, что степень вообразимости напрямую связана со структурой запоминания не только на уровне материальных объектов, но и на уровне переживания. Каждая доминантная точка, воспроизведенная в памяти, "работает" как реминисценция цельного городского текста, возвращая субъекту пережитые ранее ощущения, и служит толчком к воплощению образа в слове, красках, звуках. Все названные аспекты и соединяются в очень емком понятии *вообразимость*, о котором К. Линч пишет следующее: "Поскольку нас интересует предметное окружение в роли независимой переменной, мы будем искать предметные качества, которые соответствовали бы атрибутам опознаваемости и структуре мысленного образа. Это приводит к необходимости определить то, что лучше всего назвать вообразимостью, - такое качество материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранно-

го наблюдателя. Это такие формы, цвет или композиция, которые способны облегчить формирование живо опознаваемых, хорошо упорядоченных и явно полезных образов окружения. Это качество можно было бы назвать читаемостью или, быть может, видимостью в усиленном смысле, когда объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно"¹⁹. (Там же. С. 21 - 22.)

Проекция вообразимости в сознании и памяти наблюдателя, как нам представляется, - и это подтверждают художественные тексты - проявляет себя в процессе восприятия в виде явления трехуровневого. На первом уровне происходит формирование образов отдельных, разрозненных доминантных точек, между которыми возникают пространственные разрывы, определяющие дискретный характер восприятия. На втором уровне доминантность каждой *отдельной* точки несколько затушевывается, возникает представление об их связанности, появляется ощущение заполненности промежуточного пространства, что порождает качественно иной образ, отмеченный начальными признаками континуальности пространства. Здесь уже может формироваться обобщенный художественный образ города, и многие авторы задерживаются на этом этапе, согласном с их личностными предпочтениями и принципами поэтики. Третий уровень отчасти соотносим с первым, но образы отдельных доминантных точек возникают в этом случае как носители одновременно и частного и общего, то есть как конкретные воплощения образа города в целом. Здесь и проявляется та диалектика дискретного и континуального, о которой мы говорили выше. Именно такой тип восприятия города имеет в виду К. Линч, когда говорит следующее: "Легковообразимый в указанном смысле город будет казаться хорошо сформированным, ясным, примечательным, побуждающим внимание и соучастие зрения и слуха. Чувственное проникновение в такое окружение будет не только и не столько упрощенным, сколько расширенным и углубленным. Это город, который со временем будет постигаться как целостная картина, состоящая из многих различных частей, ясно связанных между собой. Уже знакомый с ним восприимчивый наблюдатель может впитывать все новые впечатления без разрушения имеющегося у него обобщенного образа, и каждый новый импульс будет затрагивать многие из ранее накопленных звеньев... Венеция может служить примером такого окружения, обладающего высокой степенью вообразимости"²⁰. (Там же. С. 22.)

Слова "в указанном смысле" в данном высказывании К. Линча означают, что вообразимость есть необходимое свойство для формирования художественного образа, требующего эстетической гармонии частей в структуре целого. Это качество очень наглядно представлено в композиции живописного текста, с которым порой сравнивается организация венецианского топоса. А. Э. Гутнов и В. Л. Глазычев в книге "Мир архитектуры" пишут: "В Венеции архитектура кажется призрачной, вымышленной декорацией, обрамляющей плотную сеть каналов и узких пешеходных переходов"²¹. (Гутнов А. Э., Гла-

зычев В. Л. Мир архитектуры. М., 1990. С. 67.) Еще более определенно говорится об этом в книге "Венеция. Архитектурные памятники": "... здания, воздвигнутые по обеим сторонам канала, производят впечатление двухмерной живописной архитектуры, получается сплошная архитектурная линия фасадов без глубины, без пространств"²². (Венеция: Архитектурные памятники / Подготовка текста А. И. Венедиктова. Л., 1938. С. 23.) Первое замечание могло бы дать повод к сопоставлению живописности Венеции с декоративностью Петербурга, о которой писал Ю.М.Лотман²³, (Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18. С.39.) но второе точнее определяет венецианскую архитектурную специфику. Canale Grande - это не столько декорация, сколько галерея, демонстрирующая разные полотна, дающие вместе с тем ощущение цельности. Эту особенность города почувствовал А. Блок, который писал из Венеции матери: "Здесь хочется быть художником, а не писателем, я бы нарисовал много, если бы умел"²⁴. (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 283.)

Связанные с Венецией признаки живописности, отражаясь в литературе, становятся элементами художественного языка венецианского текста. В художественной речи они предстают вариативно, сопрягаясь с разными сегментами топоса, отмечая пространство и горизонтالي и вертикали. Так, в "Венеции" (1912) А. Ахматовой признаком живописности явно наделяется точка абсолютного верха:

Как на древнем, выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое...

Однако и стихотворение в целом обнаруживает ту же интенцию, о чем уже писала Й. Спендель де Варда: "Восприятие Венеции Анной Ахматовой, ее чувства и настроения странно перекликаются с впечатлениями А.Блока, который тремя годами ранее совершил это путешествие... Стихи Ахматовой стремятся уловить это неуловимое, казалось бы, впечатление, когда стих начинает рождаться из бесформенного клубка линий и цветов... И дальше общий фон становится более и более замкнутым, зрение начинает сосредотачиваться уже на определенных деталях и образах, приближаться как бы к центру картины, а центром картины оказывается лев, образ которого повторяется в разных аспектах"²⁵. (Спендель де Вардай. Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 71.)

Порой стихотворный текст как бы соединяет, если не синтезирует, стилистику и предметный мир разных венецианских художников, переводя все это в плоскость словесной живописи, как, к примеру, в "Венеции" (1919) М. Кузмина, где с названным Тьеполо знаково соседствует неназванный Пьетро Лонги:

Синьорина, что случилось?
 Отчего вы так надуты?
 Рассмешитесь: словно гуси
 Выступают две бауты...
 А Нинета в треуголке
 С вырезным, лимонным лифом -
 Обещая и лукавая,
 Смотрит выдуманым мифом.
 Словно Тьеполо расплавил
 Теплым облаком атласы...
 На террасе Клеопатры
 Золотеют ананасы.

Тот же принцип видения и изображения Венеции, но уже как сквозной, структурообразующий, лежит в основе одноименного стихотворения М. Волошина:

Резные фасады, узорные зданья
 На алом пожаре закатного стана
 Печальны и строги, как фрески Орканья, -
 Горят перламутром в отливах тумана...

... О пышность виденья, о грусть увяданья!
 Шелков Веронеза закатная Кана,
 Парчи Тинторетто... и в тучах мерцанья
 Осенних и медных тонов Тициана...

Как осенью листья с картин Тициана
 Цветы облетают... Последнюю дань я
 Несу облетевшим страницам романа,
 В каналах следя отраженные зданья...

Венеции скорбной узорные зданья
 Горят перламутром в отливах тумана.
 На всем бесконечная грусть увяданья
 Осенних и медных тонов Тициана.
 ("Венеция", 1903)

Для живописно-словесного представления Венеции, которое реализует закон трехмерности изображения, существует в русской литературной венециане проблема своего рода четвертого измерения, связанная с "человеком в пейзаже". Данная точка внутри пространства исключительно значима уже потому, что в большинстве случаев она активна по отношению к окружению, ибо именно человек выстраивает это окружение в своем сознании, перебирая и сопоставляя отдельные его элементы с опорой на вообразимость. Но категория вообразимости может "работать" и от обратного, когда художник слова в

своём представлении о топосе вообще и венецианском топосе в частности в предположении исключает фигуру наблюдателя как неотъемлемый элемент целого, утверждая автономность внеположенного по отношению к нему пейзажа. Такова философская и, насколько это возможно для лирического текста, эстетическая позиция И. Бродского, нашедшая выражение в стихотворении "Посвящается Пиранези" (1993 - 1995). Стихотворение это, уже самим названием своим связанное с Венецией через имя легендарного архитектора, представляет в искусственном пиранезиевском пейзаже двух собеседников, рассуждающих о фигурах в пейзаже и таким образом выводимых в позицию над относительно самих себя:

Не то лунный кратер, не то - колизей, не то -
где-то в горах. И человек в пальто
беседует с человеком, сжимающим в пальцах посох.
Неподалеку собачка ищет пожрать в отбросах.

... "Но так и возникли вы, -
не соглашается с ним пилигрим. - Забавно,
что вы так выражаетесь. Ибо совсем недавно
вы были лишь точкой в мареве, потом разрослись в пятно".
Ах, мы всего лишь два прошлых. Два прошлых дают одно
настоящее. И это, замечу, в лучшем
случае. В худшем - мы не получим

даже и этого. В худшем случае карандаш
или игла художника изобразят пейзаж
без нас. Очарованный дымкой, далью,
глаз художника вправе вообще пренебречь деталью

- то есть моим и вашим существованием. Мы -
то, в чем пейзаж не нуждается, как в пирогах кумы.
Ни в настоящем ни в будущем. Тем более - в их гибриде.
Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде,
лишившееся обладателя.

Правда, следует признать, что И. Бродский не доводит данный принцип до абсолюта, ибо деталь в пейзаже может у него взорвать чистую пейзажность, перенося изображение в план "живой жизни", то есть как бы вынимая его из рамы. То же стихотворение "Посвящается Пиранези" заканчивается строкой -

И тут пейзаж оглашается залиvistым сучьим лаем.

Однако в целом для венецианских произведений И. Бродского все-таки более характерна позиция, когда человек, находясь в пейзаже, отделяет себя от него, оставаясь художником, изображающим пейзаж. Это видно во многих стихотворениях поэта: "В лагуне" (1973), "Лидо. Венеция" (1992), "С натуры"

(1995), а "Венецианские строфы (2)" (1986) в данном отношении открыто перекликаются со стихотворением "Посвящается Пиранези":

Я пишу эти строки, сидя на белом стуле
под открытым небом, зимой, в одном
пиджаке, поддав, раздвигая скулы
фразами на родном.
Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремление запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня.

Следует заметить, что обе позиции - и "человека в пейзаже", и художника-пейзажиста - равно характерны для русской литературной венецианы XIX и XX веков. Причем живописность изображения, основанная на вообразимости, в любом случае опирается на представление о доминантных точках, которые для "человека в пейзаже" часто существуют как дискретные фрагменты топоса, а для художника-пейзажиста почти всегда являются элементами целого. При этом - в системе ли, или вне ее - данные точки для Венеции остаются одними и теми же: собор св. Марка как центр венецианского мира, ближайшая к нему топка - Пьяцца, Пьяцетта, Дворец дождей, Прокурации, далее - Мост вздохов, тюрьма, Риальто, дворцы, реже - библиотека, Академия, церкви Санта-Мария делла Салюте, Сан-Джорджо Маджоре... Примером текстов первого типа могут служить венецианские стихотворения К.Романова, где сознание лирического героя выхватывает из целого отдельные, знаковые для Венеции, точки, не сопоставляя их относительно друг друга:

Плыви, моя гондола,
Озарена луной,
Раздайся баркарола
Над сонною волной.
... Смотри, уж на Пьяцетте
Погашены огни,
При ярком лунном свете
С тобою мы одни.
(*"Баркарола"*, 1882)

Под мостом вздохов проплывала
Гондола позднею порой,
И в бледном сумраке канала
Раздумье овладело мной.
(*"Мост вздохов"*, 1882)

Помнишь, порою ночью
Наша гондола плыла,

Мы любовались луною,
Всплескам внимая весла.

... Мимо палаццо мы дожей,
Мимо Пьяцетты колонн
Плыли с тобою... О, Боже,
Что за чарующий сон!
(*"Помнишь, порою ночью..."*, 1882)

В том же ключе даны доминантные точки в "Венеции" (1858) К. Павловой:

Зыбь вокруг нее играет ярко;
Земли далеки берега;
К нам грузная подходит барка,
Вот куполы святого Марка,
Риальта чудная дуга.

И гордые прокурации
Стоят, как будто б корабли
Властителям блажной стихии
И ныне дани Византии
Толпой усердною несли.

В литературе XX века явно преобладает второй тип образности, представленной с позиции художника-пейзажиста. Более того, многоуровневость текстов и насыщенность метафорами уводят их от чистой пейзажности и эмпирических адекватов в сферу литературного импрессионизма или венецианской метафизики. В плане восприятия городского топоса здесь, несомненно, господствует третий уровень своенсия вообразимости, впрочем, не вовсе чуждый и художникам XIX века, хотя для них он не является основным. Пример тому - стихотворение П. Вяземского "Пожар на небесах - и на воде пожар..." (1863), которое, несмотря на небольшую неточность словоупотребления ("Палацца", - видимо, вместо "Пьяцца"), является одним из лучших произведений венецианы XIX века:

Пожар на небесах - и на воде пожар.
Картина чудная! Весь рдея, солнца шар,
Скатившись, запылал на рубеже заката.
Теснятся облака под жаркой лавой злата;
С землей прощаясь, день на пурпурном одре
Оделся пламенем, как Феникс на костре.

Палацца залилась потоком искр златых,
И храмов куполы, и кампанилы их,
И мачты кораблей, и пестрые их флаги,
И ты, крылатый лев, когда-то царь отваги,

А ныне, утомясь по вековой борьбе,
Почивший гордым сном на каменном столбе.

Как морем огненным, мой саламандра-челн
Скользит по зареву воспламененных волн
. Раздался колокол с Сан-Марко и с Салуте -
Вечерний благовест, в дневной житейской смуте
Смирненные сердца к молитве преклоня,
Песнь лебединая сгорающего дня!

Позиция "человека в пейзаже" здесь сюжетно зафиксирована, но это скорее дань традиции, чем ракурс изображения. Доминантные точки становятся в данном стихотворении узлами общего образного каркаса, что знаменует собой переход от воссоздания внутреннего пространства Венеции как дискретного к выражению его континуальности. В этом отношении знаменательны почти все венецианские стихотворения П. Вяземского, ибо поэт с равной силой ощущает и цельность городского текста, и пространственные разрывы в нем. Последние у него в значительной степени связаны не с отдельными точками внутреннего венецианского топоса, а с его специфическим природным фактором - водой. Противостояние воды и суши, берега и моря, утвердившись в романтической традиции, продолжает и далее присутствовать в сознании художников слова как образная формула. Для П. Вяземского, прошедшего школу поэтов пушкинского круга, это особенно актуально. Видимо, потому он был единственным поэтом XIX века, который на данной основе создал и уникальный образ по-своему дискретного внутреннего пространства Венеции:

Город чудный, чресполосный -
Суша, море по клочкам...
("Венеция", 1853)

Эту же чресполосность города отметит в XX веке П. Перцов в главе с показательным названием "Венеция сверху". "Везде вода, - пишет П. Перцов. - Она охватывает и проникает весь город, разделяя его синими лентами" (7). Однако момент дискретности не актуализируется у П. Перцова настолько, чтобы стать определяющим характер внутреннего городского пространства. То, что в его картине Венеции порождало дискретность, со сменой ракурса становится основой пространственной континуальности: "Венеция с колокольни открывается буквально "как на ладони". Она вся лежит внизу одним сплошным пятном. Вокруг предместья, проливы, мели и широкий пояс моря. Весь город крыт красной черепицей - точно огромное чешуйчатое животное всплыло из глубины погреться на весеннем солнце с семьей своих детей. Но красные пятна тонут в голубом просторе; воздух Венеции, бледный и влажный, сливается ее бледно-голубым морем... Сдержанный шум доносится наверх - земноводный город живет своей жизнью" (6 - 7). В данном смысле,

принадлежа по своему положению относительно внешнего пространства к городам эксцентрического типа, Венеция не обладает многими их признаками и в значительной степени являет собой исключение из правила. Вода, выполняя в Венеции функцию дорог, характеризуется таким свойством пути, как непрерывность. На образном уровне это вполне согласуется с рядом ее мифологических и архетипических свойств и, прежде всего со способностью воды выступать в качестве символа бесконечного времени и пространства. Причем исключительно важно то, что упорядочивание связанного с водой природного фактора произошло в Венеции не за счет насильственного подчинения его чуждой природе человеческой воле, как это случилось с Петербургом, а за счет *встраивания* города в природу с использованием естественных отмелей и проливов. В этом еще одна причина бесконфликтного сосуществования Венеции с водной стихией. Все вместе взятое породило особую форму упорядоченности венецианского топоса, совершенно отличную от петербургской, - лабиринт. На фоне математической выверенности Петербурга с его прямыми улицами и проспектами, с его просматриваемой пространственной перспективой венецианская топики выглядит почти лишенной порядка. Именно это имел в виду Умберто Эко, посетивший Петербург в 1998 году, когда в беседе с журналистами заметил: "Этот город называют Северной Венецией, но мне кажется, что он больше похож на Амстердам. Он такой же упорядоченный, размеренный, строгий. Венеция же - это полная противоположность"²⁶. (Багров А. Умберто Эко: Компьютер - возрождение грамотности // Петербургские страницы. 1998. № 13.)

Образ города-лабиринта намечается, но еще не складывается вполне все в той же "Венеции" (1853) П. Вяземского, стихотворении, не столько повлиявшем на последующую русскую венециану, сколько значимом в качестве составного звена ее:

Пешеходу для прогулки
Сотни мостиков сочтешь;
Переулки, закоулки, -
В их мытарствах пропадешь.

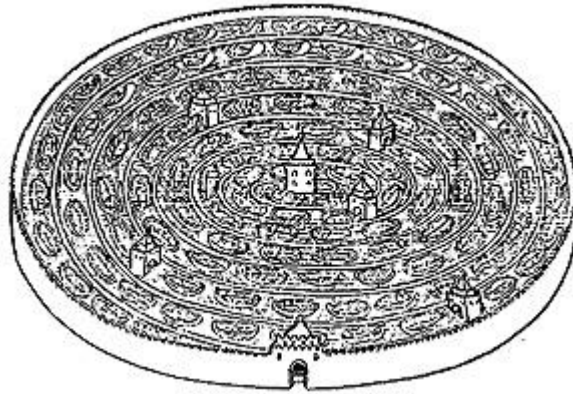
В мировой литературной венециане попытка создания данного образа есть уже у И. В. Гёте. Первоначально слово "лабиринт" возникает у него как метафора городской периферии вообще, но тотчас вслед за этим конкретизируется применительно к венецианскому топосу: "После обеда, в жажде поскорее составить себе впечатление от целого, я без провожатого, ориентируясь только по странам света, ринулся в лабиринт этого города. Весь изрезанный каналами и каналчиками, он тем не менее воссоединен мостиками и мостами. Здешнюю тесноту и скученность трудно себе представить, не видя ее. Как правило, ширину улочки можно измерить распростертыми руками, а на самых узких, подбоченья, локтями уже касаешься стен. Есть, правда, улочки пошире, кое-где даже маленькие площади, но в общем повсюду теснота"²⁷.

(Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 40.) Однако, как видно из приведенной цитаты, И. В. Гёте все-таки больше занимает не цельный образ венецианского лабиринта, а отдельные его фрагменты с характерными для них признаками заполнения пространства. Позднее венецианский лабиринт будет представлен у Г. Джеймса, Э. Хемингуэя и других художников, но все-таки русских писателей образ Венеции-лабиринта привлекает гораздо больше, чем европейских.

В русской литературе он вполне утверждается в XX веке. По всей видимости, образ этот, как и в случае с литературой европейской, был введен в литературную практику путевыми очерками, оказавшими сильное влияние на формирование языка русской венецианы. Именно в данном жанре впервые прорисовывается тот фон, на котором обозначаются узловые точки венецианского топоса, то есть происходит уплотнение, заполнение внутреннего пространства города. Попытка такого рода в XIX веке была предпринята А. И. Герценом, но его доминирующие социологические и конкретно-исторические интенции явно мешали рождению цельного образа, и венецианская топики, с точки зрения ее организации, представлялась ему хаотичной или, в лучшем случае, подчиненной тем или иным историческим всплескам. "Люди, чувствовавшие себя дома в Palazzo Ducale, - пишет он в "Былом и думах", - должны были иметь своеобразный закал. Они не останавливались ни перед чем. Земли нет, деревьев нет - что за беда, давайте еще больше разных камней, больше орнаментов, золота, мозаики, ваяния, картин, фресков. Тут остался пустой угол - худого бога морей с длинной мокрой бородой в угол! Тут порожний уступ - еще льва с крыльями и с евангелием св. Марка! Там голо, пусто - ковер из мрамора и мозаики туда! Кружева из порфира туда! Победа ли над турками или Генуей, папа ли ищет дружбы города - еще мрамору, целую стену покрыть иссеченной занавесью и, главное, еще картин"²⁸. (Герцен А. И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 6. С. 464)

Совсем иначе это представлено у П. Перцова и, тем более, у П. Муратова. И у того и у другого образ лабиринта связан с моментом неожиданности. И у того и у другого он не пугает. Венеция-лабиринт у них вполне соответствует необходимым требованиям к тому, что играет в неупорядоченность, о чем пишет К. Линч. "Следует признать, что есть некая ценность в таинственности, в лабиринте, в неожиданности окружения,- замечает он. - Многие из нас получают удовольствие в Луна-парке, и есть несомненное очарование в кривых улочках Бостона. Это так, но только при соблюдении двух условий. Прежде всего не должно ощущаться опасности полной утраты понимания основной формы или чувства ориентации, не должно возникать страха, что никогда не удастся выбраться. Неожиданности должны случаться в рамках определенного сценария, беспорядок должен занимать лишь малые фрагменты видимого целого. И, во-вторых, лабиринт или таинственность должны сами по себе обладать некой формой, которую со временем можно исследовать или усвоить"²⁹. (Линч К. Образ города. С. 18.)

У П. Перцова фоновый лабиринт венецианского топоса увиден глазами человека, если и не впервые погружившегося в переливы узких улочек, то, во всяком случае, находящегося в процессе их освоения. Однако он уже чувствует лабиринт настолько, чтобы уловить элементы его пространственного ритма, отметить кажущиеся разрывы в его непрерывности, которые в действительности служат лишь узловыми точками, как это видно на рисунке, приведенном Г. Фуга и Л. Вианелло³⁰ (Fuga G., Vianello L. *Corto Sconto: Itinerari fantastici e nascosti di Corto Maltese a Venezia*. Lizard edizioni, 1998. С. 7.) и взятом ими из "Hypnerotomachia Polyphili":



Говоря о разновидностях лабиринта, авторы "Corto sconto" пишут: "Что касается наземного и водного лабиринтов, интересно отметить, что в отличие от наземного, обладающего множеством тупиков, прерывающих движение, водный лабиринт со всеми образующими его каналами характеризуется сквозным течением воды в любых его изгибах. В течение шести часов вся эта масса воды перемещается в одном направлении, а следующие шесть часов - в обратном, в зависимости от прилива или отлива. Таким образом, в этом городе наблюдается некий момент слияния двух его лабиринтов тогда, когда адриатическая sessa и луна, управляющая приливами и отливами, вызывают такое повышение уровня воды, что она выходит из своих природных или искусственных берегов... и заливают улицы и площади, вызывая хорошо известное всем венецианцам явление: *l'acqua alta*"³¹ (Ibid. С. 7.) ("высокая вода").

П. Перцов ничего не говорит о специфике водного лабиринта. Геометрическая организация топоса и элементы образности в нем для очеркиста пока важнее. Но существенно, что лабиринт у него не безлюден. Более того, в нем всегда найдется человек, для которого этот сложный мир является *своим*, что позволяет пришельцу не страшиться и не ощущать тревоги потерянности. "Сворачиваешь с Пьяццы куда-нибудь в первую встречную щель бокового переулочка, - пишет П. Перцов. - Блуждаешь в лабиринте узких коридоров, переплетающихся, как венецианские каналы, среди высоких стен домов... Изредка, среди сплошной стены разноцветных каменных четверугольников, вдруг попадаете фигурный фасад старинного дворца, который невозможно видеть и никто не видал с самого построения дома. Временами из щели выходишь на площадь или, точнее, площадку, со всех сторон заставленную до-

мами. Это обыкновенно "самро" ("поле") какой-нибудь церкви - своего рода расширенная паперть. Через минуту опять попадаешь в лабиринт. Беспрестанно поднимаешься и спускаешься по ступеням дугообразных мостов, заходишь в тупик, проходишь в туннелях под домами. Наконец заплутаешься в этом каменном лесу и первый встречный мальчишка с гиком и свистом выводит тебя на большую дорогу" (13). Сравнение с лесом говорит о том, что П. Перцов воспринимает лабиринт как почти природное образование с соприродными ему обитателями. Это не означает, что он вовсе лишает лабиринт логического начала, но только то, что у П. Перцова здесь в образном плане доминирует логика естества.

Следует выделить еще одну существенную особенность венецианского лабиринта, отмеченную П. Перцовым, - перед скитающимся в нем он разворачивается из центра и к центру возвращает. Абсолютная значимость Пьяццы как центра делает ее несравнимой с прочими доминантными точками Венеции, а нетрадиционность сосуществования в венецианском центре духовной и светской власти, соседство собора св. Марка, Прокураций и Дворца дождей подталкивает к проведению семантической аналогии с мифологическим Центром Мира, той точкой, где встречаются Земля и Небо. Именно этот момент оказался едва ли не ведущим для Б. Пастернака, который в "Охранной грамоте" наделяет и лабиринт, и центр чертами космизма. При этом первый связан у него с идеей пути и кругового движения, а второй обладает неодолимой притягательностью, определяющей центростремительную направленность внутренних сил венецианского топоса.

Лабиринт у Б. Пастернака, так же, как и у П. Перцова, предстает как многоуровневый, но П. Перцов актуализирует в нем горизонталь, а Б. Пастернак - вертикаль. Актуализация вертикали у Б. Пастернака порождает удвоение в виде небесной проекции земного лабиринта или земной проекции небесного. "В высоте поперек черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, - пишет он, - светлело ночное небо, и все куда-то уходило. Точно по всему млечному пути тянул пух семенившегося одуванчика, и будто ради того лишь, чтобы пропустить колонну-другую этого движущегося света, расступались порою переулки, образуя площади и перекрестки... Указанный адрес возвращал нас к началу нашего путешествия. Направляясь туда, мы проделали весь наш путь в обратном порядке. Так что когда провожатый водворил меня в одной из гостиниц близ *Samro Morosini*, у меня сложилось такое чувство, будто я только что пересек расстояние, равное звездному небу Венеции, в направлении, встречном его движению"³². (Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982. С. 245. Далее цитируется в тексте по этому изданию.)

Пьяцца как центр открывается у Б. Пастернака навстречу пространству лабиринта и вбирает его в себя. "С какой стороны ни идти на Пьяццу, - замечает автор "Охранной грамоты", - на всех подступах к ней стережет мгнове-

ные, когда дыхание учащается и, ускоряя шаг, ноги сами начинают нести к ней навстречу. Со стороны ли мерчерии или телеграфа дорога в какой-то момент становится подобием преддверия и, раскинув свою собственную, широко расчерченную поднебесную, площадь выводит, как на прием: кампанилу, собор, дворец дождей и трехстороннюю галерею" (248).

Изображение лабиринта и его отношений с центром в муратовских "Образы Италии", в отличие от перцовского и даже пастернаковского, так сильно субъективировано, что его пластическая выделенность и специфическая геометрия оказываются вторичными по отношению к позиции и типу воспринимающего субъекта. По П. Муратову, есть люди Пьяццы и люди лабиринта. При этом Пьяцца приобретает черты отдельного локуса, яркого и праздничного, но с ослабленными признаками центра, а лабиринт, с акцентуацией водного начала, архетипически связанного с глубинными слоями психики, оказывается наиболее репрезентативной для венецианского топоса и венецианского духа формой пространственной организации. Так, принцип *двух Венеций* последовательно реализуется П. Муратовым через многоаспектную маркировку локусов, обозначенных как *здесь* и *там*, внешнее и внутреннее: "Да и не вся Венеция на Пьяцце и на Пьяцетте. Стоит немного отойти вглубь от Сан-Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немим выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний. То, что было на Пьяцетте лишь живописной подробностью, - черная гондола, черный платок на плечах у венецианки, - выступают здесь в строгом, почти торжественном значении векового обряда. А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же, как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце" (8 - 9).

Мир лабиринта лишен у П. Муратова нерасчленимости подсознательного. Он наделен своей логикой и даже той производной геометричностью, которая возникает как образ на уровне постигающего и творящего сознания. "Только первые дни, - пишет П. Муратов, - трудно разобраться в лабиринте венецианских переулков и мелких каналов, потом привыкаешь к нему и начинаешь даже любить его неожиданную логику. Так, продвигаясь наподобие шахматного коня и не без уклонения от прямой линии, можно прийти в отдаленный квартал Мадонна дель Орто. Там есть одно удивительное место - открытый и пустынный бассейн около прежнего аббатства Мизерикордия" (9).

Обратим внимание на последнее замечание Муратова, которого в *водном*, по преимуществу, лабиринте *водного* города привлекает искусственный *водный* резервуар. Кажется, здесь возникает некий переизбыток водности, и это так бы и было, если бы речь шла не о П. Муратове. Для него значимость во-

ды сравнима со значимостью ее для И. Бродского, предпочитавшего воду любым проявлениям иных изначальных тихий:

Растительность в моем окне! зеленый колер!
 Что на вершину посмотреть, что в корень -
 почувствуешь головокруженье, рвоту;
 и я предпочитаю воду,
 хотя бы - пресную. Вода - беглец от места,
 предместья, набережной, арки, кровя,
 из-под моста - из-под венца невеста,
 фамилия у ней серова.
 Куда как женственна! и так на жизнь похожа
 ее то матовая, то вся в морщинках кожа
 неудержимостью, смятеньем, грустью,
 стремленьем к устью
 и к безымянности. Волна всегда стремится
 от отраженья, от судьбы отмыться,
 чтобы смешаться с горизонтом, с солью -
 с прошедшей болью.
 ("Растительность в моем окне! зеленый колер!..", 1986)

Грани фонового венецианского топоса, отраженные в литературе первой трети XX века, не сохранились далее в своей чистоте и неизменности. Трудно сказать о более поздних художниках, следуют ли они традициям Б. Пастернака или П. Муратова, хотя как единичные признаки ориентированности порой возникают муратовские штрихи или ракурс, характерный для П. Перцова. Первые просвечивают, к примеру, в одном из стихотворений В. Бетаки: в субъективной разделенности центра и фона, в пристрастии к лабиринту, в мотиве покоя:

Ну вот мы и дома -
 В Венеции нашей сырой,
 От римского солнца
 Ныряем в душевный покой.
 Не там, где оркестры
 Да фрески в толпе голубей,
 А в темных
 И тесных
 Проулках, где ветер грубей.

("Ну вот мы и дома...")³³, (Время создания данного стихотворения точно неизвестно, однако принадлежность его к эмигрантской лирике поэта позволяет утверждать, что оно не могло быть написано ранее 1973 года, когда В. Бетаки покинул СССР, и позднее 1993 года, когда было опубликовано в парижском сборнике В. Бетаки, выпущенном издательством "Ритм". Проблема датировки произведений последних десятилетий в целом не проста, ибо авторы зача-

стую не указывают время их создания, а научные комментарии к текстам, как правило, отсутствуют. Поэтому далее мы будем приводить даты создания произведений данного периода только в тех случаях, когда они обозначены при их издании. Все остальные тексты будут соотноситься с временным периодом в пределах десятилетия.)

вторые - во внимании к внешнему, в первичности опыта встречи с лабиринтом и практическом игнорировании его водной природы - проявились у Ю. Нагибина в рассказе "Кошка, голуби и Тинторетто" из его "Итальянской тетради", в путевых заметках Р. Бухарева "Дорога Бог знает куда". Особняком в этом отношении стоит роман Ю. Буйды "Ермо", где образ венецианского лабиринта метафорически отражен во внутреннем лабиринте залов, комнат, коридоров, лестниц палаццо Сансеверино. Вместе с тем, в романе, как и у П. Муратова, хотя, по-видимому, вне его влияния, появляется шахматная аллюзия к лабиринту в виде шахматного столика с чашей Дандоло, находящегося в сердце палаццо - потайной треугольной комнате. Источником этой пространственной ассоциации у Ю. Буйды могла быть повесть В. Набокова "Защита Лужина", где герой, рассматривая географический атлас, видит его глазами незаурядного шахматиста, недовольного алогичной организацией пространства. Встреча с картой для него подобна несыгранной трудной, но лишенной красоты шахматной партии, ходы в которой сродни движению в лабиринте: "Но в общем все это можно было бы устроить пикантнее, - говорил он, показывая на карту мира. Нет тут идеи. Нет тут пуанты." И он даже немного сердился, что не может найти значения всех этих сложных очертаний, и долго искал возможность, как искал ее в детстве, пройти из Северного моря в Средиземное по лабиринтам рек или проследить какой-нибудь разумный узор в распределении горных цепей"³⁴. (Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 108 - 109.) Повесть эта включена в систему интертекстовых связей романа "Ермо" и занимает в ней, как и все творчество Набокова, заметное место.

Есть, однако, в русской литературной венециане еще один аспект преемственности, соотносимый с венецианским лабиринтом. У таких писателей, как П. Муратов, Б. Пастернак, И.Бродский, Ю. Буйда, с данным образом связана не всегда явная, но неизбежная его ремифологизация и, как следствие, сакрализация всего внутреннего фонового пространства. И.Бродский в "Набережной неисцелимых" прямо соотносит венецианский лабиринт с критским, находя тому и пространственно-историческое обоснование (225)³⁵. (Как известно, Крит в течение примерно трехсот лет находился под властью Венеции.) С учетом традиционной для древнего лабиринта семантики, позволяющей толковать движение от периферии к центру как процесс постижения тайны мира и собственной души, ³⁶ (См.: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С.141; Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С.249- 251.) мы можем вслед за названными авторами говорить о венецианском лабиринте как о единственно возможном пути к постижению духа

города и глубинному осознанию значимости его центра. Таким образом, поскольку вход в лабиринт во внутреннем венецианском пространстве находится близ центра, последний постигается дважды: вне лабиринта, праздно и поверхностно, и через лабиринт, полно и сакрально, в его вечной и истинной сущности мирообразующего начала.

Попытки ремифологизации делают более очевидными и те образные грани венецианского лабиринта, которые, будучи связаны с древнейшими мифами, оказывают на его скрытую женскую природу, противостоящую тому, что проявилось, к примеру, в рационально-четкой организации петербургского топоса. В этом смысле венецианский центр, хорошо организованный и отмеченный именем святого Марка, и периферия могли бы символизировать разные генетические корни, если бы и первый и вторая не были равно связаны с женственной стихией воды, определяющей характер и восприятие всего внутреннего пространства города. Указанные тенденции отчетливо проявились в специфике разноуровневых вертикальных соотношений лабиринта и в литературном мифе о рождении Венеции.

Три уровня вертикали венецианского топоса

Интегративная трехуровневость венецианского лабиринта. - Литературный миф о рождении Венеции. - Образ плавающего города. - Сопряжение земного и небесного. - Образ Веспера. - Притяжение верхнего мира. - Образ Кампаниле в русской венециане

Вертикаль в венецианском топосе не менее значима, чем горизонталь, и проявляет себя весьма специфически. Вместе с тем она очень тесно связана с горизонталью и нередко уточняет ее пространственную семантику. Уже само появление образа лабиринта в текстах русской литературной венецианы приводит к актуализации глубинных семантических пластов, связанных с точками вертикали. Здесь нам снова необходимо вспомнить "Охранную грамоту" Б. Пастернака. Взаимопроецируемость верха и низа не порождает у него экспликацию мифологического контекста, однако независимо от воли автора этот контекст воссоздается в сознании читателя благодаря системе космологических знаков, включенных в пастернаковский образ венецианского топоса. Как известно, в мифологии лабиринт являет собой один из древнейших символов хтонического, восходящего к глубинам матриархата, мира, и мыслится то, как надземное, то, как подземное сооружение. Однако в силу нерасчлененности хтонического пространства любая точка любого уровня, как пишет А. Ф. Лосев, была в нем одновременно небесной, земной и подземной, а, кроме того - сухопутной и водной³⁷. (Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. С. 239 - 241.) По этой причине в системе мифологического мышле-

ния любой лабиринт, независимо от его реальной пространственной прикреплённости, имел космическое значение.

С утратой ощущения пространственной нерасчленённости утратились и многие признаки лабиринта, которыми он был наделен в хтонический период, однако поэтическое воображение вновь воскрешает некоторые из них тысячелетия спустя и наделяет (в частности, венецианский лабиринт) трехуровневостью, присущей древнейшим лабиринтам и обозначающей во внутреннем пространстве Венеции три исключительно значимые точки ее специфической вертикали: абсолютного низа (подземный и подводный мир), абсолютного верха (небо) и срединного мира (суша и поверхность вод).

Первый из этих уровней связан прежде всего с моментом рождения Венеции и с ее грядущей смертью. Как известно, венецианские легенды, повествующие о создании города, отмечают факт высшей предопределённости относительно выбора места. Согласно легенде, святой Марк, проповедовавший Евангелие в Аквилее, возвращаясь оттуда, остановился на одном из островов лагуны, где во сне ему явился ангел, сообщивший, что это место будет для него местом вечного покоя³⁸. (См. об этом подробнее в кн.: Scandellari A. *Leggende di Venezia*. Venezia: Edizioni Helvetia, 1984. С. 105 - 108.) Именно здесь спустя несколько веков возник город, куда из Александрии были перевезены мощи

святого. Сюжет этот по-своему поэтичен и очень дорог жителям Венеции, однако в мировой литературной венециане складывается свой круг мифологических представлений, связанных с рождением водного города. У начала его формирования стоял Д. Г. Байрон, который в четвертой песни "Паломничества Чайльд-Гарольда" связывает возникновение Венеции с древнейшими мифами о Великой Матери:

She looks a sea Cybele, fresh from ocean,
Rising with her tiara of proud towers
At airy distance, with majestic motion,
A ruler of the waters and their powers...

Определение "морская Кибела" кажется странным, если рассматривать его в контексте греческих мифов классического времени, где Кибела не соотносится с водной стихией. Может показаться странным и быть неверно прочитанным и само упоминание в данном контексте именно этой богини, известной связанными с ней бурными оргиастическими ритуалами. Однако в системе архаической мифологии доклассического периода в качестве эквивалента Кибелы порой почиталась Афродита, наделенная явными знаками хтонической эпохи. К этому времени А. Ф. Лосев относит миф о рождении Афродиты из окровавленной Ураном морской пены, утративший затем свою первоначальную семантику, частично воспроизведенную позднее в мифах о

Венере римского периода³⁹. (Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. С. 78 - 79.) Байрон не актуализирует хтонические смыслы мифа, но его "морская Кибела" есть несомненный парафраз Афродиты. Именно поэтому точным по духу можно считать перевод В.Левика, заменяющего Кибелу Афродитой и связывающего образ последней с историей ее рождения из морских вод, по сути архаической, но уже адаптированной искусством:

Морей царица, в башенном венце,
Из теплых вод, как Анадиомена,
С улыбкой превосходства на лице
Она взошла, прекрасна и надменна...

Байроновский образ Венеции-Кибелы не получил далее поддержки в произведениях мировой литературной венецианы. В русской литературе он возникает единожды, но опять-таки в переводе четвертой песни "Чайльд-Гарольда":

Как некая надводная Цибела,
Она, в тиаре каменной своей,
Красуется торжественно и смело,
Давнишняя владычица морей...

(К. Павлова. "Начало 4-й главы "Чайльд-Гарольда"", 1850)

К. Павлова меняет здесь пространственные ориентиры, видимо, не вникая в глубины мифологических связей и игнорируя очень значимое байроновское "rising" (вставание, восхождение). В результате ее Венеция соотносится прежде всего с срединным миром, хотя в первой строфе перевода в связи с рождением города все-таки намечается движение вверх по вертикали:

Град высится, сияя, над волною,
Как поднятый волшебника жезлом.

Образ Венеции, возникающей, подобно Афродите, из волн морских, с начала XIX века закрепляется в языковом пространстве мирового венецианского текста. Присутствует он и в русской литературной венециане. В поэзии XIX века здесь опять-таки следует указать на "Венецию" (1853) П. Вяземского, где город предстает как несравненная "златовласая Киприда". Правда, должно признать, что произведений с полной реализацией ассоциативной образной формулы в русской литературе мало, и порой она приобретает парадоксальный характер из-за смещенной семантики интертекстовых связей. В качестве примера можно назвать стихотворение А.Кушнера "Знаешь, лучшая в мире дорога...", где есть такие строки:

И казалось, что эти ступени,
Бархатистый зеленый подбой

Наш мурановский сумрачный гений
Афродитой назвал гробовой.

Без учета межтекстовых семантических проекций образ гробовой Афродиты в контексте данного стихотворения кажется очень глубоким и сильным, ибо он знаково соединяет в себе указание и на особенности рождения города, и на его грядущую смерть. Здесь можно усмотреть связь с хтоническими мифами, в которых Афродита равно соотносится с рождением и смертью, будучи, по замечанию А. Ф. Лосева, божеством всепорождающим и всепоглощающим⁴⁰. (Там же. С. 79.) Однако перед нами тот случай, когда реализация интертекстовых значений вредит смыслу текста-реципиента. У Е. Баратынского, к которому отсылает читателя А. Кушнер, образ гробовой Афродиты не только не имеет отношения к Венеции и к какому бы то ни было городу вообще, но и возникает он как иронический, без малейшего намека на мифологические аллюзии, в эпиграмме на Е. М. Хитрово (1838), указывая на несоответствующие возрасту претензии бывшей красавицы:

Филида с каждою зимою,
Зимою новою своей,
Пугает большей наготою
Своих старушечьих плечей.

Но, Афродита гробовая,
Подходит, словно к ложу сна,
За ризой ризу опуская,
К одру последнему она.

И все-таки, несмотря на очевидный для многих читателей семантический парадокс, стихотворение А. Кушнера явно свидетельствует о том, что в собственном сознании поэта образ Венеции соединен с мифом об Афродите⁴¹. (Уникальный случай, когда Венеция не уподобляется Афродите, а становится ее близкой родственницей и соименницей, обнаруживается в пьесе М. Цветаевой "Феникс" (1922):

Казанова

А час спустя после зари...
... Уж полная луна вставала,
Предстала мне из мглы канала -
(утишая голос)
Не смею имени назвать -
Венеции младая мать
И соименница, из пены
Как та - возникшая.

В большинстве произведений, где речь идет о возникновении Венеции, имя богини в тексте не упоминается, но говорится о городе, рожденном или поднявшемся из вод морских. Метафоры такого рода разнообразны:

Над ровною чертою вала
Там словно что-то засияло,
Нырнув из моря.
(К. Павлова. "Венеция", 1858)

Всю эту местность вода понимает,
Так что деревня весною всплывает,
Словно Венеция.
(Н. А. Некрасов. "Дедушка Мазай и зайцы", 1870)

Всплыл на отмели унылой
Этот чудный перл морей.
(А. Майков. "Старый дож", 1888)

В лагунах еще отражаются
Дворцы вознесенной Венеции -
Единственный город мечты.
(В. Брюсов. "Италия", 1902)

Планетой всплыли арсеналы,
Планетой понеслись дома.
(Б. Пастернак. "Венеция", 1913)

...И, грезой дивною и дикой,
Родного велелепья полн,
Как сон, поднявшись из волн,
Златой и синей мозаикой
Сияет византийский храм...
(С. Соловьев. "Италия", 1914)

Так выходят из вод, ошеломля гладью
кожи бугристый берег, с цветком в руке,
забывая про платье, предоставляя платью
всплескивать вдалеке.
(И. Бродский. "Венецианские строфы (2)")

Но зато уж когда заволнуются трубы, ликуя,
Запыляет огонь, и царица из сомкнутых вод
Подниматься начнет...
(А. Машевский. "Венеция", 1993)

В одном случае мифологические ассоциации связывают Венецию не с Афродитой, а с сиренами, представленными в обличье русалкоподобных морских дев:

Помнится, дан "Л'Одиссей"
 Говорит Гомер: из пены
 Выплывали так сирены
 И плескались в волнах,
 И резвились при лучах
 Догорающей денницы!

Вот гомеровы страницы
 Развернула мне Вениз,
 Из воды, ком юн сюрприз
 Вынырнула предо мною!

(И. Мятлев. "Сенсации и замечания госпожи Курдюковой")

Ряд водных мифологических существ, населяющих русский венецианский текст, продолжают наяды в "Венеции" Н.Гумилева, дочери бога Неря в "Венецианских строфах (1)" И. Бродского, тритоны у И. Бродского и Е. Рейна, средиземноморский моллюск у А. Машевского. Так складывается литературный миф о Венеции как о городе, рожденном морем и поднявшемся из него. Миф этот во многом определяет семантику данного образа и характер его пространственной вертикали. Связанная с водой символизация вечного проецируется далее на порождения ее, которые также несут на себе печать бесконечного времени, о чем пишет И. Бродский в "Венецианских строфах (2)":

Те, кто бессмертен, пахнут
 водорослями, отличаясь от вообще людей...

В этом смысле венецианская эсхатология, говорящая о неизбежном, пусть в отдаленном будущем, погружении города в море, несет знак конца только ограниченному во времени человеческому сознанию. В мифологическом временном цикле этот знак отсутствует. Литературный миф о рождении и смерти Венеции подобен множеству существующих в мире мифов о подводных городах, которые, умирая для срединного мира, продолжают жить за его пределами, периодически поднимаясь снова.

Образ Венеции, медленно погружающейся в воды, достаточно часто встречается в русской литературе, особенно в XX веке:

Тонущий город, где твердый разум
 внезапно становится мокрым глазом...

(И. Бродский. "Лагуна")

...Голый, холодный мрамор
бедер новой Сусанны сопровождаем при
погружении под воду стрекотом кинокамер
новых старцев.

(И. Бродский. "Венецианские строфы (2)")

Разрушайся! Тони! Увяданье -
Это правда. В веках холодей!

(А. Кушнер. "Знаешь, лучшая в мире дорога...")

Порой мифологическая природа этого образа прямо обозначается в тексте:

Ползет Венеция на дно Лагуны,
Как Китеж-град под воду уходя.
(Е. Долматовский. "Венеция")

А рядом плещет лагуна,
Кладбище Сан-Микеле.
Все мертвецы при деле,
Служат матросами в этом порту,
Монеты держат во рту,
И дрейфует все понемногу
К морскому богу.
(Е. Рейн. "Морской музей в Венеции")

Литературный миф о рождении и гибели Венеции не прорисован в деталях. В нем нет творца, определяющего временной ритм всплытий и погружений, а следовательно, нет и первопричины возникновения города. Ангел в легенде о святом Марке, несомненно, выполняет волю Всевышнего, но легенда эта никак не связана с венецианским литературным мифом. Только в последнем примере, у Е. Рейна, появляется намек на некую сакральную силу нижнего мира, но об отношении ее к Венеции можно только догадываться. В мировой литературной венециане в этом случае в качестве творящего начала порой называется человеческий дух, что наиболее отчетливо выражено в новелле Жорж Санд "Орко", но он нигде не предстает как деятельная субстанция подводного мира.

Возможно, непроявленность начального звена венецианской космогонии была в какой-то мере причиной возникновения поэтической формулы "бытие без корня" -

И тайну бытия без корня
Постиг я в час рожденья дня -

тем более, что она соседствует у Б. Пастернака со стихами, содержащими образ всплывающей из вод Венеции. С представлением о неукорененности

города, видимо, связаны и образы Венеции, уподобленной плывущим кораблю, лодке, острову. В русской венециане начало этому образу положил Пушкин, который в стихотворении "Влах в Венеции" (1834) из "Песен западных славян" создал очень емкий, предметно точный и потому хорошо запоминающийся образ водного города:

Вот живу в этой мраморной лодке...

42. (В примечаниях к "Песням западных славян" Пушкин пишет: "Мицкевич перевел и украсил эту песню". Однако в стихотворении А. Мицкевича "Morlach w Wenecji (z serbskiego)", которое, как и 11 пушкинских песен, имеет источником "La Gusla ou choix de poésies illyriques" П. Мериме (Paris, 1827), нет образа Венеции - мраморной лодки. Нет его и в переводе данного стихотворения А. Мицкевича С.Ф. Дуровым ("Морлах в Венеции", 1846).)

Не случайно в 1841 году П. В. Анненков, говоря о Венеции как о плавающим городе, отсылает к Пушкину: "...с одного холма этого острова (Лидо. - Н.М.) направо видна необозримая пелена Адриатики, налево Венеция, плавающая на поверхности воды, как мраморная лодка, по выражению Пушкина"43. (Анненков П. В. Парижские письма. М., 1983. С. 19.)

В XIX веке вне пушкинской линии, к тому времени ставший уже нарочито претенциозным, а потому безликим, клишированным, образ города, плавающего, как стая лебедей, возникает у И. Мятлева в "Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой".

Образ плавающей на поверхности вод Венеции оказался очень продуктивным для литературы XX века, породив череду вариаций от плавучего сказочного града до корабля: "Этот плавучий город подобен тем, о которых рассказывается в сказках, - отрезанный от мира, остаток былой красоты, плавает он под южным солнцем, среди своего моря" (П. Перцов. "Венеция") (24);

Размокшей каменной баранкой
В воде Венеция плыла.

(Б. Пастернак. "Венеция", 1928);

"Когда я вышел из вокзального здания с провинциальным навесом в каком-то акцизно-таможенном стиле, что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно темное, как помои, и тронутое двумя-тремя блестками звезд. Оно почти неразлично опускалось и подымалось и было похоже на почерневшую от времени живопись в качающейся раме. Я не сразу понял, что это изображение Венеции и есть Венеция... Привокзальный канал слепой кишкой уходил за угол, к дальнейшим чудесам этой плавучей галереи на клоаке" (Б.Пастернак. "Охранная грамота")(243);

Причалъ сюда, Венеция,
Под маской кружевной.
(Вс. Рождественский. "Венеция")

И всходит в свой номер на борт по трапу
Постоялец, несущий в кармане граппу...
(И. Бродский. "Лагуна").

В системе пространственных координат образ плавающего города служит знаком венецианского срединного мира, который разворачивается по горизонтали и в основных очертаниях описан выше. Однако у срединного мира Венеции есть одна специфическая черта, прочно связывающая его с вертикалью, обозначенной своими крайними точками. Речь идет о водном зеркале, отражающем в себе небо. Особенности такого рода вертикальной зеркальности рассматривались в литературоведении. Помимо весьма значимых в этом ряду работ Ю. И. Левина, Л. Н. Столовича, З. Г. Минц и Г. В. Обатина, А. З. Вулиса⁴⁴ (Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22.; Столович Л. Н. Зеркало как семиотический, гносеологический и аксеологический объект // Там же; Минц З. Г., Обатин Г. В. Символика зеркальности в ранней поэзии Вяч.Иванова (сборники "Кормчие звезды" и "Прозрачность") // Там же; Вулис А. Литературные зеркала. М., 1991.) следует отметить статью Е. К. Сазоновой "Космологические зеркала: Образ "двойной бездны" в русской поэзии XIX - начала XX века"⁴⁵. (Сазонова Е. К. Космологические зеркала: образ "двойной бездны" в русской поэзии XIX - начала XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. С. 81 - 95.) Подробно о функциях водного зеркала мы будем говорить далее, в главе о венецианских зеркалах; здесь же отметим только те его характеристики, которые связаны с различными измерениями пространства.

Проблема мены верха и низа через отражение неба в воде занимала многих художников и нашла эстетическое воплощение в сотнях поэтических и прозаических образов, но Венеция являет собой уникальный случай, когда отражение верхнего мира в срединном делает город существующим одновременно на нескольких пространственных уровнях. В результате со сменой точки зрения и угла отражения город может удваивать, иногда даже утраивать и менять свои пространственные проекции. Положение Венеции между зеркально удвоенным верхом, отраженным в точке абсолютного низа, представлено в литературе единичными примерами, а в точном выражении встречается лишь однажды - в стихотворении Вяч. Иванова "Колыбельная баркарола" (1911 - 1912). Возникающий здесь тройной образ ладьи-гондолы - знака-репрезентанта Венеции - просецирует сам образ города сразу и вверх и вниз:

В ладье крутолукой луна
 Осенней лазурью плыла,
 И трепет серебряных струн
 Текучая влага влекла -
 Порою... Порою темна,
 Глядела пустынная мгла
 Под нашей ладьей в зеркала
 Стесненных дворцами лагун.
 Не руша старинного сна,
 Нас гондола тихо несла
 Под арками черных мостов;
 И в узких каналах до дна
 Глядела другая луна,
 И шелестом мертвых листов
 С кормою шептала волна.

Близко к Вяч. Иванову блоковское:

Марк утопил в лагуне лунной
 Узорный свой иконостас.

Половинная относительно стихотворения Вяч. Иванова проекция срединного мира в верхний через ту же метафору лодки-гондолы обнаруживается у М. Кузмина:

Кофей стынет, тонкий месяц
 В небе лодочкой ныряет...
 ("Венеция")

Вне венецианского контекста этот образ мог быть, но мог и не быть знаком взаимоотражения миров, но в венецианском тексте семиозис гондолы столь активен, что сомнения здесь отпадают сами собой.

Совмещение отражений в венецианских каналах дневного или ночного неба и городских строений помещает Венецию в пространство небесных сфер, как бы проявляя невидимого вне магического водного зеркала двойника города в верхнем мире. Это порой порождает череду ассоциаций, благодаря которым возникает сакрализующий контекст, как, к примеру, в "Охранной грамоте" Б. Пастернака: "Есть особый елочный восток, восток прерафаэлитов. Есть извечный рождественский рельеф: забрызганная синим парафином поверхность золоченого грецкого ореха... К ним надо отнести и колорит ночной Венеции и ее водных отражений" (243). Позднее эхо Б. Пастернака отзовется в космическом образе рождественской Венеции И. Бродского:

...пансион "Академия" вместе со
всей вселенной плывет к рождеству...
("Лагуна")

В некоторых поэтических текстах связь срединного мира с верхним открыто не опосредована водным зеркалом, хотя предположить его образотворяющую функцию вполне возможно:

Увижу ли еще тебя когда-нибудь
Или сейчас с собой навеки унесу
Мерцающую на земле, как в небе,
Сновидческую дикую красу.

...Эмаль ли, брошь ли дивная, камеш ли
У моря и у неба на груди...
(Л. Озеров. "Прощание с площадью святого Марка", 1973)

Наконец, вне аллюзий к водному зеркалу встреча земного и небесного происходит при возникновении изоморфных образов города, обращенных друг к другу из срединного и верхнего миров:

Удары колокола с колокольни,
пустившей в венецианском небе корни,

точно падающие, не достигая
почвы, плоды.
(И. Бродский. "С натуры", 1995)

Колокольня здесь становится подобной космическому дереву сефирот, растущему по отношению к земле сверху вниз, которое одновременно есть символ оси мира, знак центра, каковым и предстает Венеция в данном стихотворении И. Бродского благодаря еще одной поддерживающей данный образ метафоре:

...Здесь, где столько
пролито семени, слез восторга

и вина, в переулке земного рая
вечером я стою...

"Переулок земного рая" - образ семантически двойственный, несущий в себе указание на центр, но, одновременно, на *периферию центра*. По контексту стихотворения нельзя с полной достоверностью сказать, сама ли Венеция для И. Бродского - переулок земного рая, или она и есть земной рай, на периферии которого отводит себе место поэт. Второе наиболее вероятно, но в любом случае образ укорененной в небе колокольни и представление о Вене-

ции как о земном рае делают водный город земной копией небесного града, с которым она связана основными точками своего топоса.

Еще один аспект сопряжения небесного и срединного мира обнаруживается в произведениях, рисующих Венецию вечернюю, предзакатную. Грань горизонта в этом случае стирается, отражающие закат воды сливаются с закатным небом, и город оказывается расположенным в точке их соединения. Упомянутые выше стихотворения П. Вяземского "Пожар на небесах и на земле пожар..." и "Венеция" М. Волошина представляют данный вариант с наибольшей полнотой и яркостью.

Эффект почти полного слияния закатного неба и моря отмечает в "Автобиографических записках" А. П. Остроумова-Лебедева: "Все наслаждались теплом, тишиной вечера и видом уснувшего ласкового моря. Прямо впереди, за тихой полосой моря, виднелись здания Джудекки. Налево еле мерещился далекий горизонт. Небо потемнело и едва заметной чертой отделялось от блестящего моря"⁴⁶. (Остроумова - Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974. С. 312 - 313.)

Однако и в дневной Венеции отдельные авторы ощущают иллюзию соединения верхнего мира с срединным, порождающую нечто третье в виде трансформированного времени и пространства: "Как тихо здесь! Волна едва плещет о берег; мелкая рябь бежит вдалеке... И море здесь такое же бледное и прозрачное, как небо. Морская бирюза бледнеет, приближаясь к берегу, и незаметно переходит в прибрежный песок. Вдали ее встречает бирюза неба, и линия горизонта теряется между ними. Чем-то юным и ранним, еще слабым и хрупким веет от всей картины. Этот мир кажется призрачным и мгновенным - вот сейчас эти низкие, пустые острова исчезнут под гладкой пеленой, все - и небо, и море - смешается и сольется в голубой хаос..." (П. Перцов. "Венеция") (7 - 8).

П. Перцов словно видит Венецию в начальный момент ее рождения, соотносимый с моментом рождения мира вообще. Между тем сближающие силы здесь столь велики, что начало сопрягается с концом, и весь образ в целом подталкивает читателя к мысли о том, что дальнейшее движение равно возможно в обоих направлениях - как в сторону окончательного вычленения из нераздельности, так и в сторону возвращения в нее.

Однако никакие варианты сближения и стягивания не отменяют значимости в вертикальной модели венецианского топоса нижнего, срединного и верхнего миров самих по себе, ибо только их пространственная и семантическая отграниченность друг от друга, взятая как исходное положение, делает возможными отношения притяжения, отталкивания и взаимоотражения.

В верхнем мире города есть точка, исключительно важная для языковой системы русского венецианского текста. Это Веспер, вечерняя ипостась Ве-

неры⁴⁷. (П. А. Толстой называет вespером вечернюю церковную службу в Венеции, совпадающую по времени с появлением любимой звезды. "Потом бывает вespер - пишет он в своих путевых записях, - то есть вечерня..." (см.: Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе, 1697 - 1699. М., 1992. С. 96. Далее страницы по этому изданию приводятся в тексте). В католической традиции такое именованье связано с вечерней молитвой.) Данный образ интересен как в плане его литературного генезиса, так и в связи с возможными мифологическими аллюзиями к греческому аналогу Венеры, о которых говорилось выше. Последние в этом случае текстово не разворачиваются, но имплицитно присутствуют в сильном образном знаке, несмотря на именное смещение.

Упоминания о Вespере в поэзии первой трети XIX века не часты, но они присутствуют как в европейской, так и в русской венециане. Вespер в его греческом именовании - Геспер- встречается у Байрона, но возникает он вне связи с Венецией. В третьей песни "Паломничества Чайльд-Гарольда" он появляется тотчас вслед за строфами, в которых повествуется об Италии и, вероятно, ассоциативно соотносится с ней, но семантически, хотя и неявно, более привязан к Англии. Есть данный образ у Д. Китса, П. Б. Шелли А. Шенье... В русской литературной венециане его истоки восходят к Пушкину - к переводу элегии А. Шенье "Près des bords où Venise est reine de la mer..." ("Близ мест, где царствует Венеция златая...", 1827) и отрывку "Ночь тиха, в небесном поле...". Далее он воспроизводится во всех версиях завершения названного отрывка поэтами XIX и XX веков. Вне порожденного пушкинским отрывком контекста, но, возможно, не безотносительно к Пушкину, образ Вespера периодически возникает в русской литературной венециане, хотя, в силу сильной семиотической маркированности, не становится широко употребляемым:

Черный Вespер в зеркале мерцает...

(О. Мандельштам. "Венецианская жизнь", 1920)

... Слух заражен открытием нескромным,
Что брачная постель бела, огромна,
И старый дож, как Вespер золотой.

(М. Степанова. "Не обещай, лукавая голубка...", 1996)

Вespер является высшей и наиболее удаленной от срединного мира точкой венецианской пространственной вертикали, но, как видим из последних приведенных здесь примеров, он, как и весь верхний мир, так или иначе связан с миром срединным. Более того, у О. Мандельштама в образе черного Вespера предстает нижний двойник Вespера верхнего, золотого.

Таким образом, сила притяжения нижнего и срединного миров велика, и верхний мир как бы идет им навстречу, но и он, в свою очередь, притягивает

к себе срединный мир, что проявляется в отдельных чертах организации срединного топоса и, прежде всего, в направленности визуального вектора, характерной для многих произведений. В новелле Санд "Орко" есть фрагмент, позволяющий судить о тенденциях, определяющих семантику вертикальных устремлений венецианского срединного мира: "О, Венеция, - единственный нерукотворный город, созданный духом человеческим, - ты, которая кажешься призванной служить временным прибежищем праведных душ и как бы ступенькой для них с земли на небеса; о, вы, дворцы, служившие некогда обиталищем фей, и поныне овеянные их волшебным дыханием; вы, воздушные колоннады, трепещущие в туманной дымке; вы, легкие шпили, вздымающиеся среди корабельных мачт; вы, аркады, скрывающие тысячи голосов, чтобы ответить на каждый проходящий голос; о, мириады ангелов и святых, словно танцующие на куполах, взмахивая своими мраморными и бронзовыми крыльями, когда морской ветерок касается вашего влажного чела; ты, прекрасный город, не распластавшийся на тусклой и грязной земле, как другие, но плывущий, подобно лебединой стае, на волнах..."⁴⁸. (Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Л., 1973. Т. 6. С. 642-643)

Пример этот позволяет нам говорить о том, что духовная и пластически выраженная в венецианской архитектуре тяга к верхнему миру семиотически сходна с гравитацией мира нижнего, притягивающего к себе город и медленно опускающего его в пучину вод: в обоих случаях это означает возврат в родную среду, но с противоположной направленностью и разной мифологической ориентацией. Противоречия здесь, как нам кажется, нет, а есть движение в бесконечном времени, включающее в себя два варианта движения мира вообще - либо в родимый хаос, либо в космос. В венецианской мифологии первый соотносится с рассмотренным нами выше литературным мифом, второй - с легендой о рождении города по высшей воле, сообщенной святому Марку благовестящим ангелом. Устремленность вверх находит сильное и многообразное выражение в организации венецианского топоса⁴⁹. (Одним из проявлений этой тенденции является выраженное в литературной венециане стремление материальных конструкций города как максимум к дематериализации и, как минимум, к облегченности, порождающей вкупе с актуализацией архитектурных орнаментов образ кружевной Венеции. Последний к нашему времени приобрел уже почти клишированный характер, но в XIX - начале XX века он был семантически нагруженным. Первоначально признаки воздушности строений связывались по преимуществу с аркадами мостов:

Иной глядит весьма картинно:
Изящность в нем и легкость есть...

(П. Вяземский. *"По мосту, мосту"*, 1863)

В прозе подобными признаками, как правило, наделяются доминантные точки городского пространства или просто отдельные строения, по какой-то причине выделяющиеся из общей массы: "Громады дворцов, церквей стоят

легки и чудесны, как стройный сон молодого бога..." (Тургенев И. С. "Накануне"); "Я любил сидеть на солнышке, слушать гондольера, не понимать и по целым часам смотреть на домик, где, говорят, жила Дездемона, - наивный, грустный домик с девственным выражением, легкий, как кружево, до того легкий, что, кажется, его можно сдвинуть с места одною рукой" (Чехов А. П. "Рассказ неизвестного человека"); "Как блеснит и переливается тогда вода ее проливов, как стройно и легко возносятся громады дворцов" (Перцов П. "Венеция").) Не случайно одна из наиболее значимых его вертикалей - знаменитая колонна на Пьяцетте, несущая на вершине своей льва, признанного зодиакальным, космическим знаком св. Марка. В русской литературной венециане герой нередко оказывается помещенным у подножия этого столпа, что указывает на его отношения с верхним миром в конкретный данный момент или в длительном периоде, отмеченном определенным само- и мироощущением. Это пребывание в осознаваемой точке низа, прикосновенной к вертикали, трансформирует в сознании героя измерение времени и пространства. Он может мысленно начать жить в нескольких взаимопересекающихся в пространстве временах, как во втором стихотворении "Венеции" А. Блока:

Холодный ветер от лагуны,
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь - больной и юный -
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнею чугуновой,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Очевидна в этом стихотворении образная актуализация времени, обозначенного поворотной точкой полночного часа. Здесь еще нет прямых выходов на метемпсихоз, который составит основу сюжета третьего стихотворения, но в скрытой форме он уже присутствует в метафоре третьей строфы.

В иных случаях герой, воображая себя рядом с колонной, мгновенно в сознании своем отождествляет себя с нею, переживая время и пространство в новом масштабе и качестве:

Никто меня не знает. Здесь я просто
Прохожий, обыватель, "господин"
В коричневом пальто и круглой шляпе,
Ничем не замечательный. Вот рядом

Присела барышня с раскрытой книгой. Мальчик
 С ведерком и совочком примостился
 У самых ног моих. Насупив брови,
 Он возится в песке, и я таким огромным
 Себе кажусь от этого соседства,
 Что вспоминаю,
 Как сам я сиживал у львиного столпа
 В Венеции. Над этой жизнью малой,
 Над головой в картузике зеленом,
 Я возвышаюсь, как тяжелый камень,
 Многовековый, переживший много
 Людей и царств, предательств и геройств.
 (В. Ходасевич. "Полдень", 1918)

Реалии "здесь и теперь" отчасти снимают это почти фантастическое мироощущение лирического героя, но причастность к детской гармонии бытия ассоциативно вызывает у него в памяти гармоничный образ венецианского полдня, крылатого льва и характерной венецианской вертикали, задающей направление взгляду, движущемуся снизу вверх:

И с легким сердцем я припоминаю,
 Как жарок был венецианский полдень,
 Как надо мною реял недвижимо
 Крылатый лев с раскрытой книгой в лапах,
 А надо львом, круглясь и розовея,
 Бежало облачко. А выше, выше -
 Темно-густая синь, и в ней катились
 Незримые, но пламенные звезды.

Такое же направление взгляда обнаруживает "Венеция" А.Ахматовой, "Этот город воды, колоннад и мостов..." Н. Гумилева, "Венеция" Н. Заболоцкого. В более сложных случаях взгляд перемещается снизу вверх, а затем сверху вниз, либо неоднократно меняет направление в движении по вертикали, как в стихотворении К. Романова "Скользила гондола моя над волной..." (1882), в "Венеции" Н. Гумилева, в обеих редакциях "Венеции" Б. Пастернака, в большинстве венецианских стихотворений И. Бродского и во многих других. Важно, что почти во всех произведениях русской литературной венецианы в той или иной форме присутствует верхний мир, притягивая к себе взгляд героя, физически связанного с срединным миром венецианского топоса.

К верхнему миру тянутся почти все доминантные точки внутреннего пространства Венеции, что объясняет их скрытый, потенциальный динамизм, привлекавший внимание многих авторов русской и мировой венецианы. Ж. Де Сталь, к примеру, описывая первое впечатление Коринны от Венеции, за-

мечает: "Венеция построена на ровной плоскости, и ее колокольни напоминают мачты корабля, недвижимо стоящего в волнах" ("*Коринна, или Италия*", 1807)⁵⁰. (Сталь Ж., де. Коринна, или Италия. М., 1969. С. 274.) В. Розанов в путевых очерках высказывает предположение, что архитектурный всплеск вертикали в Венеции - характерная черта облика южных городов, в которой материализуются особые свойства духа жителей этих широт. "Я заметил везде в Италии необыкновенную предрасположенность к стилю обелиска, - пишет В. Розанов. - Многие игрушки и вещицы на окнах магазинов имели этот простой и вовсе не красивый на первый взгляд вид. В Риме многие площади украшены обелисками, частью новой и подражательной постройки. Например, перед Латеранским собором стоит великолепный обелиск; но также и на многих других. Если мы припомним обычные четыре минарета по углам мечетей Египта, Сирии и Турции, то и тут увидим бессознательное повторение безотчетно любимого мотива юга: узкого и высочайшего здания, которое упирается вершиной в небо. Обелиск был самым ранним в истории выражением этого мотива; башня св. Марка - одним из позднейших. Что этот мотив собою выражает - неизвестно. Но он совершенно не присущ и не повторяется на севере. В странах тумана, сырости и холода редко смотришь на небо и не хочется ничего послать в небо. Здания здесь широкие, распластавшиеся по земле. Это мужик, которого порют, а не жаворонок, который подымается в лазурь. Может быть, природа действует на историю, на нравы; а история и нравы на архитектуру" (220).

Наблюдения В. Розанова небесспорны в оценках, но, безусловно, интересны в плане топографических характеристик. Образ взметнувшейся вверх Кампаниле, по поводу крушения которой и написана процитированная нами заметка, неотделим для него от целостного духовно-материального образа Венеции, как бы пытающейся оторваться от срединного мира и улететь в небеса. И в этом В. Розанов не одинок. В русской венециане образ Кампаниле явно символизируется, аккумулируя всю силу небесных устремлений, идущих от срединного мира города. У П. Перцова она даже несколько мифологизируется и сакрализуется благодаря сопоставлению, вероятно, со статуей Афины Парфенос. "Общий взгляд на Венецию, - пишет П. Перцов, - лучше всего бросить с колокольни св. Марка. Она стоит на углу Пьяццы и Пьяцетты, высокая и голая, словно маяк. Она и была когда-то своеобразным маяком морской столицы, потому что ее, как акрополийскую Афину, далеко видно с моря" (6).

Интересен здесь ход мыслей П. Перцова: сначала у него возникает вполне логичное по причине внешнего сходства сравнение Кампаниле с маяком, но понимание особой культурно-исторической и психологической значимости для Венеции этого сооружения подсказывает семиотически наиболее адекватную ассоциацию со статуей Афины. Кампаниле действительно как бы маркирует Венецию, будучи сама маркирована ею. Именно поэтому крушение башни в 1902 году вызвало в мире бурную реакцию и было воспринято

одними как зловещий для Венеции знак, другими - как болезненная утрата, влекущая за собой изменение всего облика города. К числу последних относится В. Розанов. С суждений о крушении Кампаниле он начинает свой очерк о Венеции: "Сперва о павшем гиганте. Перенесите Василия Блаженного в Лондон или, особенно, в Нью-Йорк, и он не только испортится сам, но и испортит ту площадь, на которой вы его поставите. Это же можно сказать о башне. Представьте себе среди небольших зданий башню совершенно чудовищной величины, без архитектурных украшений, красную, гладкую, квадратную, далеко не утилитарную. Не понимаешь, зачем она стоит, какая потребность могла ее вызвать к существованию. Но после этого рационального недоумения начинается необъяснимое действие старины. Башня, не имеющая ничего красивого в себе и столь непропорциональная окружающим ее зданиям, удивительно с ними гармонирует. Гармония эта так велика, что просто больно думать, что, выйдя на площадь св. Марка, не увидишь ее... С падением башни навсегда испортилось единственное по красоте, значительности и воспоминаниям место на земном шаре - площадь св. Марка. Боль не в ее исчезновении, а в том, что площадь эта вдруг потеряла тысячелетний свой вид" (219 - 220).

По В. Розанову, падение Кампаниле отозвалось изменением топики и семиотики не только Венеции, но и всего земного мира в целом. В не меньшем масштабе, но с большей остротой ощущения времени это выражено у В. Брюсова:

Опять встречаю с дрожью прежней,
Венеция, твой пышный прах!
Он величавей, безмятежней
Всего, что создано в веках!

... Здесь грезят древние палаты,
Являя мраморные сны,
Не горько вспомнить мне не сжатый
Посев моей былой весны,

И над руиной Кампаниле,
Венчавшей прежде облик твой,
О всем прекрасном, что в могиле,
Мечтать с поникшей головой.

Пусть гибнет все, в чем время вольно,
И в краткой жизни, и в веках!
Я вновь целую богомольно
Венеции бессмертный прах!
("Опять в Венеции", 1908)

Для В. Брюсова крушение Кампаниле актуализировало проблему неизбежной гибели всего сущего, и Венеция без башни становится для него онтологическим выразителем мимолетности земного бытия. Важно отметить, что в данном стихотворении никак не обозначены высшие точки венецианской вертикали, что явно свидетельствует об утрате поэтом после падения Кампаниле ощущения живой устремленности города вверх, которое присутствовало в прежних венецианских произведениях В. Брюсова. Не проговоренная открыто мысль о потере или, как минимум, ослаблении связи с верхом срединного венецианского мира после исчезновения башни звучит и в подтексте полемики о ее восстановлении, проявляясь порой в новых попытках ее сакрализации. "Необходимость ее восстановить абсолютна,- пишет В. Розанов. - Для европейской цивилизации потерять площадь св. Марка - то же, что Афинам потерять Пропилеи или статую Афины Промехос на Акрополе" (220). Думается, ассоциация с Пропилеями здесь не случайна. Для многих Кампаниле знаменовала собой путь к верхнему миру, к сакральным сферам. Возникающие порой в связи с этим ассоциации с Вавилонской башней оказались не в силах отменить общее позитивное восприятие колокольни святого Марка, и в литературе Кампаниле часто предстает как летящая в небо или соприкасающаяся с ним высшая точка венецианского срединного топоса. Она то метафорически динамизируется, то гиперболизируется в игре пространственных соотношений и совмещений: "Колокольня св. Марка ракетой из красного мрамора врезалась в розовый туман, до половины заволакивавший ее вершину" (Б. Пастернак. "Охранная грамота") (253);

Matka Boska, как ранит луну
Этот ангел, железный подросток...
(Вс. Зильченко. "Ходасевич в Венеции");

"Я торопилась на корабль, маячивший огнями в глубине лагуны. Утром, нежно-орумяненный зарею, снялся он, и медленно сплылась с чертою горизонта низкого Венеция. Лишь Кампанилла дольше вздымалась - стрелкою острою, да туманился купол Марка" (Б. Зайцев. "Золотой узор", 1926)51. (Зайцев Б. Золотой узор: Роман. Повести. М., 1991. С. 121.)

Однако в русской публицистике начала века высказывалась и мысль о закономерности крушения Кампаниле и ненужности ее восстановления. Она прозвучала в статье Д. Философова, написанной почти одновременно с путевыми заметками о Венеции В. Розанова - в августе 1902 года, то есть по горячим следам венецианской драмы⁵². (Очерк В. В. Розанова "Золотистая Венеция" впервые был опубликован в газете "Новое время" за 11 июля 1902 года, однако логично предположить, что данный номер газеты вышел как минимум на 4-5 дней позже, так как Кампаниле обрушилась 14 июля, и текст очерка, видимо, был представлен в редакцию буквально в последний момент.) Д. Философов, с одной стороны, готов понять жителей Венеции, немедленно начавших сбор денег на восстановление Кампаниле, и замечает,

что "Венеция без Campanile св. Марка все равно, что Петербург без адмиралтейской иглы. Для истых венецианцев гибель башни равняется потере любимого человека..."⁵³. (Философов Д. Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 263.) Далее он пишет: "...для всякого мало-мальски культурного человека знаменитая венецианская Piazza является таким цельным, единым и дорогим памятником искусства, что всякое, хотя бы и частичное изменение его кажется чем-то неслучайным и нарушающим цельность эстетического впечатления"⁵⁴. (Там же. С. 264.) С другой стороны, стремление сохранить все в нетронутости представляется Д. Философаму слепым преклонением перед стариной, не соответствующим живой архитектурной истории Венеции. Данная позиция кажется ему более основательной, и он активно отстаивает ее, тем более, что данная точка зрения вполне вписывается в его концепцию города, согласно которой прежняя Венеция умерла и Кампаниле как знак ее былого величия являла собой очевидный анахронизм в этом отжившем мире. "Гордо возвышаясь над остальными строениями, она властвовала над городом и окружающими его лагунами, - пишет Д. Философов. - Видневшийся далеко от Венеции шпиль колокольни давал знать иноземным гостям-мореплавателям о том, что они приближаются к славному городу великой республики. Но теперь нет венецианской республики, а есть только мертвый, нездоровый, сырой город, медленно подвигающийся к своему падению"⁵⁵. (Там же. С. 267.)

Рассуждающего так Д. Философова нельзя упрекнуть в равнодушии к Венеции. Напротив, вся статья свидетельствует о том, как дорога для него Венеция прежних времен и как больно ему видеть ее обветшание. Однако, полагает он, Венеция не дороже живого исторического процесса, и потому "башня пожила достаточно, сослужила свою службу, и никому больше не нужная, тихо почилла. И зачем, и для чего, и для кого ее возобновлять?"⁵⁶. (Там же. С. 268.) С точки зрения Д. Философова, место умирающей старой красоты и значительности должны занять творения нового искусства, которые, войдя в жизнь, вселят "в толпу чувство любви и уважения к нему, а следовательно и к художественной старине"⁵⁷. (Там же. С. 270.)

В иных вариациях ту же мысль о ненужности возрождения Кампаниле высказывали отдельные европейские и американские архитекторы и искусствоведы. Д. Пэмбл, к примеру, в книге "Venice Rediscovered" пишет: "Некоторые люди предпочитают видеть Пьяццу без Кампаниле - либо потому, что, как Вилфред Скавен Блунт, они не видят нужды в колокольне в современной жизни, либо потому, что, как Роджер Фрай, Генри Валлис и Лонсдейл и Лаура Регг, они убеждены в гармоничности Пьяццы, утратившей несоразмерную с окружением Кампаниле"⁵⁸. (Pemble J. Venice Rediscovered // Интернет: [www.http://friendsofvenice.com](http://friendsofvenice.com).)

В России наиболее радикально насчет гибели Кампаниле высказался в 1902 году протоиерей Кл. Фоменко, которому отвечает В. Розанов в небольшой статье, названной, как и статья Кл. Фоменко, "К падению башни св.

Марка"59. (Фоменко Кл., протоиер. К падению башни св. Марка // Прибавления к Церковным ведомостям, издаваемым при Святейшем правительствующем Синоде. 1902. № 29. С. 982 - 986.) Для протоиерея Кампаниле есть прямой аналог Вавилонской башни, и как та была разрушена за гордыню и посягательство на Божии пределы, так и колокольня св. Марка, подобная рукотворному столпу до небес, была, по его мнению, уничтожена высшей силой. В. Розанов, который решительно не мог принять такой семиотический ракурс, замечает, возражая: "Это было бы понятно, если бы башня не стояла без 80 лет полное тысячелетие, т.е. так долго, как на Руси не стоит ни одно здание. Венецианцы, очевидно, могут сказать, что Бог скорее хранит их и дела их рук, может быть даже потому отчасти, что они без всякой ревности и презрения относились как к древним римлянам и грекам, так и к своим современникам..."60. (Розанов В. В. К падению башни св. Марка // Розанов В. В. Иная земля, иное небо...: Полное собрание путевых очерков 1899 - 1913 гг. М., 1994. С. 231.) Реальная история башни и длиннее, и короче, чем это представляет В. Розанов. Она была заложена в IX веке, но после пожара, уже в XIV, отстроена снова. Однако дело здесь не в точности датировок, а в отношении и образе, который выражает одну из существеннейших тенденций в организации как эмпирического, так и художественного венецианского тописа. Поэтому воскрешение Кампаниле в 1912 году восстановило общую семантику городского текста, подобно возрожденному после механических повреждений тексту книги. В венецианском тексте русской литературы история падения башни отразилась чем-то вроде вставного сюжета, подчеркивающего незыблемость основных текстовых единиц.

Следует подчеркнуть, что обращенность Кампаниле, как и других доминантных точек городского пространства, к верхнему миру не является свидетельством конфликта и семантической дуальности в отношениях водно-земного и небесного. Эти два начала, взаимно притягиваясь, живут в венецианском мире в величайшей гармонии, что позволило В. Ходасевичу в стихотворении "Интриги бирж, потуги наций..." (1924) предположить возможность растворения небесного в венецианском земном. Не противостоит последним и нижний мир, лишенный в данном случае налета инфернальности. Таким образом, в целом Венеция представляет собой некое особое пространство, где каждый вертикальный уровень, значимый сам по себе, одновременно репрезентативен для всех трех.

Свет и цвет

Истоки световой и цветовой гаммы образа Венеции. Световые вариации в русской литературной венециане. - Связь света и цвета. - Цветовая парадигма образа Венеции

Особенности освещения столь важны для восприятия любого пространственного объекта, что мировой венецианский текст просто не мог их про-

игнорировать. В нашем случае световые признаки приобретают особую значимость, ибо трудно назвать город, литературный образ которого, подобно Венеции, включал бы в себя такую богатую гамму световых и цветовых оттенков. Со световых характеристик начинается своя "Венецию" (1816) Байрон:

Уж полночь, но светло, как днем.
Веселье пенится кругом:
Светильники пылают ярко
На площади святого Марка...
(Перевод М. Донского)

Меняющиеся со сменой освещения образы Венеции создают П. Б. Шелли, Э. Дикинсон, Р. Броунинг и многие другие европейские и американские художники.

Поэтический язык этого сегмента венецианского текста вполне сложился уже в XIX веке, открыто обнаруживая свою двойную генеалогию: с одной стороны, многие световые и цветовые образы подсказаны самим городом в его эмпирической ипостаси, с другой стороны, на формирование венецианского цветового спектра и световых вариаций сильнейшее влияние оказала венецианская живопись. Однако в силу связанности этих двух источников лишь в редких случаях можно указать на изначальную природу того или иного отсвета или оттенка. В наибольшей степени теснейшая связь эмпирического и эстетического проявилась в пейзажной живописи, к которой, начиная с XVIII века, принадлежало едва ли не большинство так или иначе связанных с Венецией полотен. Яркий пример тому - картины учителя и ученика Каналетто, считавшиеся правдивым зеркалом города. "Их пейзажи, - пишет о Каналетто П. Перцов, - общепризнаны типичными видами Венеции. Действительно, при всем громадном прогрессе, даже современная техника редко передает так удачно эту влажную мягкость воздуха, насыщенного вечным испарением, скрадывающего все резкие очертания, вбирающего яркие краски и обливающего все свежим и прозрачным светом. Перспектива венецианских каналов, поражающая своею чистотою, вследствие полного отсутствия пыли, никем не передавалась лучше Каналето. Утренняя дымка на канале св. Марка, окутывающая Дворец дождей, нежит и тешит глаз на полотне так же, как тогда, когда качаешься среди нее в гондоле" (82). Таким образом, границы между искусством и действительностью размываются благодаря специфичности самой действительности, на что также указывает П. Перцов: "Пейзажу в Венеции более посчастливилось, что и не удивительно, если вспомнить, в каких исключительных художественных условиях находится этот город и какими чудными световыми эффектами балует глаз его влажная атмосфера" (82).

Следует сразу признать, что живопись в силу ее визуальной выразительности и языковых особенностей больше и успешнее работает со световыми и

цветовыми эффектами, чем литература, но у последней есть возможность передать динамику, зафиксировать сам *процесс* изменений света и цвета, представить явление многоакурсно. При этом некоторую обедненность спектра, присущую ряду связанных с Венецией литературных произведений XIX века, должно объяснять не бытовыми предпочтениями форестьеров, каковыми были в Венеции все, даже надолго задерживавшиеся там, русские писатели, а с одной стороны, давлением языковых традиций венецианы этого периода, с другой стороны, действительными образными контрастами, возникающими в Венеции при смене погоды и освещения. Впервые в русской литературе это в полной мере проявилось у П. Вяземского:

Венеция прелесть, но солнце ей нужно,
Но нужен венец ей алмазов и злата,
Чтоб все, что в ней мило, чтоб все, что так южно,
Горело во блеске без туч и заката.

Но звезды и месяц волшебнице нужны,
Чтоб в сумраке светлом, чтоб ночью прозрачной
Серебряный пояс, нашейник жемчужный
Сияли убранством красы новобрачной.

А в будничном платье под серым туманом,
Под плачущим небом, в тоске дожденосной,
Не действует прелесть своим талисманом,
И смотрит царица старухой несносной.
("Николаю Аркадьевичу Кочубею", 1863)

В стихотворении П. Вяземского сказалась общая для мировой литературной венецианы традиция женской персонификации Венеции, о которой мы подробнее будем говорить позже, но не она определяет здесь световую гамму и сюжетные изгибы. Уже в первые десятилетия XIX века возник и даже успел стать клишированным образ "золотой Венеции", генетически восходящий к образу золотой Италии и в целом к эпитету "золотой", ясно отмеченному ассоциациями с солнечным светом и блеском. Точно так же образ освещенной луной серебристой ночной Венеции стоит у самых истоков русской поэтической венецианы. У П. Вяземского эти два образа, соседствуя, создают новый контекст, в котором внешняя по отношению к Венеции авторская позиция заменяется внутренней и личностное начало в гораздо большей степени, чем это было в литературе прежде, окрашивает текст, выявляя субъективные предпочтения автора. В области последних и формируется изменяющая световая парадигма текста.

В начале XX века П. Вяземскому вторит П. Перцов. "В водяном городе, - пишет он, - ощущается каждая перемена погоды. Сквозь сетку дождя, в порывах холодного ветра, все теряет свою привлекательность. Все дворцы ка-

жутся старыми и поблекшими; все изъязны, повреждения, трещины - все "несправедливости времени" - выступают на мокрых стенах и бросаются в глаза, как морщины на лице начавшего стареть человека в незадачливый день. Кажется, надо вспомнить о соединительной нитке рельс и уехать из Венеции" (25).

П. Вяземский тоже говорит о чувстве тоски и одиночества, переживаемом в избыточно водной дождливой Венеции:

Не знаешь, что делать в безвыходном горе,
Там тучи, здесь волны угрюмые бродят,
И мокрое небо, и мутное море
На мысль и на чувство унынье наводят...
("Николаю Аркадьевичу Кочубею")

Природно-психологический параллелизм - явление известное и широко распространенное в литературе, но здесь мы имеем дело с чем-то иным, большим, чем простые перемены в облике города и настроении героя. Тучи и дождь, деформируя венецианскую вертикаль, как бы раскрепощают скрытые до поры силы нижнего водного мира, и это ощущается как угроза самому существованию человека. Поэтому сдержанное: "Кажется, надо вспомнить о соединительной нитке рельс и уехать из Венеции" - П. Перцова в ряде произведений реализуется как действительный или возможный сюжетный поворот. Ашенбах, герой повести Томаса Манна "Смерть в Венеции", со сменой погоды чувствует себя совершенно больным и буквально пытается спастись бегством. И именно отказ от намерения покинуть Венецию действительно приводит его в конце концов к смерти. Связь сюжетного развития со сменой погоды и освещения обнаруживает и "Рассказ неизвестного человека" Чехова: "В один пасмурный полдень, когда оба мы стояли у окна в своем номере и молча глядели на тучи, которые надвигались с моря, и на посиневший канал и ожидали, что сейчас хлынет дождь, и когда уж узкая, густая полоса дождя, как марля, закрыла взморье, нам обоим вдруг стало скучно. В тот же день мы уехали во Флоренцию" (201). Рассказ о жизни героя и Зинаиды Федоровны во Флоренции автором опущен, и далее в повести говорится о событиях, происходивших в Ницце, причем в тональности, прямо противоположной той, которая окрашивала венецианские страницы произведения.

Смена освещения города не всегда связана с уже совершившейся переменной погоды. Иногда художнику удается поймать сам момент назревающих перемен, как в стихотворении С. А. Сафонова "Из венецианского альбома" (1894):

Сегодня тих, но сумрачен залив;
Мой старый друг мне показался новым:

Спокойных волн лазоревый отлив
Вдруг потускнел и сделался свинцовым.

Идет ли то гроза издалека
Иль в небе чересчур светло и знойно?
Все так же даль ясна и широка,
Но что-то в ней тоскует беспокойно...

Венеция безмолвна, как всегда,
Ее дворцы и холодны и строги...
Огонь небес, угрюмая вода -
И жаркий трепет сдержанной тревоги...

Это стихотворение по-своему уникально не только в русской, но и в мировой венециане. В нем представлен тот редчайший момент намечающегося конфликта верха и низа, который и приведет к полной смене освещения и образной деформации топоса. Традиционная для Венеции целостность пространства здесь оказывается под угрозой, напряжение между точками возрастает и разрыв вертикали вот-вот произойдет.

В случае с сохранением традиционных пространственных соотношений световые вариации зависят от времени года или суток, от интенсивности лунного или солнечного света, от сопряжения ряда факторов, влияющих на световые оттенки.

Ночная Венеция предстает в литературе, как правило, в лунном освещении, порождающем эффект иллюзорности, призрачности материального бытия. Однако в большинстве случаев это не только не рождает тревоги, но создает новую гармонию, придавая городу привлекательность таинственности и особой ночной глубины за счет теневого удлинения вертикали вверх и вниз и многомерного расширения пространства благодаря кажущейся его разреженности. "На обратном пути застигает ночь, - пишет П. Перцов. - Городские огни мерцают вдали длинными золотыми цепями; очерки зданий пропали... Юная, свежая луна светит с дальнего неба, но не может бороться с быстро надвигающейся отовсюду темнотой. Все темно - море, воздух, город. Мимо плывут какие-то смутные тени - острова, корабли. Иногда, как ночная птица, проскальзывает гондола, и огонек на ее носу блестит, как зоркий глаз... Наконец что-то высокое и узкое вырастает сбоку - это колокольня св. Георгия. Впереди растут такие же призраки, в которых открываются мало-помалу знакомые очертания - Дворец дождей, колонна с крылатым львом, собор..." (8).

Как видно из приведенной цитаты, ночной свет актуализирует доминантные точки, скрывая в темноте фоновое пространство, которое как бы исчезает, растворяется во мраке. Но и сами доминантные точки перестраиваются, меняют свой облик со сменой световых акцентов: "Они плыли в свою гости-

ницу опять по Canal Grande. Ночь уже наступила, светлая, мягкая ночь. Те же дворцы потянулись им навстречу, но они казались другими. Те из них, которые освещала луна, золотисто-белели, и в самой этой белизне как будто исчезали подробности украшений и очертания окон и балконов; они отчетливее выдавались на зданиях, залитых легкой мглой ровной тени" (*И. С. Тургенев. "Накануне"*, 1859)⁶¹; (Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1964. Т. VIII. С. 155. Далее ссылки на это издание даются в тексте.) "Луна, иллюминация природы, дарит неожиданные красоты: то положит пятно на балкон и запертые ставни, и они белеют ярко; зальет жемчужно палаццо, и соседи глядят темнее и сумрачнее; сгонит тени в страшное пятно; на изгибе канала сверкнет чешуей; испугает, осветив мимоходом, каменную рожу" (*А. А. Трубников. "Моя Италия"*, 1908)⁶². (Трубников А. А. *Моя Италия*. 1908. С. 10 - 11.)

Эффект этот, несомненно, является общим для всех городов, но в Венеции он усиливается тем, что, во-первых, плотность доминантных точек на единицу пространства здесь очень высока, и впечатление разреженности ночного топоса возникает лишь относительно заполненности дневного, во-вторых, доминантные точки в водном городе удваиваются благодаря их отражениям в каналах, в результате чего прорисовывающиеся во мраке строения простираются сразу в двух направлениях.

Очень важно также настойчивое стремление художников слова проследить и передать все вариации света и цвета во внутреннем мире Венеции как нечто значимое, дорогое, прочно осевшее в памяти.

Следует, однако, заметить, что разным, но всегда гармоничным образам золотистой дневной и серебряной ночной Венеции отдельные художники предпочитают световую затененность, рассеянность. Слово "художники" здесь можно читать и в буквальном смысле, ибо речь идет прежде всего об "Автобиографических записках" А. П. Остроумовой-Лебедевой. В свой второй приезд в Венецию в 1911 году она застала город безоблачно-золотым и жарким. "Был июль. Солнце немилосердно накаляло камни мостовой и зданий, - пишет А. П. Остроумова-Лебедева. - Небо каждый день было одно и то же - ярко-синего цвета. Ни облачка, ни туманностей. Я мечтала о прохладе, о сереньких днях, о блестящем перламутром Петербурге. Представляла себе Венецию на фоне нашей северной природы, когда все овеяно ласковой, нежной дымкой, контуры смягчены и не режут глаза. И вот я изобразила Венецию не такой, какой она была в те дни, а такой, какой мне хотелось ее видеть - серебристо-серой. И, должно быть, сделала я это довольно убедительно, потому что год спустя Бенуа мне писал из Венеции, как он завидует мне - я видела перламутровую Венецию, а ему приходилось принимать ее яркой, освещенной беспощадным солнцем. Он поверил моим изображениям Венеции"⁶³. (Остроумова - Лебедева А. П. *Автобиографические записки*. С. 441.)

Воистину нужно взглянуть на Петербург из Венеции, чтобы увидеть его перламутровым! В литературном петербургском тексте он предстает чаще всего серым, грязно-желтым, грязно-зеленым, как у Достоевского, или черным, серым, дымно-серым с кровавым отсветом, как у А. Блока. Эпитет "перламутровый" в литературе скорее принадлежит Венеции, нежели Петербургу. О перламутровом небе Венеции писал Перцов. Образ перламутровой Венеции очень значим для М. Волошина, который сохраняет его в обеих редакциях стихотворения "Венеция":

Венеция - сказка. Старинные зданья
Горят перламутром в отливах тумана...
(1899)

Резные фасады, узорные зданья
На алом пожаре закатного стана,
Печальны и строги, как фрески Орканья, -
Горят перламутром в отливах тумана.

... Венеции скорбной узорные зданья
Горят перламутром в отливах тумана...
(1911)

Перламутровым видится Н. Заболоцкому сердце Венеции - собор св. Марка:

Покуда на солнце не жарко
И город доступен ветрам,
Войдем по ступеням Сан-Марко
В его перламутровый храм.
("Венеция", 1957)

Жемчужные и перламутровые оттенки вплетены в образ Венеции в романе Ю. Буйды "Ермо". Близок к перламутровой Венеции А. П. Остроумовой-Лебедевой чуть затуманенный пейзаж в рассказе Б. Зайцева "Спокойствие": "Облака на небе были бледны; в канале они отражались слабым реяньем; жемчугом отливала вода - на всем тусклый, бессолнечный день, смягчавший гамму Венеции"⁶⁴ (Зайцев Б. Осенний свет. М., 1990. С. 114. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте.) . Все это позволяет предположить, что выбранный А. П. Остроумовой-Лебедевой тип освещения водного города навеян ей не столько петербургскими воспоминаниями, сколько сложившимся уже к тому времени литературным образом перламутровой Венеции, который явно жил в ее сознании.

Следует подчеркнуть, что в венецианском контексте перламутровый цвет приобретает особую семантику, соотносимую с важными для него женскими ассоциациями. Связь с морем и раковиной позволяет проецировать на перла-

мутровый город древнюю символику, в системе которой раковина выступает как образ плодотворящего женского лона. Эти смысловые аспекты, правда, вне конкретных цветовых и символических переключек, отчетливо представлены в связи с Венецией в прозе И. Бродского.

Из времен года русская литературная венециана предпочитает весну и лето. Определение "перламутровая" в этом случае более всего подходит к весенней Венеции, с которой П. Перцов даже связывал представление об особой венецианской разновидности весны: "Весна - на всем. Но это венецианская весна: ее цвета не имеют южной резкости и сухости, все краски смягчены и затушеваны, все проникнуто вечным испарением" (8). Судя по временному раскладу сюжета, к весенним пейзажам относится и приведенный выше фрагмент из рассказа Б. Зайцева "Спокойствие". Практически о том же говорит Тургенев в романе "Накануне": "Кроткость и мягкость весны идут к Венеции, как яркое солнце лета к великолепной Генуе, как золото и пурпур осени к великому старцу - Риму" (151).

Освещенность летней Венеции связана в литературе по преимуществу с ночными и закатными часами. В последнем случае летний город представлен более в цвете, чем в свете, или, точнее, свет приобретает определенные цветовые оттенки:

Прелестен вид, когда, при замираньи дня,
Чудесной краскою картину осень,
Все дымкой розовой оденет пар прозрачный...
(П. Вяземский. "Из фотографии Венеции")

(Должно заметить, что в отличие от летних весенние закатные часы в Венеции могут быть описаны и в чисто световых образах. "Но никогда не бывает так хороша Венеция, как на закате, в ясные и тихие, последние часы дня, - пишет П. Перцов. - Тогда вся утопает она в ласковом сиянии; между ее дворцами, над ее каналами струится чистый и прозрачный, жемчужный свет" (Перцов П. "Венеция". С. 25).)

Осенняя Венеция присутствует в художественных текстах, но не обнаруживает при этом специфического светового и цветового выражения. О "маре-реве осеннего тепла" упоминает в стихотворении "Венеция" (1959) А. Сурков. Пытается вписать Венецию в осеннюю цветовую гамму с кипящим золотом и синью октября Л. Озеров. Яркая колористика "Венеции" М. Волошина, кажется, представляет наиболее выразительный образ венецианской осени, но на деле она связана не столько с периодом года, сколько с метафорическим образом "осени дней" бывшей морской царицы.

Выпадение из венецианского текста столь значимого для литературной образной палитры сезона легко объяснить особенностями водного города, который лишает авторов возможности использовать в его художественном

воплощении уже наработанную осеннюю парадигму образов. В Венеции мало садов, деревьев, и в этом смысле она, кажется, должна была бы напоминать каменный Петербург Достоевского с редкими островками зелени в нем. Антиприродность вообще является характерной чертой любого искусственного города, к числу которых, на первый взгляд, можно отнести и Венецию, и Петербург. Сравнивая корневые качества московского и петербургского топоса, В. Н. Топоров замечает: "Москва, московское пространство (тело), противопоставляется Петербургу и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, - неорганичному, искусственному, сугубо "культурному", вызванному к жизни некой насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом"⁶⁶. (Топоров В. Н. Миф. Ритуал Символ. Образ. М., 1995. С.272 - 273.) По контексту понятно, что речь в данном случае идет о воле не божественной, но человеческой. И именно в этом отношении Венеция и Петербург противопоставляются друг другу. У начала Венеции не стоит конкретный человек с определенными замыслами и железной волей. Литературный миф о рождении Венеции весьма отличен от аналогичных петербургских мифов, с чем, вероятно, связана и разность удельного веса креативного и эсхатологического начал в венецианском и петербургском текстах. Для Венеции гораздо более значимо первое, для Петербурга - второе.

В русской литературе Венеция предстает как город несравнимо более органичный, чем Петербург. Органичность эту отдельные авторы связывают с почти уникальной алогичностью. "Великолепнее нелепости, как Венеция, нет, - писал в "Былом и думах" А. И. Герцен. - Построить город там, где город построить нельзя, само по себе безумие; но построить так один из изящнейших, грандиознейших городов - гениальное безумие"⁶⁷. (Герцен А. И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 463.) Архитектурно алогичными представляются отдельные здания Венеции В. Розанову. "Когда Дворец дождей был кончен, - пишет он, - со всех концов мира потянулись и до сих пор тянутся на него смотреть. Невозможно ни задумать когда-нибудь еще такого (ученому-архитектору нужно для этого с ума сойти, т.е. все сперва забыть и затем лишиться употребления всяких способностей), ни где-нибудь приблизительно подобное найти" (223 - 224). По-своему это отражено и в поэзии. Л. Лосев, говоря о стихотворении В. Ходасевича "Нет ничего прекрасней и привольней..." (1925 - 1926) и двух "Венециях" - А. Ахматовой и Б. Пастернака, - справедливо замечает: "Венеция, которая прежде была лишь красивым фоном любовного свидания или смерти, предстает в этих трех стихотворениях как место назначения лирического паломничества - место, в котором перестают действовать обычные законы логики и психологии: там в тесноте не тесно, в духоте не душно, там утрата переживается как приобретение, там даже можно бросаться в самое себя. Словно бы пространство этого города, выражаясь в духе... Ивана Карамазова, "неевклидово"⁶⁸. (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. С. 229 - 230.)

Алогизм Венеции на фоне всех прочих городов мира почувствовали практически все, кто соприкоснулся с ней, и отметили многие из тех, кто о ней писал. Но логика - это то преимущество, порой сомнительное, которое культивирует и ценит *человеческое сознание*. То, что сознанию не подчинено, выстраивается и живет по другим законам, и это не только не означает анти-природности подобных явлений, но, напротив, указывает на их высшую природу. Кроме того, недостаток живой растительности компенсируется в Венеции множеством растительных элементов в живописи, мозаиках, каменной резьбе зданий, капителях колонн, о чем писал Д. Рескин в книге "The stones of Venice", ставшей своего рода пратекстом для многих произведений европейской и американской венецианы конца XIX - XX века.

Представление о природности города в русской литературной венециане поддерживается и чередой сравнений Венеции с птицами: со стаей плывущих лебедей, с колибри или африканской "райской птицей" у В. Розанова. В этом же ряду как особый знак Венеции присутствуют и ее неизменные голуби, которые иногда с точки зрения репрезентативности уравниваются с Пьяццей и сакрализуются:

Ах, не плыть по голубому морю,
Не видать нам Золотого Рога,
Голубей на площади Сан-Марка...

... Может быть, судьбу я переспорю,
Сбудется веселая дорога,
Отплывем весной туда, где жарко
И покормим голубей Сан-Марка...

(М. Кузмин. "Ах, не плыть по голубому морю...", 1912)

О птицеподобных гондолах писали практически все авторы мировой венецианы. Прямой повод к аналогии, несомненно, дали острые и приподнятые "птичьи" носы гондол, но устойчивая метафора развеществляла образ, переводя его в разряд одушевленных с такой последовательностью, что даже связанный с гондолами мотив смерти не смог победить заложенное в образе живое начало. Свидетельством этому служит редкая по соположенности противостоящих друг другу признаков поэтическая формула в стихотворении А. Кушнера "Знаешь, лучшая в мире дорога..." - "катафалкоподобные стаи".

Некую промежуточную и в то же время абсолютную по важности позицию занимают многочисленные крылатые львы, которые, не утрачивая символической функции и ярко выраженной сакральности, порой оживают в поэтическом тексте:

И крылатый лев заблещет,
И спросонья, при луне,
Он крылами затрепещет,

Мчась в воздушной вышине.

(П. Вяземский. "Венеция", 1853)

Лев на колонне, и ярко

Львиные очи горят,

Держит евангелъе Марка,

Как серафимы, крылат.

(Н. Гумилев. "Венеция", 1912)

Крылатый лев Сан-Марко с высоты
Кивает нам кудлатой головой...

(А. Сурков. "Венеция", 1959)

(Лев на одной из колонн Пьяцетты по значимости в городском топосе подобен петербургскому Медному всаднику, но семантика у него другая. Будучи знаком святого Марка, он не может быть носителем "воли роковой". По той же причине с ним не связывается эсхатологическая тематика. В русской литературной венециане в полном соответствии с мировой традицией лев предстает как символ былой мощи *Serenissima*.)

"Львиным городом" назвал Венецию В. Розанов. "Лев венецианский, поставленный на мачтах, на столбах, колоннах, на каждой безделице вплоть до спичечной коробки, - пишет он, - имеет два полуприподнятые крыла и чуть-чуть опустил на передних лапах, как готовый сейчас прыгнуть. Этот лев в оживлении, а не сидящий, не лежащий" (224).

Итак, обилие одушевленных образов ясно говорит о том, что отсутствие в русском венецианском тексте изображения осенней Венеции отнюдь не является знаком искусственности водного города, которому равно чужды возрождение и увядание. Мир Венеции - живой, и осенняя образность, пусть не в полноте парадигмы, вполне могла бы текстово проявиться. То, что осень с ее специфической освещенностью так слабо представлена в русской венециане, можно объяснить двумя причинами. Во-первых, образность осени утрачивает свою традиционную семантику и даже становится несколько избыточной, когда речь идет о городе, перманентно пребывающем в фазе медленного увядания. Во-вторых, те немногие произведения, где представлена осенняя Венеция, принадлежат советской венециане 50 - 70-х годов, мало работавшей со светом и цветом.

Зато, в отличие от осенней, очень повезло Венеции зимней, которой перед всеми сезонными красотами отдавал предпочтение И. Бродский. Его венецианские тексты и венецианские фрагменты текстов полны световых деталей и характеристик, возникающих уже на стадии отдаленного предощущения водного города. В автобиографических заметках, названных "Трофейное", И. Бродский пишет: "... девушка, за которой я тогда ухаживал, подарила мне на день рождения книжку-гармошку из открыток с видами Венеции... Из-за то-

го, что плохо отпечатанные открытки были с коричневым налетом, из-за ширины, на которой стоит Венеция, и из-за того, что в ней мало деревьев, трудно было определить, какое время года на них изображено. Одежда тоже мало помогала, поскольку люди были одеты в длинные юбки, фетровые шляпы, цилиндры или котелки и темные пиджаки моды начала века. Отсутствие света и общий мрак изображенного подвели к заключению, которое меня устраивало: что это зима, единственное подлинное время года"⁷⁰. (Бродский И. Трофейное // Иностранная литература. 1996. № 1. С. 241) Помимо "подлинности" зима в Венеции привлекала И. Бродского своей туристической несезонностью, с которой, как справедливо заметил Л. Лосев, поэт связывал возможность вырваться из плена времени и пространства.

Все это вместе взятое определяет специфику световой парадигмы И. Бродского, включающей в себя два образных ряда. Один связан с искусственными источниками света, где свет опредмечивается, овеществляется, присутствуя лишь в своем рукотворном знаке. Это прежде всего фонари и люстры, часто вводимые И. Бродским в поэтический контекст:

Под фонарем ваша тень, как дрогнувший карбонарий,
отшатывается от вас
и выдыхает пар.

("Венецианские строфы (1)")

... оставляя нетронутым желтый бесплатный жемчуг
уличных фонарей. (Там же)

С метафорой люстры, как правило, связана у И. Бродского мысль о затемненном или утраченном свете, о минус-свете, своего рода:

Бронзовый осьминог
люстры в трельяже, заросшем ряской...
("Лагуна")

Так меркнут люстры в опере...
("Венецианские строфы (1)")

Сюда же примыкает и образ сдвинутых, как пюпитры, плохо освещенных дворцов.

Фонари и люстры у И. Бродского легко вписываются в панораму рождественской Венеции, замещая традиционные признаки Рождества, или в метафорический мир театра, как в "Венецианских строфах (1)", где оказываются возможны вторичные световые пятна, возникающие в отсылках к "луне в творениях певцов" или к Клоду Лоррену.

Второй образный ряд связан с первичным, природным светом, который у И. Бродского представлен чаще в утреннем и дневном вариантах и действительно проявляет себя, взаимодействуя с миром и активизируя его. Всякий раз это дается у И.Бродского как *встреча* света и мира, света и человека:

Смятое за ночь облако расправляет мучнистый парус,
от пощечины булочника матовая щека
приобретает румянец, и вспыхивает стеклярус
в лавке ростовщика.
Мусорщики плывут. Как прутьями по ограде
школьники на бегу, утренние лучи
перебирают колонны, аркады, пряди
водорослей, кирпичи.
.... Свет разжимает ваш глаз, как раковину...
("Венецианские строфы (2)")

В этом ряду свет тоже может быть вторичным, но не в плане отсылок к другим текстам, а как отраженный водой и потому удвоенный:

И лучшая в мире лагуна с золотой голубятней
сильно сверкает, зрачок слезя.
("В Италии", 1985)

Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня...
("Венецианские строфы (2)")

Последние примеры важны еще и в том отношении, что указывают на актуализацию в системе световых образов органа восприятия света и цвета. Зрение и глаз в этом качестве особенно значимы для двух художников русской литературной венецианы - И. Бродского и Ю. Буйды. Последний в романе "Ермо" несколько страниц посвящает размышлениям о механизме зрения, характере отражения и т.п.

Специфика восприятия Венеции как места вне времени и пространства⁷¹ (Статус места "вне времени и пространства" Венеция у И. Бродского имеет не только в дни Рождества, как это видится Л. Лосеву (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. С.230), но и за его временными пределами, о чем можно судить по "Венецианским строфам" и стихотворению "Посвящается Джироламо Марчелло" (1993).) и особенности поэтического синтаксиса И.Бродского с максимально ослабленными запретами на сочетаемость абстрактного и конкретного позволяют в игре словами "смотреть", "мысль", "зрачок", "зрение" не только устанавливать, но и снимать барьеры, разделяющие физику и метафизику:

Ночь на Сан-Марко. Прохожий с мятым
лицом, сравнимым во тьме со снятым
с безымянного пальца кольцом, грызя
ноготь, смотрит, объят покоем,
в то "никуда", задержаться в коем
мысли можно, зрачку - нельзя.

Там, за нигде, за его пределом
черным, бесцветным, возможно, белым -
есть какая-то вещь, предмет.
Может быть, тело. В эпоху тренья
скорость света есть скорость зренья;
даже тогда, когда света нет.
("Лагуна")

Свет и цвет неразделимы у И. Бродского так же, как органически связаны они во всех произведениях литературной венецианы. Только при поверхностном восприятии текста может показаться, что в стихотворении "Лагуна" предел "нигде", которого может достичь взгляд, равный по скорости свету, представлен в естественно обедненной ночной цветовой гамме. В действительности по отношению к цвету ночь и день в Венеции нельзя воспринимать как оппозиционную пару нерасцвеченного-расцвеченного. И дело здесь не только в том, что характерные цвета ночи - черный и белый - обозначают границу спектра (черный) или интегрированный спектр в целом (белый), но прежде всего в том, что это сочетание независимо от времени суток является цветовым репрезентантом Венеции. При этом черный цвет в венецианском культурном пространстве не является знаком скорби или смерти. У него здесь особый статус, который не сразу осознается форестьерами и порой приводит их в недоумение.

Рассказывая о всенародном праздновании именин королевы Маргариты, В. Брюсов не без легкого удивления замечает: "Из гулявших молодых женщин почти все были красивы: все с черными волосами, в черных платьях и черных шаях; здесь любят черный цвет и даже детей одевают в черное"⁷². (Брюсов В. Венеция. С. 45.)

В русскую литературную венециану прочно вошел образ венецианки с накинута на плечи черной (вариант - темной) шалью, порой метонимически представляемый только через шаль. Наиболее последовательно к нему обращается А. Блок. Дважды этот образ встречается в его "Венеции" - в первом и в третьем стихотворениях:

Черный стеклярус
На темной шали!

Мать, что поют глухие струны?
 Уж ты мечтаешь, может быть,
 Меня от ветра, от лагуны
 Священной шалью оградить?

Через несколько месяцев этот образ вновь возникнет у А.Блока в "Молниях искусства": "... молодая католичка, отходящая от исповедальни с глазами, блестящими от смеха; красный парус над лагуной; древняя шаль, накинутая на ловкие плечи венецианки"⁷³. (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 391.)

Как видно из приведенных фрагментов, у А. Блока с венецианской шалью везде связаны временные и ценностные ассоциации. Эпитеты "священная", "древняя", которых нет в стихотворении "С ней уходил я в море...", замещаются в нем сакрализующей маркированностью иного типа, ибо стихами о шали отмечена внутренняя композиционная граница, и сразу вслед за ними в тексте идет интонационный и ритмический слом, выделяющий на общем фоне и без того сильную сакральную семантику первого терцета:

Идет от сумрачной обедни,
 Нет в сердце крови...
 Христос, уставший крест нести...

Второй катрен и приведенный терцет данного стихотворения отчасти совпадают с описанием венецианки в "Молниях искусства", но общая семантическая интенция у них разная.

Вариация того же образа венецианки с черной шалью обнаруживается в "Охранной грамоте" Б. Пастернака, но там и образ в целом, и черный цвет шали приобретают, в отличие от Блока, черты инфернальной семантики: "Среди гулявших быстро и гневно проходили женщины, скорее угрожавшие, чем сеявшие обольщение. Они оборачивались на ходу, точно с тем, чтобы оттолкнуть и уничтожить. Вызывающе изгибая стан, они быстро скрывались под портиками. Когда они оглядывались, на вас уставлялось смертельно насурмленное лицо черного венецианского платка" (253).

Данная семантика не проецируется у Б. Пастернака на восприятие Венеции в целом и не отражает семантику венецианского черного цвета вообще. Она связана лишь с приведенным конкретным случаем. Черная вода ночной Венеции не вызывает у Б. Пастернака инфернальных ассоциаций. Открывающий венецианскую главу "Охранной грамоты" образ "злокачественно темной, как помой", воды теряет негативные признаки в качественно отличном от него контекстном окружении: "что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги", "тронутое двумя-тремя блестками звезд", "похожее на почерневшую от времени живопись". Образ ночной воды, неоднократно возникающий в "Охранной грамоте", связан у Пастернака с полной черно-белой цветовой формулой: "На прибывавших и отходивших катерах толпилась публика, и

маслянисто-черная вода вспыхивала снежной пылью, как битый мрамор, разламываясь в ступках жарко работавших или круто застопоривавших машин" (245).

Другой предметный и цветовой репрезентант Венеции - ее черные гондолы. У черного цвета гондол, шалей и платьев есть общая культурно-историческая основа, отмеченная авторами литературной венецианы. Ж. де Сталь в романе "Коринна, или Италия" по этому поводу пишет: "Самые знатные дамы и мужчины всегда выходят из дому в черных домино; но очень часто гребцы, которые правят гондолами (гондолы всегда черные, ибо система равенства в Венеции распространилась главным образом на предметы внешнего обихода), одеты в белое и перетянуты розовым поясом; этот контраст поражает: можно подумать, что праздничный наряд предоставлен народу, в то время как знать не расстаётся с трауром"⁷⁴. (Сталь Ж., де. Коринна, или Италия. С. 277.)

Действительно, по указу венецианского сената в целях борьбы с роскошью предписано было предпочтение черного цвета, особенно в отношении гондол, которые до этого украшались драгоценностями, золотом, дорогими тканями и, казалось, конца не будет этой соревновательности.

Нет надобности приводить текстовые примеры, в которых упоминаются черные гондолы. Им просто нет числа. Наибольший интерес в этом длинном образном ряду представляют те случаи, когда гондолы, вне словесного обозначения цвета, но, думается, не без его имплицитного участия, приобретают в литературной венециане женские признаки. Во внешнем плане это может быть связано с характером их движения, как в "Рассказе неизвестного человека" Чехова: "Я смотрю вниз на давно знакомые гондолы, которые плывут с женственной грацией, плавно и величаво, как будто живут и чувствуют роскошь этой оригинальной, обаятельной культуры" (198).

Во внутреннем плане гондолы нередко рожают ассоциации с глубинно-женским, близким к архетипическому, началом: "Я не помню, перед каким именно из этих бесчисленных Вендраминов, Гримани, Корнеров, Фоскари и Лореданов увидел я первую, или первую поразившую меня, гондолу. Но это было уже по ту сторону Риальто. Она бесшумно вышла на канал из бокового проулка и, легши наперерез, стала чалить к ближайшему дворцовому порталу. Ее как бы подали со двора на парадное на круглой брюшине медленно выкатившейся волны. За ней осталась темная расселина, полная дохлых крыс и пляшущих арбузных корок. Перед ней разбежалось лунное безлюдье широкой водной мостовой. Она была по-женски огромна, как огромно все, что совершенно по форме и несоизмеримо с местом, занимаемым телом в пространстве. Ее светлая гребенчатая алебарда легко летела по небу, высоко несомая круглым затылком волны. С той же легкостью бежал по звездам черный силуэт гондольера. А клобучок кабины пропадал, как бы вдавленный

в воду в седловине между кормой и носом" (Б. Пастернак. "Охранная грамота") (243 - 244).

Все здесь - и время, и пространство, и лексика - работают на мифологизацию образа. Гондола, существуя одновременно в нижнем, срединном и верхнем мирах, приобретает черты некоего древнего существа, интегративно причастного ко всем сферам мироздания. Черный в данном случае непосредственно связан с силуэтом гондолера, но учитывая очевидную архаизацию образа гондолы и ее, пусть не названный, неизменный цвет, должно обратить внимание на его древнейшую хтоническую семантику. В архаическом мире черный был цветом первичной матери, Матери-Земли, Великой Матери. Последняя в мифологии проявляет себя через бисемантизм и двуликость. К. Г. Юнг писал по этому поводу: "В Индии "любящей и страшной матерью" является парадоксальная богиня Кали. Философия Санкхья тщательно разработала архетип матери в понятии *prakṛti* (материи) и приписала ему три *гуны* (основных атрибута); *sattva*, *rajas*, *tamas*: божество, страсть и темнота. Существуют три наиболее важных аспекта матери: ее плодородное и доброжелательное божество, ее оргиастическая эмоциональность и ее стигийские глубины"⁷⁵. (Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 219.) Таким образом, в древней системе мирознания символика черного цвета амбивалентна. Он несет в себе одновременно и рождение и смерть. Разумеется, эти смыслы, скрыто присутствующие у Б. Пастернака, не связаны единственно и только с гондолой, но через нее проецируются и на Венецию в целом.

Семантическое двуначалие черного цвета отмечено и у А.Блока. Черный цвет у него связывает концы и начала, смерть и рождение, прошедшее и будущее:

И некий ветер сквозь бархат черный
О жизни будущей поет.
("Слабеет жизни гул упорный...")

Разрушение амбивалентности и актуализация одной из сторон в семантике черного цвета привели к тому, что именно в связи с гондолами в литературной венециане наиболее заметно проявились традиционные вневенецианские цветовые ассоциации с трауром, скорбью, смертью. Стоит, правда, заметить, что и венецианская действительность давала предпосылки для такого осмысления образа. Как известно, гондолы, кроме всего прочего, служили и служат в Венеции катафалками, хотя для цветовой семантики данный факт, думается, вторичен и, к примеру, блоковское "Гондол безмолвные гроба" все-таки больше указывает на цвет, чем на функцию.

Черный как цвет смерти, независимо от его предметной прикрепленности, хотя часто в сопровождении усиливающих семантический акцент образов, широко представлен в русской венециане: "черным бархатом завешенная

плаха" у О. Мандельштама, "лишь голова на черном блюде" у А. Блока, семантически мягче, но в сходном контексте и с умножением через созвучие - у Б. Пастернака:

Теперь он стих и черной вилкой
Торчал по черенок во мгле.
(*"Венеция"*, 1928)

"Не знаю, какую-то грусть навевают эти черные, крытые черным кашемиром гондолы. Уж не траур ли это по исчезнувшей свободе и величии Венеции", - пишет В. И. Суриков из Венеции П. П. Чистякову. И далее замечает: "Хотя на картинах древних художников и во время счастья Венеции они черные"⁷⁶. (Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 65.)

В сочетании с белым черный цвет утрачивает негативную семантику и становится маркером не только быта Венеции, но и неких специфических проявлений венецианского духа. В последнем случае речь идет о баутах, упоминания о которых встречаются в произведениях В. Ходасевича, П. Муратова, А. Ахматовой и других авторов. Само слово "баута" (баутта) служит в текстах знаком карнавала и, одновременно, определенной цветовой формулы. П. Муратов так описывает этот специфически венецианский карнавальный костюм: "'Bautta" значит вообще домино, но венецианская "баутта" подчинена изумительно строгому рисунку и строгому сочетанию двух цветов - черного и белого. В этом видна прекрасная привычка к художественному закону, и до сих пор управляющему городом черных гондол и черных платков "zendaletto". Венецианская "баутта" состояла из белой атласной маски с резким треугольным профилем и глубокими впадинами для глаз и из широкого черного плаща с черной кружевной пелериной. К маске был прикреплен кусок черного шелка, совершенно закрывавший нижнюю часть лица, шею и затылок. На голову надевалась треугольная шляпа, отделанная серебряным галуном. При "баутте" носили белые шелковые чулки и черные туфли с пряжками" (24)⁷⁷. (Говоря о картинах Пьетро Лонги, часто включавшего баутты в свои живописные сюжеты, П. Муратов далее замечает: "Баутты проходят одна за другой, как фантастические и немного зловещие ночные птицы" (С. 25) однако впечатление это вызвано не столько цветом, сколько ликом маски. Те же "птички" ассоциации, но с совершенно иной семантикой, возникают у М. Кузмина:

Рассмешитесь: словно гуси
Выступают две бауты...
(*"Венеция"*)

)

Высокая семиотичность черного и белого отнюдь не является для венецианского текста признаком обеднения общей цветовой гаммы. Напротив, пол-

новесное включение этих двух цветов делает венецианский колористический спектр более цельным с точки зрения его образной и смысловой выразительности.

Цветовая парадигма венецианского текста очень богата как чистыми тонами, так и их оттенками. При этом из двух цветовых источников - природно-культурного венецианского контекста и венецианской живописи - для литературной венецианы, думается, более значимым оказался первый. Венецианская живопись воспринимается большинством художников слова не как отдельная, автономная сущность, а как неотъемлемая часть первичного венецианского текста. Понимание ее историчности, то есть возникновения и существования в текущем времени, практически не влияет на то, что воспринимающее сознание людей XIX - XX веков синхронизирует все составляющие пластически выраженного городского текста, оставляя диахронии только историю Венецианской республики с ее расцветом и падением. Человеку Нового времени решительно невозможно представить Венецию лишенной ее живописи. Стоит усилием воображения изъять ее из городского текста, и это будет уже другой текст и другой город. Сам же первичный текст с вписанными в него полотнами венецианских мастеров тоже ощущается как интегративно-художественный, органически соединяющий в себе все виды искусства. Это есть Творение в самом высоком значении слова, включающее в себя даже и природную компоненту.

Венецианская бытовая культура, в свою очередь, вобрала в себя весь цветовой спектр города с учетом его доминирующих или ослабленных включений. В результате венецианская цветовая парадигма оказалась столь четко структурированной и устойчивой, что она легко узнается даже в тех произведениях, где Венеция прямо не называется. Прекрасный пример такого рода непрямых ассоциаций - описание Н. В. Гоголем в "Петербургских записках" 1836 года весеннего предпасхального Петербурга: "Давно не помню я такой тихой и светлой погоды. Когда взошел я на Адмиралтейский бульвар, - это было накануне светлого воскресения вечером, - когда Адмиралтейским бульваром достиг я пристани, перед которою блестят две яшмовые вазы, когда открылась передо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность, когда церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи и в этой лилово-голубой мгле блестел один только шпиг Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, - мне казалось, будто я был не в Петербурге: мне казалось, будто я переехал в какой-нибудь другой город, где я уже бывал, где все знаю и где то, чего нет в Петербурге... Вон и знакомый гребец, с которым я не видался более полугода, болтается со своим яликом у берега, и знакомые раздаются речи, и вода, и лето, которых не было в Петербурге"78. (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 171.)

Розовый, голубой, серебристо- или туманно-серый, лиловый и зеленый - таковы основные цвета венецианского пейзажа. В зависимости от времени суток к ним может присоединиться золотой.

Розовая Венеция нарисована в стихотворении П. Вяземского "Из фотографии Венеции", в рассказе Н. Берберовой "Мыслящий тростник", в стихотворении И. Бродского "С натуры". Розовое платье на портрете прекрасной венецианки символизирует ее причастность к Венеции в рассказе В. Набокова "Венецианка" (1924). В бело-розовом платье изображена на венецианском портрете бабушка Лиз Сансеверино - Софья - в романе Ю. Буйды "Ермо". Тот же общий для Венеции оттенок замечает А. П. Остроумов-Лебедева: "Дворцы мраморные, старинные, с патиной желтовато-розового цвета, она придает им впечатление чего-то живого, трепещущего"⁷⁹. (Остроумова - Лебедева А. П. Автобиографические) Точно обозначенный художницей доминирующий оттенок цветового облика Венеции зеркально отразился в живописи живыми лицами и телами на полотнах венецианских мастеров, а в литературе нашел выражение в символике розового как живого. У П. Вяземского это связано с представлением о Венеции как о прекрасной женщине, у В. Набокова - с энергией и полнотой жизни Венецианки, у Н. Берберовой - с моментом вернувшейся любви и т.д. Все эти смыслы лежат в пределах традиционной семантики розового, со времен античности соотносимого с утром и юностью. Применительно к Венеции торжество розового цвета оборачивается указанием на силу живого начала, которым отмечен образ старого и, казалось бы, дряхлеющего города. Этот контраст - совмещение ветхого и юного лег в основу ряда лирических сюжетов и сквозит во многих литературных портретах Венеции - от П. Вяземского до И. Бродского и далее. Оригинально выражается в розовом цвете синтез двух временных и возрастных этапов в "Золотистой Венеции" В. Розанова. "Сколько я ни рассматривал части Дворца дождей, - пишет он, - я не мог понять, как можно было при малейшем вкусе выбрать данную часть такую, а не совершенно противоположную. Ну, например, камень, цвет стен. Можно было выбрать белый: "молочная белизна каррарского мрамора" - это все знают, это элементарно. Но, например, хочется не белого, но яркого, цветного: выбирай камень красный, зеленый, голубой, комбинируй их или оставь в один тон. Наконец, выбери камень с тонкими прослойками, жилами цветными. Но остановиться на камне, который, при разглядывании вплотную, являет грязно-белый цвет, а в общем (в стене) чуть-чуть заметно розоватый, - кажется невозможно, особенно невозможно в проекте, когда задумываешь здание; и можно быть уверенным, что камень был взят такой ненамеренно, без всякой мысли о нарядности. Между тем всякий знает (т.е. сейчас, в XIX - XX веке), как хороши так называемые линияльные цвета; т.е. где цвет сбежал почти, вылинял, остались лишь следы его, камень. Весь Дворец дождей имеет благороднейший бледно-розовый отлив, между тем как его постройка относится к самым первым векам республики. Единственный цвет, какого я больше нигде не видел" (222).

Таким образом, по Розанову, юная Венеция несла в своей цветовой гамме признаки старости, а постаревшая Венеция сохраняет цвета молодости, то есть, в сущности, облик города был задан таким, что он успешно сопротивляется времени, благодаря не привнесенным, но изначально звучащим в нем элегическим нотам. Тема бессмертия Венеции поворачивается в этом случае особой гранью, высвечивающей возможность материализации и фиксации времени в отсветах камней, что в некоторой степени эмпирически предваряет поэтическую философию времени-пространства, времени - архитектурной формы И. Бродского.

Возрастная семантика старого - нового, так или иначе связанная с розовым цветом, порой выражается двуцветной формулой физически родственных, но знаково противостоящих цветов розового - лилового (розового - фиолетового). Правда, в полноте своей эта формула редко появляется в составных русской литературной венецианы. Еще реже мы встречаемся с ее прямой текстовой интерпретацией. Но на уровне глубинной символики цвета и цветовых соотношений, присутствующей и активно проявляющей себя в структуре произведения, данная формула реализуется порой очень выразительно. Приведем два примера, в первом из которых оба составных двуцветна представлены как крайние (или почти крайние) точки венецианского спектра, но семантика каждого из них и их соотношения в палитре никак не определяются. Это не значит, что семантический аспект в данном случае опущен вовсе, но только то, что выразительность описания должна соответствующим образом отозваться в художественном опыте и архетипических структурах читателя. Речь идет об описании вечерней Венеции у П. Перцова: "В воздухе фантастическое смешение красок - горят вызолоченные края облаков, бродит розовый дым... Все оттенки, все переливы радуги встретились на этом небе. Золото заката переходит в алый блеск на горизонте, в фиолетовую тьму вверху. Здесь - вся гамма цветов. Глаз едва верит своим впечатлениям, наблюдая и ловя это волшебное зрелище, эту невиданную роскошь" (25).

В семантике цветовой парадигмы лиловый и близкий к нему фиолетовый связаны со старостью, мудростью, духовностью и самоуглублением. Не случайно из четырех недель католического Адвента три отмечены фиолетовым цветом в знак раздумий и одна - розовым в знак радости перед грядущими приходом Спасителя.

Именно такую семантическую обусловленность цветовых соотношений в структуре целого обнаруживает роман Ю. Буйды "Ермо". Мы уже говорили, что розовым цветом маркирован здесь портрет бабушки Лиз, спустя два поколения с абсолютной точностью повторившейся в юной Софье Илецкой, которой не суждено было состариться. Портрет молодой женщины в розовом становится для читателя, равно как и для постоянно возвращающегося к нему героя, чистым символом молодости, не обремененной признаками поздней возрастной грусти. С другой стороны, в лиловом и черном появляется перед

праздничной толпой главный герой романа, мудрый старец, гениальный писатель Джордж Ермо. В лиловом и черном предстает перед Ермо Лиз Сансеверино, приехавшая в Шато-сюр-мер после их разрыва. В том и другом случае лиловый цвет несет идею покаяния-примирения, но в сочетании с черным - еще и конца, ухода из жизни. Впрочем, лиловый может быть в романе "Ермо" и цветом неодоухотворенной плоти в противоестественном, как это дано в романе, мире авангардной живописи: "...место убранной гладкописи заняла гладкопись авангардистская - с черно-коричневыми квадратами на ядовито-желтом фоне и грубо торчащим толстым женским коленом, выпиравшим из этого красочного месива, при этом аппетитную женскую плоть художник сделал холодно-лиловой" (69). Искривленная духовность тоже может быть связана с лиловым цветом. Так, клиника, в которой живет безумная Лиз, сложена из синеватых и темно-розовых валунов, в сумме дающих тот же лиловый.

Первичные составные лилового цвета также достаточно часто встречаются в произведениях русской венецианы. Причем голубой цвет, как правило, представлен вполне традиционно: иногда как цвет моря, чаще как цвет неба. Оригинальность его проявления в этом качестве лишь однажды отмечена в русской поэзии:

Как на древнем, выцветшем холсте
Стынет небо тускло-голубое...
(А. Ахматова. "Венеция")

Казалось бы, этот ахматовский образ легко вписывается в ряд, отмеченный линиями оттенками. Однако в случае с голубым цветом дело обстоит несколько иначе. Приобретая линияльный оттенок, голубой приближается, а иногда просто переходит в один из доминирующих цветов Венеции - туманно-серый, жемчужно-серый, серебристо-серый и т.п.. Это цвет пастернаковской Венеции, Венеции И. С. Тургенева, А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. Перцова, часто - И. Бродского и особенно часто - Ю. Буйды. В романе "Ермо" он возникает в самом начале при описании странного, почти фантастического, выезда героя перед открытием венецианского карнавала. Жемчужно-серая пелена словно окутывает его, и все прочие краски существуют внутри этого кокона: "Со скрипом, с визгом и ржавым хрипом отворялись золотые ворота, украшенные роговыми пластинами с изображенными на них единорогами, звездами, драконами и прекрасными, как лошади, женщинами, и под многоголосое пенье фанфар, под звуки, стынувшие у губ музыкантов серебряными цветами, из-под густой арки выезжал запряженный шестерней экипаж - огромная пузатая карета на высоких колесах, обросшая жемчужно сверкающей пылью, вьющейся, свисающей и волочащейся по мостовой" (6)80. (Н. Елисеев в статье "Писательская душа в эпоху социализма" высказывает предположение, что вся начальная сцена пробуждает у читателя череду ассоциаций с В. Набоковым (Новый мир. 1977. № 4. С. 226), но, думается, в описании выезда героя Ю. Буйда скорее следует за гофмановской "Принцессой

Брамбиллой", где в изображении необычной процессии есть много штрихов, сходных с начальным эпизодом романа "Ермо", а в качестве эквивалента жемчужной пыли выступают явно доминирующие серебряные и серебристые оттенки: "В нем сидел старичок с длинной седой бородой, в мантии из серебристой ткани; на его почтенной голове вместо шапочки красовалась серебряная воронка... Следом за маврами, на двенадцати иноходцах цвета чистого серебра, ехали двенадцать всадников, они, как и музыканты, сидели наглухо закутанные; но их талеры были богато вышиты по серебряному полю жемчугом и алмазами..." (Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 231.) Далее в описании Ю. Буйды появляются перламутровая лютня, платиновый перстень и голубоватые ногти старика Ермо. Лиз ди Сансеверино входит в роман "окутанная сероватым блескучим шелком", затем она появляется в серо-голубом халате; порой цвет ее одеяния сгущается до темно-серого. Наконец, все это дается на фоне серебрящейся чаши Дандоло, постоянно присутствующей в романной действительности и сознании героя.

Семантика светло-серого и серо-голубого в романе "Ермо" близка к семантике "Als Ob" ("Как если бы...") - названию последнего романа Джоджа Ермо. В целом эти два цвета с их неустойчивостью и переливчатостью маркируют полуреальный мир, каковым и представляется Венеция многим писавшим и пишущим о ней российским авторам.

Еще одна составная лилового цвета - красный - активно входит в цветовую гамму Венеции разнообразными вариациями: от алого до пурпурного. Этот цвет в равной степени интенсивен как в городском пейзаже, так и в живописи и культурной истории Венеции. И. В. Гёте в "Итальянском путешествии", описывая прибытие дожа на торжественную литургию в честь победы над турками, точно фиксирует цветовые соотношения, в которых красному отводится роль рамы, выделяющей из общего фона одно из важнейших звеньев торжества. Кроме того, красный цвет отмечает центр, ибо, как описано у И. В. Гёте, перед дожем в золотом таларе шли сенаторы в красном, а позади него - нобили, также в темно-красных одеждах⁸¹. (Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 46.) Красный цвет был очень популярен в венецианской бытовой культуре эпохи Возрождения и, зеркально отразившись, утвердился в Венеции благодаря обилию и выразительности изображения одежды, ковров, покрывал на полотнах ее художников. На эту особенность венецианского быта указывал П. Муратов в "Очерках Италии". "Никогда и нигде не было такого разнообразия тканей, как в Венеции XVI века, - писал он. - В дни больших праздников и торжеств залы дворцов, церкви, фасады домов, гондолы и самые площади бывали увешаны и устланы бархатом, парчой, редкими коврами. Во время процессий на Большом канале сотни гондол бывали покрыты алым шелком. Но нам трудно, почти невозможно представить себе все это. Нами уже утрачено понимание красоты цветных драгоценных тканей, покрывающих огромные поверхности или падающих каскадами с высоких

потолков. Современная жизнь не дает таких праздников глазу, и мы знаем не ткань, а только кусочки ткани" (14).

Образцы для цветового разлива венецианской бытовой и художественной культуры, несомненно, давала оригинальная природа Венеции. Не случайно в "Венеции" М. Волошина краски заката воссоздаются как бы во взаимоотражении живописного в природном и природного в живописном, а затем того и другого в поэтическом тексте:

Шелков Веронеза закатная Кана,
Парчи Тинторетто...

Аналогичный путь избирает М. Кузмин и многие другие авторы русской литературной венецианы. Для писателей XX века многое в этом отношении определяется языковой парадигмой, заданной русскими Вернон Ли и Д. Рескином - П. Муратовым и П. Перцовым, у которых принцип видения Венеции изначально предполагает теснейшую связь отражаемого и его отражения в зеркале живописи.

Корни весьма часто встречающегося сочетания красного с золотым уходят, вероятно, в византийскую иконопись и культуру, которая органично вошла в венецианский городской текст, не подчинив его, однако, себе. В литературной венециане золотистый и золотой почти вытеснили желтый, который крайне редко встречается в чистом виде, хотя соединенный в разных пропорциях с красным присутствует, а даже порой доминирует в произведениях XX века. Так, в романе "Ермо" очень важен рыжий, соединяющий в себе красный и желтый примерно в равных долях. Цвет этот обретает в романе форму цветового лейтмотива, который с первого момента появления его в тексте связан с Венецией. Данный мотив входит в роман одновременно с другим важнейшим мотивом - чаши вообще и чаши Дандоло в частности. Оба они в начале бытовизируются, хотя цветовой мотив в купе с другими деталями уже несет на себе некую печать сверхреального. Мотив чаши начинает свое развитие с упоминания о вечерних чаепитиях в Нью-Сэйлемском доме, о тонкой чашке тетюшки Лизы, в которой золотится пахучий чай. Золотистый чай далее ненавязчиво выполняет роль цветового мостика к портрету дальней родственницы Ермо Софьи Илецкой, абсолютная копия которой перед этим дана в описании венецианского портрета. Обе Софьи - и сюжетная героиня, и внесюжетный персонаж - наделяются, помимо прочих сходных черт, пышными рыжими кудрями, которые всю жизнь будут притягивать Ермо к их обладательницам. Одна из них - проститутка Рыжуха, кратковременная героиня жизни и бессмертная героиня новеллы Ермо "Розовая девушка". Продолжение этой привязанности проявится в сыне Ермо, Паоло, юная притягательница которого тоже награждена природой и автором ыжими волосами.

В этом ярком, выделяющем и выделяющемся цвете несомненно присутствует отблеск солнца, и от каждой обладательницы рыжих волос герой романа ждет проявления энергии и жизнелюбия, какими отмечена Софья Илецкая и какие отражены в портрете бабушки Лиз. Рыжий цвет освещает жизнь Ермо и всякий раз дарит ему предчувствие счастья, как, по словам героя, дарит его всем, кто с ней соприкасается, Венеция.

В романе "Ермо" есть еще одно интересное проявление красного цвета, включенного в раздельное сочетание красного и белого, сигнализирующего о цветовой триаде красный - белый - черный. Такой цветовой комплекс имеет древнюю символику, связанную с дохристианскими культами и ритуалами. В архаическом, а в определенной степени и постархаическом мире оба цветовых блока - бинарный и тернарный - тесно связаны. Более того, по утверждению В. Тэрнера, "...в случае, когда белое и красное рассматриваются как дополнительные цвета, а не антитетические пары, мы можем предположить существование троичного отношения, в котором черное выступает как "нулевой член""⁸². (Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 93.) Именно этот вариант и представлен в романе Ю. Буйды. Первоначально данная цветовая пара оказывается связанной с образом матери Ермо, женщины "с крупным белым носом, украшенным красными пятнышками от пенсне", "пугавшей малыша Белым карликом и панически боявшейся зеркал" (10). В детском сознании героя все это собирается воедино и предстает в кратком, но психологически цельном тексте воспоминаний Ермо. Герой помнил: "...ярко-серебряное блюдо озера с черной лодкой посередине и черными же елками вокруг, желтый цыпленок, осторожно обходящий тарелку с сизовато-алой малиной, огромный матушкин нос, оседланный пенсне и являвшийся Белым карликом по его душу в страшных сновидениях..." (10). Как видим, в данной системе образных эквивалентов черный цвет действительно в конце концов эксплицируется наряду с белым и красным, а желтый и ярко-серебряный знаково представляют возраст героя и зеркало, с которым он тесно связан на протяжении всего сюжетного движения романа. Однако в усеченной триаде белый цвет утрачивает традиционно соединяемую с ним символику чистоты и гармонии, актуализируя семантику смерти, что и объясняет вызываемый им страх. Фактически, белый и красный как цвета смерти и крови семантически сближаются и образуют в романе Ю. Буйды цельное звено. Далее по ходу сюжета это единство неоднократно воспроизводится в упоминаниях о женских ночных кровотечениях, о смерти Дженнифер Мур, которую однажды утром нашли в постели залитой кровью, хотя на теле ее не было ни одной царапины, в описании "Моления о чаше" - полотна Якопо дельи Убальдини. Кроме того, бело-красным отмечен в романе "Ермо" мотив безумия, ибо Дженнифер Мур, как и мать героя, кончает свои дни в психиатрической лечебнице.

Однако в сложном романном целом сочетание белого с красным предстает у Ю. Буйды как амбивалентное, поскольку помимо описанных выше ситуа-

ций оно связано со старинной иконой, реликвией семьи Ермо-Николаевых, "Чудо Георгия о змие". Сюжет этот тесно связан с венецианским текстом и четырежды отражен в нем, как бы материализуясь в церкви и колокольне св. Георгия, не раз упоминавшейся в русской литературной венециане, в знаменитой картине Тинторетто и двух полотнах Карпаччо. Описание иконы в романе "Ермо" таково: "Прянувший белый конь, плоский и безротый, с глазом, напоминающим немытую сливу. Всадник в лазоревом, золотом и зеленом. Рыжевато-каштановые волосы, отстраненный взор, тонкий греческий нос, женственные губы, мягкий и чуть отвислый подбородок. Крохотная правая ножка-уродка. Маленькие ручки - левой натягивает повод, правой - вытягивает из пасти змия нитевидное копье. Волнисто-чешуйчатый хвост змия кончиком еще в пещере, во вместилище. Красивый и печальный женский глаз на лисьей морде. Безвольно разинутая пасть с узким языком-пламенем. Схватка добра и зла на фоне алого неба русской истории" (24). Судя по описанию, иконописные каноны данного сюжета здесь в основном выдержаны. Обращают на себя внимание лишь три момента: во-первых, в иконописи святой Георгий, как правило, вонзает копье в пасть змия, а не вытягивает его; во-вторых, цвета одежды его редки для икон московско-суздальской школы, хотя возможны для северного новгородско-псковского письма. Наконец, во-третьих, и это главное, - "алое небо русской истории". Признаемся, нам не удалось найти ни одной иконы с этим сюжетом, где святой Георгий был бы изображен на фоне алого неба. Как правило, за плечами победителя развевается красный плащ, который иногда поднимается до уровня головы всадника. Красное пятно плаща может быть меньшим или большим. В последнем случае оно становится похожим на фон для части фигуры, но никогда не охватывает верх иконы целиком. Поскольку и колористика описаний у Ю. Буйды не совпадает с колористикой аналогичных живописных изображений (в том числе у Карпаччо и Тинторетто), остается предположить, что алый цвет неба у него интегрирует в себе предзакатное небо Достоевского и алый цвет венецианских закатов. И то, и другое стало единицами художественного языка литературы, то и другое перекликаются в русском литературном контексте, что явлено и в самом романе "Ермо", где Венеция и Россия, Венеция и Петербург смотрятся друг в друга, как в зеркало.

Так или иначе, алый как вариация красного присутствует в описании иконы и сочетается в нем с белым, но, в отличие от предыдущих модификаций, белый здесь отчетливо сакрализуется, а алый, окрашивающий небо русской истории, несомненно, связан с кровью, смертью, злом, но и с торжеством победы над злом тоже. Поэтому в общем описании иконы красный также сакрализуется, тем более что отблеск его ложится на голову святого Георгия, волосы которого в словесном изображении Ю. Буйды имеют столь значимый для автора рыжевато-алый оттенок.

Из иных цветов спектра в русской литературной венециане широко представлен зеленый. Выше мы говорили об особенностях проявления в Венеции

растительного начала, с которым устойчиво связывается зеленый цвет в любом другом городском тексте. В Венеции же этот цвет соотнесен с иным, тоже живым началом - с водой, морем. В надэмпирической сфере здесь срабатывает своего рода механизм компенсации, ибо отсутствие зеленого цвета, психологически очень важного для человека, совершенно изменило бы структуру и семантику венецианского текста. Зеленоватый цвет воды выплескивается в Венеции за пределы водной стихии и проецируется всюду: он подчиняет себе и венецианскую живопись, и мироощущение героев литературных произведений. П. Муратов, говоря о полотнах Карпаччо и Тинторетто, пишет: "И даже самое представление о Венеции нераздельно связано с воспоминанием о зеленоватых, точно видимых сквозь морскую воду, картинах первого и о потемневших, но все еще пламенно живописных полотнах второго" (13). Думается, и картины Тинторетто, к примеру, тот же его "St. Giorgie e dragon" с явно преобладающими зеленоватыми тонами, тоже часто кажутся видимыми как бы сквозь морскую воду. Но первооткрывателем этой своеобразной венецианской колористики, несомненно, был Карпаччо. По поводу его "Чуда св. Креста" П. Муратов даже замечает: "В этой картине оживает старая Венеция; ее колорит, благодаря изысканному сочетанию розоватых и золотистых тонов с зеленым, уже предвещает будущую славу венецианского колорита" (13).

Два цвета из трех, названных П. Муратовым, вводят читателя в мир Венеции, нарисованный в стихотворении А. Ахматовой:

Золотая голубятня у воды,
Ласковой и млеюще зеленой...
("Венеция")

Контрастная цветовая формула с сочетанием красного и зеленого отмечает Венецию А. Блока: О красный парус,
В зеленой дали!
("С ней уходил я в море...")

В прозе более сдержанное цветовое соединение, но тоже с полноправным зеленым, обнаруживается в романе Тургенева "Накануне": "... есть что-то сказочное, что-то пленительно странное в зелено-сером блеске и шелковистых отливах каналов..." (151). По-своему увидел зеленоватые оттенки Венеции Б. Пастернак. Описывая площадь св. Марка, он замечает: "Несколько подалее клубились темно-оливковые пары, и в них сказочно прятался пятиголовый остов собора. Тот конец площади казался подводным царством" (253). Ощущение подводных ритмов, в том числе и в связи с проявлениями зеленого цвета, возникает у героини рассказа Н. Берберовой "Мыслящий тростник": "То тут, то там между домами открывались узкие каналы, крошечные над ними мосты, церкви, тающие в сумраке; бледно-розовые в розовом воздухе, ноги неподвижно сияли или будто реяли над водой; какие-то совсем не наши,

волшебные, звездно-зеленого цвета огни скрещивались с ними. Чувство странной подводной медлительности наполнило меня всю..."83. (Берберова Н. Рассказы в изгнании. М., 1994. С. 271.)

Таким образом, зеленый цвет, будучи репрезентантом важнейшего для Венеции водного начала, сигнально воскрешает в сознании писателей и читателей креативный литературный миф о рождении города из морских вод. Эсхатологические проекции если и присутствуют в такого рода описаниях, то в эмоционально сглаженном виде, ибо вода в Венеции манит, а не пугает.

Прочие цвета спектра в венецианском тексте русской литературы менее интенсивны. Среди них несколько более активен синий, но его употребление в связи с водой семантически не выходит за пределы традиционной цветовой маркировки, поэтому мы не видим необходимости рассматривать данный цвет отдельно. Отметим лишь, что он входит в более обширное и весьма неопределенное в отношении цвета понятие "пестрый", которое применительно к Венеции появляется у ряда писателей. Чаще всего это определение связывается с венецианской толпой, площадью св. Марка, карнавалом. "Но близко к вечеру. Тени набегают на город и быстро сгущаются. Пора домой, - пишет П. Перцов. - В сотый раз прохожу я по площади св. Марка, среди ее пестрых построек, у пестрого собора, в пестрой толпе. Глаз невольно следит цвета и краски, и радуется золоту газовых огней, зажигаемых в синеве сумерек" (13 - 14). Известно, что синий нередко использовался в многоцветных византийских мозаиках, которыми украшены венецианские храмы. В том же многокрасочном венецианском контексте он проявляет себя у В. Набокова:

Ах, угонят их в степь, атаманов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
Назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивишься вослед
черным, синим, оранжевым ромбам...
"N писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом..."
(Из романа "Посмотри на Арлекинов", 1974)

В заключение следует отметить, что богатство палитры не является свойством только русской литературной венецианы. *Genius loci* с равной щедростью дарит краски Венеции всем авторам, и они с равной благодарностью принимают этот дар.

Имя Венеции в русской литературе

Женское в имени и облике Венеции. - Именные вариации. - Анаграммы имени города в русской литературной венециане

Начиная разговор о роли имени города в русской литературной венециане, уместно вспомнить последнее пятистишие стихотворения Каролины Павловой "Венеция":

Свой горький жребий забывая,
Царица пленная морей,
Облитая лучами мая,
Глядится, женщина прямая,
В волне сверкающей своей.

Аллегорическое представление Венеции в виде прекрасной женщины уходит корнями, с одной стороны, в венецианскую живопись эпохи Возрождения, с другой стороны, в мировую венециану первых десятилетий XIX века. В первом случае обращает на себя внимание роспись зала Большого Совета во Дворце дождей. В ряде живописных сюжетов кисти Тинторетто, Веронезе, Якопо Пальмы Младшего Венеция предстает в женском облике - то общающейся с дожем, то в окружении олимпийских богов, то принимающей поклонение венецианцев и жителей покоренных ею земель. Особенно выразительно изображена Венеция - женщина в веронезиевском "Апофеозе Венеции", где она восседает на облаке. Общий сине-голубой фон картины соединяет ее верх и низ, так что все изображенное на ней размещается в общем сакрализованном пространстве.

Женское начало актуализирует в образе города и креативный литературный миф о Венеции-Афродите. Однако не аллегория и не мифологизация определили тип персонификации города в литературе. Его звучное женское имя неизбежно должно было подсказать писателям образ прекрасной венецианки, в которой воплотилась душа города. Первой вполне реализовала эту возможность Ж. Санд в новелле "Орко", героиня которой - загадочная восхитительная девушка - дважды предстает в тексте как женское воплощение Венеции - на описанной в новелле картине, "изображающей девушку, коленопреклоненную перед святым покровителем этого собора (собора св. Марка - Н.М.) и города" и в сюжетном развитии произведения. В одном из эпизодов Ж. Санд рисует свою героиню великолепной властной женщиной, которой невольно подчиняются все окружающие: "Но в то же мгновение дверь резко распахнулась, и вошла женщина, сразу привлекавшая всеобщее внимание. Франц узнал ее тотчас же. Это была девушка с той самой картины, одетая догарессой пятнадцатого века и даже более прекрасная благодаря великолепию своего убранства. Она шла медленно и величественно, как царица бала, уверенно глядя на окружающих, но никого не приветствуя. Никто, за исключением Франца, не знал ее; но все, покоренные ее красотой и благородной осанкой, почтительно склонялись и даже расступались перед нею. Франц, ослепленный и очарованный, следовал за нею на некотором расстоянии. Когда она вошла в последнюю залу, некий красивый юноша в костюме Тассо пел, аккомпанируя себе на гитаре, романс в честь Венеции. Незнакомка по-

дошла прямо к нему и, пристально на него глядя, спросила, кто он такой, что осмеливается носить подобный костюм и воспевать Венецию. Юноша замер под ее взглядом, побледнев, опустил голову и протянул ей свою гитару" (Санд Ж. Собр.соч.: В 9 т. Л., 1973. Т. 6. С. 642) .

Орко, именем которого названа новелла, - это дух добра, или, в применении к данному сюжету, добрый дух города. Вынесенность имени в заголовок может подтолкнуть читателя к мысли, что героиня новеллы и есть одно из воплощений этого духа. Однако в структуре новеллы Орко скорее соотнесен с черным пятном в огненном ореоле, которое в финале появляется на волнах Адриатики и решает участь героев. Героиня же до конца именуется Венецией, в том числе и в момент своей символической гибели из-за любви к австрийцу.

Трудно сказать, насколько известна была новелла "Орко" в России и могла ли она повлиять на созданный русскими писателями образ Венеции. Скорее всего, та же форма персонификации города в виде прекрасной женщины утвердилась в русской венециане вне зависимости от каких бы то ни было влияний, отправляясь от имени города и особенностей его восприятия. Во второй половине XIX века она уже оказывается широко распространенной, и мы встречаемся с ней в трех стихотворениях П. Вяземского - "Венеция" (1853), "Николаю Аркадьевичу Кочубею", "Из фотографии Венеции", в "Venezia la bella" А. Григорьева, в романе И. С. Тургенева "Накануне", в "Венеции" (1874) А. Апухтина, в письмах А.П. Чехова.

В XX веке грань между венецианкой и женским воплощением Венеции настолько размылась, что олицетворяющие метафоры стали порой вызывать вполне уместную полемику относительно их образного характера и смысла. Наглядный пример того толкования последней строфы "Венеции" (1828) Б. Пастернака:

Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных в плавь

Авторы ряда работ о творчестве Б. Пастернака размышляют о связи данной строфы с мотивом самоубийства. (См.: Эванс - Ромейн К. Стихотворение Пастернака "Венеция" и традиции немецкого романтизма // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. С. 109 - 110; Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Wien, 1985. С.37.) Между тем, подобный контекст разрушает основы метафоры, а, следовательно, и цельность образа Венеции-венецианки, которая подчеркивается множественным числом в последнем стихе - "с набережных".

Почти невозможно, на наш взгляд, определить образную сущность героини первого стихотворения "Венеции" А. Блока: Венеция? венецианка? Отраженный в письмах А. Блока из Венеции характер его отношения к водному городу и формула "адриатической любви" склоняют к первому варианту. Но вероятен и, как у Б. Пастернака, вариант Венеции-венецианки, с той лишь разницей, что у А. Блока он выражен одночленной образной формулой. (А. Марченко без учета особенностей венецианской культуры и языка русской литературной венецианки соотносит темную шаль в данном стихотворении с пестрой испанской шалью и венецианку - с А.Ахматовой. *"Не самый наблюдательный читатель и тот сообразит, что на лирической героине "венецийского" этюда, - пишет А.Марченко, - знакомая по знаменитому мадригалу ложноиспанская шаль: черный стеклярус на темной шали. А парус? Ну чем не испанский гребень в зеленокудрой дали? Он того же ярко-красного цвета, что и розан на ее, Ахматовой, испанизированном и стилизованном портрете: красный парус в зеленой дали - красный розан в волосах; шаль испанскую на плечи - черный стеклярус на темной шали"* (Марченко А. "С ней уходил я в море..." - Анна Ахматова и Александр Блок: опыт расследования // Новый мир. 1998. № 8. С. 203) Вряд ли можно согласиться со столь свободной трактовкой блоковского поэтического образа и принять столь свободное обращение с культурными реалиями, заведомо известными Блоку. Связь данного стихотворения А. Блока с поэмой А. Ахматовой "У самого моря" (1914) не дает достаточных оснований для предположений, в излишне категоричной форме высказанных автором статьи. Справедливо, на наш взгляд, утверждение П. Каццола, что "шаль есть нечто более важное, чем традиционная часть венецианского костюма, и что, представляя женщину, она представляет сам город" (Каццола П. Венеция в творчестве русских поэтов и писателей "Серебряного века" // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1998. С. 180).)

Через саморазрушающуюся метафору с глубоко спрятанным первичным смыслом рисует Венецию М. Чехов: "Я влюблен! Моя возлюбленная - прекрасная стройная девушка в черном. Но это не траур. Это стиль ее. Она не знает, почему она носит черное платье, но знает, что оно к ней идет. Она стройная, тонкая, нежная, гордая и тоже влюбленная - она любит свою красоту и не может, не хочет, не смеет забыть ее. Из всех стран приезжают к моей возлюбленной на поклон. К ней приближаются трепетно. Зачарованные, стоят, стоят перед ней мои соперники и хоть на мгновение, но забывают себя совершенно. Она же встречает всех одинаково спокойно, приветливо, с улыбкой, но гордо. Я впервые приехал к ней ночью, и ночью она приняла меня. Она зажгла таинственные огни и позволила мне пройти в свои покои. Я полюбил ее сразу, всем сердцем, до мучительных слез и до боли. Имя моей возлюбленной известно всему миру - ее зовут Венеция! Каждое утро выпускает она своих голубей на площади Святого Марка и смотрит на нас, на всю толпу влюбленных, смотрит, как мы кормим голубей, стараясь выразить этим нашу любовь, обожание, страсть! Она слушает восторженный, но затаенный

шепот и тысячи вздохов, которые мы посылаем ей с площади Марка. И мы все, не стыдясь, улыбаемся. И друг на друга мы смотрим с улыбкой, мы не ревнуем ее, мы понимаем, что нельзя не любить ее". (Михаил Чехов об Италии (из черновых записей) / Публ. И. И. Аброскиной // Встречи с прошлым. М., 1970. С. 142.) Человека, никогда не слышавшего о Венеции, почти ничто не подтолкнет к метафорическому восприятию этого текста.

Тенденция к женской персонификации Венеции во многом определила смысловой ореол и звукообразность ее имени в русской литературе и повлияла на формирование языка литературной венецианы. В произведениях XIX века имя Венеции стало сопровождаться определением, которое в 50 - 60-х годах практически вошло в именной состав в качестве устойчивого и полноправного члена - Прекрасная Венеция. "...все в ней женственно, начиная с самого имени, - пишет Тургенев в романе "Накануне", - не даром ей одной дали название *Прекрасной*" (151). Абсолютная выделенность ("ей одной"), прописная буква и курсив - все указывает на то, что слово "Прекрасная" в данном случае эквивалентно для Тургенева имени и фактически является синонимом первичного названия города. То же преобразование эпитета в именную составную обнаруживает поэма А. Григорьева "Venezia la bella" и одноименная глава в "Былом и думах" А. И. Герцена. При этом в тексте поэмы А. Григорьева слово "Прекрасная" так же, как позднее у Тургенева, используется в качестве именного эквивалента или, по отношению к цельной формуле, своеобразной именной метонимии, отнюдь не сводясь к простому парафразу первичного имени:

Печали я искал о прожитом,
Передо мной в тот день везде вставала,
Как море, вероломная в своем
Величии *La bella*.

Итальянское написание имени во всех этих случаях является дополнительным указанием на органичность использованной художником именной формулы.

Имя Венеции очень значимо практически для всех авторов русской литературной венецианы. В сущности, все, о чем мы говорили доселе и будем говорить далее, есть содержание имени, его вещная и духовная наполненность. Но и звуковая сторона имени, его фонетическая оболочка далеко не безразличны писателям. Имя Венеции в текстах повторяется часто, как бы лаская слух. Его модификации в ключевых моментах текста порой рожают удивительные семантические повороты. Известна неожиданная, сугубо мандельштамовская, форма слова "венецийский" вместо логически обусловленного "венецкий", как это потом будет у И. Бродского - "Венецийских церквей, как сервизов чайных..." ("Лагуна"). Вынесенное в заголовок стихотворения "Венецийская жизнь" слово начинает играть новыми смыслами благодаря

удаленности от ближайшего фонетически родственного русского "венец" и неожиданной выделенности корневого "ниц", обрамленного с двух сторон одинаковыми звуками. В целом "и" на месте "е" в заглавной формуле и первом стихе стихотворения О. Мандельштама образует созвучие "иц" - "из" ("Венецкая жизнь") и фонетически скрепляет это корневое словосочетание. Необходимо, правда, заметить, что форма с "ниц" при *i* после "ц" представлена в словоупотреблении XIX - начала XX века, и возможно, О. Мандельштам, несколько модернизируя, воспроизводит именно ее. Из старых словосочетаний, в которых использовалась эта форма, В. Даль выделяет название "венецианская ярь", то есть ярь-медянка, краска ярко-зеленого цвета. Ассоциация такого рода для Мандельштама не вовсе исключена, поскольку зеленый цвет дважды упомянут в его стихотворении, и оба раза в сильных позициях: сначала в связи с угадываемой в знаках текста венецианской живописью -

Тонкий воздух кожи, синие прожилки,
Белый снег, зеленая парча...,
(*"Белый снег"* здесь не обязательно предстает в прямом значении, но скорее как цветовой уточнение белого - белый, как снег.)

а затем как цвет Адриатики -

Только в пальцах - роза или склянка,
Адриатика зеленая, прости!

Однако возможен и другой вариант, поскольку корневое мандельштамовское "ниц" обнаруживает родственность с корнем "ник", имеющим чередующуюся согласную и содержащим в своем обширном смысловом спектре указание на тыльную сторону чего-либо, на изнанку. Применительно к стихотворению Мандельштама это может быть прочитано как знак нетрадиционного, по ту сторону кулис, видения объекта, что до определенной степени действительно находит отражение в его тексте. Опасаясь натяжек, мы не настаиваем ни на первом, ни на втором варианте, но только пытаемся построить круг виртуальных смыслов, вызванных необычной формой именного образования.

Имя Венеции дробится в литературной венециане во множестве звуковых проекций, которые порой складываются в анаграмму, порой служат своего рода опережающими знаками, сигнализируя о появлении в тексте образа водного города, как в рассказе Б. Зайцева "Спокойствие". Связанные с Венецией драматические события, развернувшиеся в середине рассказа, предвзрываются в начале его совершенно, казалось бы, немотивированным появлением в тексте имени А. Венецианова: "И в мозгу потомка медленно шли мысли - о временах давних, курьезных помещиках, крепостничестве, годах Венецианова" (103).

Анаграммирование имени города в русской литературе может быть как прямым, так и косвенным. Трудности прямого анаграммирования слова "Венеция" ограничивают разнообразие вариантов, хотя авторы и пытаются максимально расширить пределы возможного. Простейшая анаграмма Венеции связана с частным воспроизведением в тексте двух начальных букв имени - *ве* и обратного *ев*, а также *ен* - *не*, в самом очевидном варианте - *вен* - *нев*. Порой в этих случаях оказываются важными буквы, как бы намекающие на потенциальную возможность чередования с *ц* и таким образом замещающие последнюю:

И **неужель** в грядущем **ве**ке
Младенцу **мне велит** судьба
Впервые дрогнувшие **ве**ки
Открыть у львиного столба?
(А. Блок. "Слабеет жизни гул упорный...")

И поздним **вечером**, когда я шел
К себе домой, о том же **мне** шептали
Певучие шаги **венецианок**,
И **собственный** мой шаг казался **звонче**
Стремительней и легче.
(В. Ходасевич. "Встреча", 1918)

Тогда б ни топора под мышкой, ни шинели,
Венеция б в **веках** подругой нам была,
Лазурные бы сны под **веками** пестрели...
(А. Кушнер. "Когда бы град Петров стоял на Черном море...") (Анаграммирование через слова *век*, *вечность*, *вечный*, несомненно, семантически значимо, ибо оно дополнительно указывает на одну из важнейших диахронических компонент образа Венеции.)

Только к **вечеру** сад опустеет,
от зачеркнутых строчек темно,
ладно, ладно - тебе **напевает**
в приоткрытое **ветер** окно,

ладно, ладно, спроси себя: где я,
а ответу - **не** хочешь, **не** верь:
за окном догорает Помпея
и **Венеция** плещется в дверь.
(В. Литусов. "Только к вечеру сад опустеет...")

Особенности венецианского диалекта с чем-то средним между *з* и *с* на месте *ц* в названии города позволили отдельным авторам анаграммировать имя города в нагнетании свистящих согласных. Очень заметно это в ранней "Венеции" Б. Пастернака:

Я был разбужен спозаранку
 Бряцаньем мутного стекла.
 Повисло сонною стоянкой,
 Безлюдье висло от весла.

Висел созвучьем Скорпиона
 Трезубец вымерших гитар,
 Еще морского небосклона
 Чадающий не касался шар...

...И пеной бешеных цветений,
 И пеною взбешенных морд
 Срывался в брезжащие тени
 Руки не ведавший аккорд.

Во второй редакции этого стихотворения тенденция к анаграммированию имени города через свистящие, как и тенденция к анаграммированию вообще, выражена гораздо слабее. Б. Пастернак словно стремится убрать слишком очевидные созвучия, хотя в некоторых строфах, в ослабленном, по сравнению с первой редакцией, варианте анаграмма Венеции все-таки возникает:

Он вис трезубцем Скорпиона
 Над гладью стихших мандолин
 И женщиною оскорбленной,
 Быть может, издан был вдали.

Анаграмматическая игра *с-з-ц* заметна в последней строфе "Веницейской жизни" О. Мандельштама:

Черный Веспер в зеркале мерцает,
 Все проходит, истина темна.
 Человек рождается, жемчуг умирает
 И Сусанна старцев ждать должна.

Позднее, в 70-х годах, это анаграмматическое сочетание прозвучит в стихотворениях И. Бродского:

Венецийских церквей, как сервизов чайных,
 слышен звон в коробке из-под случайных
 жизней. Бронзовый осьминог
 люстры в трельяже, заросшем ряской,
 лижет набрякший слезами, лаской,
 грязными снами сырой станок.
 ("Лагуна")

Тот же тип анаграммирования обнаруживается и в сложной анаграмматической системе стихотворения Б. Ахмадулиной "Венеция моя":

- Не лги! - Но мой зубок **изгрыз** другой букварь.
Мне ведом **звук диеза** и бемоля...

...Труп розы **возлежит** на гущине воды,
которую зову как **знаю**, как умею...

Наиболее близкие к русскому звучанию имени города анаграммы типа *ве-нец, в-н-ц, в-ц, ц-и-а* и тому подобные порой оказываются отчетливо связанными с популярным образом Венеции как царицы моря:

Не обещай, лукавая голубка,
Не обольщай гаданьем воровским,
Не покорить **Венецию** слезами
И **царскою цевницей** не пленить.
(М. Степанова. "Не обещай, лукавая голубка...")

И, наконец, **венец** пустого неба,
Ингерманландскою **Венецией** горишь.
(В. Коллегорский. "Город. Фантасмагория", 1996)

Однако возможны варианты подобного анаграммирования и вне данной семантической связки, к примеру, через взаимонаграммирование созвучных имен:

О пышность виденья, о грусть увяданья!
Шелков **Веронеза** закатная Кана,
Парчи **Тинторетто**... и в тучах мерцанья
Осенних и медных тонов **Тициана**.
(М. Волошин. "Венеция")

В общем, звуковая формула с *ц* - явление довольно частое, представленное разнообразными, порой оригинальными смысловыми и фонетическими переключками со словами *цвет, ревнивцем, сопернице, отрицает, поцелуев* и т.п.:

Быть может, венецейской девы
Канцоной нежный слух пленя...
(А. Блок. "Слабеет жизни гул упорный...")

Цвет не скажу какой, не знаю. Знаю, кто
содеял этот **цвет**, что вижу - Тинторетто.
(Б. Ахмадулина. "Венеция моя")

...но что с **ревнивцем** за плечом?
(Там же)

Не верь, рояль, что я съезжаю на поклон
к **Венеции** - твоей сопернице великой...
(Там же)

Звук отрицает себя...
(И. Бродский. "Лагуна")

Косвенное анаграммирование, как правило, бывает соотнесено со словом, которое в языковой системе венецианского текста стало репрезентантом города и его имени. В "Венеции моей" Б. Ахмадулиной, к примеру, таким является слово *роза*, отсылающее к "Веницейской жизни" О. Мандельштама. Анаграммы этого слова у Б. Ахмадулиной многочисленны, разнообразны и, как правило, возникают в семантически связной в данном контексте триаде *Венеция-роза-рояль*:

Темно и **розных** вод смешались имена.
Окраиной басов исторгнут всплеск **короткий**.
То **розу** шлет тебе, Венеция моя,
в Куоккале моей **рояль** высокородный.

... **Правдивый** за плечом, мой ангел, такова
Протечка труб - струи источие **реально**.
И **розу** я беру с **роялева** крыла.
Рояль, твоё **крыло** в **родстве** с мостом **Риальто**.

Далее в тексте стихотворения в перекличке с Венецией анаграммируется имя Тинторетто, тоже отражающееся в звуковой оболочке слова *роза*:

Труп розы возлежит на гущине воды,
которую зову как знаю, как умею.
Лев сник и спит. **Вот** так я **коротаю** дни
В Куоккале моей с Венецией моею.

Диапазон ассоциативно связанных созвучий расширяется в русском венецианском тексте за счет сугубо индивидуальных вариантов, возникающих у того или иного художника. Это уже не анаграммы в точном смысле слова, хотя функция *вместоимений* у многих слов сохраняется. К примеру, Б. Пастернак в "Охранной грамоте" создает звуковой образ Венеции на основе, казалось бы, весьма отдаленных и абсолютно оригинальных словесных ассоциаций: "Есть слова: халва, и Халдея, маги и магний, Индия и индиго. К ним надо отнести и колорит ночной Венеции и ее водных отражений. Как бы для того, чтобы тем прочней утвердить в русском ухе его ореховую гамму, на катере, пристающем то к одному берегу, то к другому, выкрикивают к сведе-

нию едущих: "Fondaco dei Turchi! Fondaco dei Tedeschi!" Но, разумеется, названия кварталов ничего общего с фундуками не имеют, а заключают воспоминания о караван-сараях, когда-то основанных тут турецкими и немецкими купцами" (243) Здесь возникает нечто вроде звуковой мозаики из множества разноязычных слов, слагающих цельный образ водного города. (Л. Флейшман, имея в виду именно этот абзац "Охранной грамоты", справедливо замечает: "Фокусы со словами оказываются соответствующими иллюзионистическому ландшафту города". (Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981. С. 253).)

Полномочными представителями имени Венеции являются в литературных текстах все имена венецианского топоса. В "Охранной грамоте" Б. Пастернак далее перечисляет названия венецианских палаццо, и, надо заметить, он не одинок в этой любви к частным именным проявлениям города. Среди них есть имя, несомненно, доминирующее и ставшее едва ли не вторым именем Венеции - Сан Марко. В. Розанов по этому поводу пишет: "Марк стало имя, синоним, звук, знамя, медаль. Венеция и "Марк" - неотделимы" (224). П. Перцов в главе "Пьяцца" также указывает на протяженный образный ряд, отмеченный именем святого Марка, соотносимого с именем и образом Венеции в целом. Имя святого Марка порой анаграммируется в произведениях русской венецианы так же рельефно, как само имя Венеции:

Морское марево,
Золотое зарево,
Крась жарко
Узор глыб!
Святой **Марко,**
Святой **Марко**
Пошли рыб!
(М. Кузмин. "Св. Марко", 1919)

Говоря о различных формах экспликации имени Венеции в русской литературе, необходимо сказать и о его роли в венецианском дискурсе. В связи с этим мы позволим себе привести сравнительно большую, но очень важную в данном случае для нас цитату из книги А. Ф. Лосева "Философия имени". "Чистая нозма есть как раз то, что в обывательском сознании, т.е. в школьной грамматике и психологии, некритично трактуется как "значение слова" - без дальнейших околичностей, - пишет А. Ф. Лосев. - Однако попробуем представить себе, что наше мышление оперирует только нозмами. Представим себе, что нозма - сущность слова и последнее его основание. Это значило бы, что наша мысль, выработавши известные образы, устремляется к *ним* и *ими* ограничивается. Произнося слово, мы продолжали бы ограничиваться *самим собой, своими психическими процессами* и их результатами, как душевно-больной, не видя и не замечая окружающего мира, вперяет свой взор в картины собственной фантазии и в них находит своеобразный предмет для мыс-

ли и чувства, предмет, запрещающий выходить ему из сферы собственного узко-личного бытия... *А между тем тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми.* Слово есть выхождение из узких рамок замкнутой индивидуальности. Оно мост между "субъектом" и "объектом". Живое слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин. Имя предмета - не просто наша ноэма, как и не просто сам предмет. Имя предмета - арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого. В имени какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто "субъективном" или просто "объективном" сознании. Имя предмета есть цельный организм его жизни в иной жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и стремится перевоплотиться в нее и стать ею". (Лосев А. Ф. *Философия имени*. М., 1990. С. 48 - 49.)

Все это в полной мере относится и к имени Венеции, за которым всегда стоит и в котором заключен момент встречи с городом. Встреча эта может быть реальной, воображаемой, вызванной в памяти - ее разновидность сути не меняет. Именно по этой причине описание встречи в литературной венециане приобретает откровенно *именной* характер, особенно заметный, когда речь идет о первой встрече. Так, Ю. Нагибин в рассказе "Моя Венеция", описывая предвкушение встречи с водным городом, а фактически реализуя ее в своем воображении, перечисляет названия точек венецианского топоса, имена венецианских художников, имена поэтов и писателей, сказавших о Венеции нечто существенное. Это множество имен соединяется для него в ключевом имени - Венеция. Эпизод, описанный автором, особенно интересен для нас тем, что *вся* встреча с ее волнениями, ожиданием и напряжением *целиком* уместается в имена и имя, ибо предполагавшаяся поездка в Венецию так и не состоялась.

Именно стремлением к встрече с Венецией в какой бы то ни было форме можно объяснить общую тягу художников к перечислению имен и их звуковому воспроизведению во многих составных литературной венецианы. Порой кажется, что тому или иному автору хочется таким образом провести своего героя и еще раз пройти с ним вместе по дорогим местам дорогого города. Более того, сама потребность *написать* о Венеции, еще раз произнести ее имя, есть живущая в глубине сердца потребность встречи с нею.

Венецианские зеркала

Зеркало, луна и вода

Модификации зеркал в русской литературной венециане. - Стекло и зеркало. - Зеркальные признаки луны. - Венецианская луна. - Водное зеркало. - Специфика водных отражений

Зеркало, вода и луна - таковы три главных составных, вокруг которых выстраивается зеркальный сегмент как русской, так и зарубежной литературной венецианы. Из них зеркало в своей предметной ипостаси наиболее автономно, но и оно порой предстает в тесной взаимосвязи с другими элементами. Это касается прежде всего магических зеркал, которые наделены способностью трансформировать и трансформироваться, чему, как правило, помогает лунный свет, часто служащий знаком двойственности описываемых событий.

Зеркало, этот естественный и неперенный атрибут жизни, в Венеции приобретает особую значимость. Знаменитые венецианские зеркала, производство которых было освоено на острове Мурано в начале второго тысячелетия, украшали дворцы монархов Европы и ценились значительно выше прочих. Гладкость стекла, изготовленного с применением редких кремнеземов, добываемых в лагуне, специфическая амальгама с глубоким светлым оттенком, узорные рамы с украшениями из стекла, фарфора и камней - все это делало венецианские зеркала абсолютно неповторимыми. Л. Лосев, говоря об образах Венеции в творчестве И. Бродского, замечает: "Венеция - особое место на земле, потому что это город, славящийся производством зеркал, город зеркальных поверхностей, город-зеркало в метафорическом и метафизическом плане. Зеркальность Венеции проявляется (1) в ее отражающей способности, (2) в выявлении разного рода симметрий и, наконец, (3) в возможности посещения "пространства наоборот", неподвластного ходу времени и другим рациональным ограничениям"¹. (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 234.) Зеркало стало знаком города, без которого общий облик Венеции, равно как и ее литературный образ, практически немыслимы. Зеркальный блеск порой становится организующим восприятие фактором, который в таком качестве входит и в литературу. "Сияло, сверкало, светилося, лучилось, дымчато отливало, розовело, голубело и пестрело в витринах и на уличных лотках стекло с острова Мурано: ожерелья, бусы, кулоны, браслеты, замысловатые прозрачные фигурки, люстры в виде огромных и пышных букетов, цветочные оправы венецианских зеркал и зеркалец",² (Бухарев Р. Дорога Бог знает куда // Новый мир. 1996. № 12. С. 18.) - пишет о Венеции Р. Бухарев в "Дороге Бог знает куда". Эту всеобщую отражательность и отражаемость И. Бродский в "Венецианских строфах (2)" определил как

Все помножено на два, кроме судьбы и кроме
самой H₂O.

Вместе с тем следует признать, что образ собственно зеркала, тем более, именно венецианского зеркала, встречается в составляющих венецианского

текста значительно реже, чем его метафорические модификации. Входит он в литературу сравнительно поздно, лишь со второй половины XIX века, а в начале века XX он становится одним из наиболее семантически нагруженных и продолжает жить в литературе, не утрачивая этого свойства.

Вариации данного образа различны: от включения зеркала в систему отражений - Купидона в венецианском зеркале, его отражения и зеркала в тексте рисунка и последнего в тексте стихотворения Г. Иванова "Заставка" (1913):

Венецианское зеркало старинное,
Вкруг фарфоровыми розами увитое...
Что за мальчик с улыбкой невинною
Расправляет крылышки глянцевитые

Перед ним? Не трудно проказливого
Узнать Купидона милого, -
Это он ранил юношу опасливого,
Как ни плакал тот, как ни просил его.

Юноша лежит, стрелою раненный,
Девушка, напротив, улыбается.
Оба - любовью отуманены...
Розы над ними сгибаются -

до образа картины как зеркала, наиболее рельефно представленного в рассказе В. Набокова "Венецианка" и романе Ю.Буйды "Ермо".

В промежутке между двумя обозначенными полюсами лежат разновидности магических зеркал, таинственные зеркала без ярко выраженного магического эффекта, связанные с двуликим миром карнавала и театра, призматические или, как минимум, двухпредметные зеркальные композиции, с взаимопроецируемыми отражениями, метафорическое представление о зеркале как входе-выходе -

Как здесь били хвостом! Как здесь лещами вились!
Как, вертясь, нерестясь, шли косяком в овал
зеркала!..

(И. Бродский. *"Венецианские строфы (1)"*); о Другом как о зеркале -

Тянет раздеться, скинуть суконный панцирь,
рухнуть в кровать, прижаться к живой кости,
как к горячему зеркалу, с чьей амальгамы пальцем
нежность не соскрести.

(Там же)

Порой зеркала оказываются связаны с мотивом смерти, который и вне венецианского контекста традиционно сопрягается с магическим зеркалом, а иногда и с зеркалом обычным, но особым образом маркированным. Последнее входит в круг образов "Венецианской жизни" О. Мандельштама, где кипарисные носилки и кипарисные рамы зеркал, перекликаясь, рожают в тексте семантическое эхо:

Всех кладут на кипарисные носилки,
Сонных, теплых вынимают из плаща.

... Тяжелы твои, Венеция, уборы.
В кипарисных рамах зеркала.
Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла.

Мандельштамовский образ стекла, ассоциативно связанный с образом зеркала во второй из приведенных выше строф, очень характерен для зеркального комплекса литературной венецианы. Всеобщность и острота ощущения этих ассоциативных связей - специфически русская черта мирового венецианского текста. Логические истоки данной ассоциации понятны. Они в значительной мере лежат в сфере венецианской эмпирики и указывают не столько на материальную соприродность стекла и зеркала, сколько на органичность стекла для внутреннего мира Венеции, на ее культурно-историческую связь с производством его в цехах Мурано, где кроме зеркал делались прекрасные люстры, посуда и т.д. Именно по этой причине в художественных текстах, так или иначе связанных с Венецией, рядом с образом зеркала часто возникают упоминания о венецианских люстрах, собирающиеся порой в отдельный значимый образ, как в романе Ю. Буйды "Ермо". Иногда люстра, сверкающая гора венецианского стекла, подобно зеркалу, оказывается способной замещать или знаково представлять цельный образ Венеции. Убедительным примером тому могут служить мемуары А. Шайкевича "Мост вздохов через Неву". Люстра, найденная автором в антикварной лавке северной столицы,³ (Данный сюжетный ход характерен для ряда венецианских новелл и повестей русской литературы - "Венецианского зеркала" и "Веры Морелли" П. Муратова, "Венецианского зеркала, или Диковинных походов стеклянного человека" А. В. Чаянова. Сходен с ним и эпизод обнаружения картины Якопо дельи Убальдини в романе Ю. Буйды "Ермо".) является здесь своего рода реминисценцией из венецианского текста в тексте петербургском. Стеклянный ажур ее, как он описан в мемуарах, напоминает цветочные рамы венецианских зеркал: "Опаловые шкалики с ярко-голубым бордюром лежали наверху ящика, полузасыпанные опилками и соломой. Кое-где так же остро вырисовывались малиновые и оранжевые цветочки на изогнутых стеклянных стебельках. Несколько колечек дымчатой, стеклянной же цепи, словно прилипли к ней"⁴. (Шайкевич А. Мост вздохов через Неву // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 17.)

С появлением люстры эмпирическое пространство Петербурга несколько оттесняется воображаемым венецианским топосом, и автор начинает существовать в двух пространствах сразу: "Вышел я из лавки восторженный и ме-решились мне в серых, унылых домах Вознесенского проспекта ренессанс-ные и готические фасады обрамляющих Большой канал венецианских двор-цов"5. (Там же. С. 17.) Наконец, когда люстра оказывается собранной, ее присутствие в кабинете преобразует уже не только пространство, но и время, сопрягая российский XX век с годами Казановы: "...через неделю с потолка кабинета свешивалась грандиозная корзина цветов, волнисто и прихотливо закрученная, в которую асимметрично вонзались 24 шандала. Их обвивали нежно мерцавшие перламутровые цепи. Короткие белые фарфоровые свечи оставались неприметными под ярко-красными, изумрудными и желтыми цветами, которые придавали движение электрическим лампочкам... Возможно, что точно такая же люстра освещала Ридотто в те ночи, когда Казанова под ее сиянием рисковал своими червонцами и прикинул к плечу русоволо-сой куртизанки"6. (Там же. С. 18.) Так с появлением венецианского стекла Венеция утверждается в петербургском доме, внутренне преобразуя всех, со-прикасающихся с ее миром.

Образ зеркально-стеклянного мира возникает и закрепляется в русской литературной венециане в начале XX века. Именно в это время метафора стеклянности в целом становится очень популярной. В первые годы столетия она еще не сформировалась, и стекло, к примеру, в ранних стихотворениях А. Блока - лишь предмет, его часть или материал, из которого предмет изготов-лен. Но десятию годами позже в поэзии обнаруживается своего рода всплеск "стеклянности". У некоторых художников она становится одним из основных компонентов прозрачного и хрупкого поэтического мироустройства. В каче-стве характерного примера можно указать на лирику М. Кузмина:

Вина весеннего иголки
Я вновь принять душой готов, -
Ведь в каждой лужице - осколки
Стекло-алых облаков.
(*"Вина весеннего иголки..."*, 1918)

В зрачках ваших - тихий Китеж
Стекло-и странно жив.
(*"Странничий вечер"*, 1921)

Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остекляненное предчувствие.
(*"Белая ночь"*, 1921)

Стекло сердце и стеклянна грудь, -
Звонят от каждого прикосновенья...
(*"Стекло сердце и стеклянна грудь..."*, 1921)

Примеров такого рода можно привести бесконечно много, из чего следует, что О. Мандельштам в "Венецкой жизни" продолжает развивать сложившийся уже в русской поэзии мотив стеклянности, но применительно к Венеции мотив этот получает у него особое звучание. "Стекло" образы и метафоры, проходя через весь текст стихотворения, создают подобный голограмме фантастический образ светло-прозрачного стеклянного города. Он, в отличие от образов Венеции, созданных другими поэтами, холодноват и статичен, но именно здесь в наиболее тесном соединении представлена неразрывная в общем облике Венеции связь стекла и зеркала. В этом смысле по отношению к целостному миру Венеции "Венецкая жизнь" является метонимией и гиперболой одновременно. Образ стекла-зеркала возникает у О. Мандельштама уже в первой строфе:

Вот она глядит с улыбкою холодной
В голубое дряхлое стекло.

Далее он интегративно включается в образ зеркал в кипарисных рамах, затем просвечивает в типично венецианском образе стеклянного цветка и в последней строфе приобретает дополнительные акценты в столкновении двух зеркал: черного ночного зеркала воды -

Черный Веспер в зеркале мерцает -

и имплицитно присутствующего зеркала, в которое смотрится Сусанна на картине Тинторетто "Сусанна и старцы":

И Сусанна старцев ждать должна!

За семь лет до стихотворения О. Мандельштама, в 1913 году, не образ, но знак стеклянности обнаруживается в первых стихах "Венеции" Б. Пастернака:

Я был разбужен спозаранку
Бряцаньем мутного стекла.

В редакции 1928 года эта деталь бытовизируется, и потому связь ее с образом зеркала кажется ослабленной, хотя в действительности здесь происходит обратное. В тексте 1913 года упоминание о стекле не поддержано мотивом зеркальности, тогда как стихотворение 1928 года начинается с экспликации стекла и завершается метафорическим образом водного зеркала, создавая своего рода стеклянno-зеркальную раму текста.

Порой в тех или иных произведениях, проекционно ориентированных на Венецию, проявляется четкая семантическая маркированность стеклянного мира с ясно обозначенной ценностной прикрепленностью, как, к примеру, в "Городе будущего" (1920) В. Хлебникова, где город предстает как некое утопическое порождение, геометризованный образ будущей жизни:

Здесь площади из горниц, в один слой,
Стеклянную страницу повисли,
Здесь камню сказано "долой",
Когда пришли за властью мысли.
Прямоугольники, чурбаны из стекла,
Шары, углов, полей полет,
Прозрачные курганы, где легла
Толпа прозрачно-чистых сот...

Мир этот полностью пронцаем для взгляда и благодаря этому зрительно широк, но в то же время внутренне разграничен и малоподвижен. Образ раскрытой стеклянно-зеркальной книги как сквозной метафоры города указывает на его развернутость вовне и дематериализацию в путанице многочисленных отражений:

Дворцы-страницы, дворцы-книги,
Стеклянные развернутые книги,
Весь город - лист зеркальных окон...
... Ты мечешь в даль стеклянный дол,
Разрез страниц стеклянного объема
Широкой книгой открывал.
И здесь на вал окутал вал прозрачного холста,
Над полом громоздил устало пол,
Здесь речи лил сквозь львиные уста
И рос, как множество зеркального излома.

И. П. Смирнов по поводу данного стихотворения замечает: "В. Хлебников знакомит нас в утопическом стихотворении "Город будущего" со всемирной Венецией, страной зеркал"⁷. (Смирнов И. П. Петербургская утопия // Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 95.)

С конца 20-х годов сдвоенный образ зеркала-стекла исчезает из венецианского текста, чтобы через 30 лет вновь возникнуть в несколько бытовизированном варианте в стихотворении Н. Заболоцкого "Случай на Большом канале" (1957):

Был день как день. Шныряли вапоретто.
Заваленная грудями стекла,
Венеция, опущенная в лето,
По всем своим артериям текла.

Через два года как метафора водного стекла-зеркала образ этот появляется у А. Суркова:

У горизонта силуэты шхун
За маревом осеннего тепла.
И малахитовая гладь лагун
Лучистее муранского стекла.
(*"Венеция"*)

Наконец, в 70 - 80-х годах данный образ в полную силу воскрешает в венецианских стихотворениях И. Бродского:

Ночью мы разговариваем
с собственным эхом; оно обдает теплом
мраморный, гулкий, пустой аквариум
с запотевшим стеклом.
(*"Венецианские строфы (1)"*)

За золотой чешуей всплывших в канале окон -
масло в бронзовых рамах, угол рояля, вещь.
(*Там же*)

День. Невесомая масса взятой в квадрат лазури,
оставляя весь мир - всю синеву! - в тылу,
припадает к стеклу всей грудью, как в амбразуре,
и сдается стеклу.
(*"Венецианские строфы (2)"*)

Город выглядит как толчея фарфора
и битого хрустали.
(*Там же*)

Особенность нарисованного И. Бродским зеркально-стеклянного мира состоит в том, что человек по отношению к нему существует не вовне, не как сторонний наблюдатель, но как его обитатель, внутри. Стеклянная обитель не вызывает у лирического героя И. Бродского ощущения дискомфорта, поскольку сдвоенный зеркально-стеклянный образ для него есть метафора жизни вообще. Более того, зеркальность у И.Бродского сакрализуется и утверждается как первооснова земного бытия. Данный факт отмечен Л. Лосевым, который по этому поводу пишет: "И в "Лагуне", и в "Венецианских строфах" зеркала отражают жизнь, представленную в океанических формах... а в "Watermark", напротив, сам океан, из которого поднимается Венеция, есть зеркало... Если для романтического поэта XIX века, Тютчева, мировому океану еще только предстоит отразить лик Бога... то для И.Бродского этот лик навсегда сохранен в памяти океанского зеркала, и читателю И. Бродского трудно развить *concetti* до конца: отражаясь в зеркале венецианских вод, от-

ражаешься в лике Божьем..."8. (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. С. 234.)

Таким образом, стекло в его сопряжении с зеркалом предстает как ипостась последнего в форме *прозрачного зеркала*. В целом тесная связь зеркала и стекла в венецианском тексте создает устойчивое представление о двух постоянных и крайне важных признаках города - его призрачности и прозрачности. Первая порождается блеском венецианских зеркал, умножающих предметы и явления физического мира, дематериализуя их в системе отражений, вторая - прозрачностью стекла и воды. Не случайно Вяч. Иванов в стихотворении "Прозрачность" (1904) рисует мир, по ряду признаков сходный с венецианским, хотя Венеция там прямо не называется:

Прозрачность! Купелью кристальной
Ты твердь улегчила - и тонет
Луна в серебристости сизой.
Прозрачность! Ты лунною ризой
Скользнула на влажные лона;
Пленила дыхание мая,
И звук отдаленного лая,
И признаки тихого звона,
Что полночь в твой сумрак уронит,
В бездонности тонет зеркальной.

Прозрачность! Колдуешь ты с солнцем,
Сквозной раскаленностью тонкой
Лелея пожар летучий;
Колыша над влагой зыбучей,
Во мгле голубых отдалений,
По мхам малахитным узоры;
Граня снеговерхие горы
Над смутностью дальних селений;
Простор раздражая звонкий
Под дальним осенним солнцем.

Ясно очерченный или несколько размытый образ зеркала-стекла сохраняет указанные характеристики практически во всех случаях, когда в тексте произведения или сознании автора ассоциативно, в качестве явной или скрытой параллели, присутствуют венецианские аллюзии, что предельно ярко выражено, к примеру, в стихотворении В. Набокова "Я помню в плюшевой оправе..." (1923):

Но ты... Прямой и тонкой тенью,
как бы ступая по стеклу,

внимая призрачному пенью,
вникая пристально во мглу,

- во мглу, где под железным кленом
я ждал, где, завернув с угла,
сквозные янтари со звоном
текли в сырые зеркала -

безгласно в эту мглу вошла ты,
и все, что скучно стыло встарь,
все сказкой стало: клен зубчатый,
геометрический фонарь...

Ты... платье черное мне снится,
во взгляде сдержанный огонь,
мне тихо на рукав ложится
продолговатая ладонь.

И вдруг, улыбкою неожиданной
блеснув, указываешь мне:
клин теневой, провал обманный
на бледной, на косой стене.

Да, правда: город угловатый
играет жизнью колдовской
с тех пор, как в улицу вошла ты
своей стеклянною стопой.

И в этом мире небывалом
Теней и света мы одни.
Вчера нам снились за каналом
венецианские огни.

И Гофман из зеркальной двери
вдруг вышел и в плаще прошел,
а под скамьею в темном сквере
я веер костяной нашел.

И непонятный выступ медный
горит сквозь дальнее стекло,
а на стене, косой и бледной -
откуда? - черное крыло...

Стихотворение это, помимо прямого упоминания о Венеции, актуализации в сюжете мотивов стекла и зеркала, предельно насыщено венецианскими знаками. Здесь геометричность, черное платье героини, Гофман и костяной

веер как отсылка к карнавалу, петербургский канал, пробуждающий воспоминания о каналах Венеции, типичный для ее литературного образа ночной мир теней и света...

Стеклянность как один из значимых признаков образа водного города нередко выступает, кроме всего прочего, в качестве метафоры - связки между собственно зеркалом и зеркалом вод. Она в равной степени отмечает и то, и другое. Этот момент образного перехода хорошо виден в "Венеции" Н. Гумилева:

Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорней - аркады,
Воды застыли стеклом.

... Крикнул. Его не слышали,
Он, оборвавшись, упал
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал.

Определенность конечной формулы стихотворения делает образ зеркала в потенции двузначным, двуликим. Это может быть и зеркало в его вещной форме, и зеркало воды - все зависит от избранного читателем смыслового вектора. Венецианские зеркала в витринах отражают зеркало вод и сами отражаются в нем, и провести границу между разными видами зеркальности в этой системе бесконечных отражений можно только аналитически.

Водная метафора зеркала появилась в мировой литературной венециане прежде самого зеркала. Уже в "Итальянском путешествии" И. В. Гёте мы обнаруживаем этот образ: "Большой, извивающийся змеею канал не уступает ни одной улице на свете, так же как пространство перед площадью Св. Марка не знает равных себе на свете. Я говорю о большом водном зеркале, которое, как полумесяц, с одной стороны охвачено городом Венецией"⁹. (Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 39 - 40.) Не прошел мимо него и Байрон:

На западе, как радуга, играя,
Переменил все краски небосвод,
И день уходит в вечность, догорая,
И, отраженный в глуби синих вод,
Как остров чистых душ, Селены диск плывет.

(*"Паломничество Чайльд-Гарольда". Перевод В. Левика*)

Именно у Байрона впервые возникает сквозное для последующих составных литературной венецианы образное сопричастие луны и водного зеркала. Связь эта не случайна. Луна, светящаяся отраженным солнечным светом,

уже в самой способности отражения оказывается соприродной зеркалу. Порой поэтический образ луны прямо наделяется признаками зеркальности:

Ночь крещенская морозна,
Будто зеркало - луна.
(А. Фет. "Ночь крещенская морозна...", 1842)

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...
(А. Фет. "Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...", 1863)

Ряд зеркальных признаков соотносит с луной и мифология: призрачность, обманчивость, связь со смертью, с потусторонним миром. Последнее роднит луну с зеркалом и в плане пространственных соотношений, ибо луна всегда повернута к земле одной стороной, и "остров чистых душ", место их преобразования или просто вместилище душ, по поверьям, находится на невидимой для нас, обратной стороне луны, так же, как связанный со смертью и находящийся по ту сторону зеркальной границы мир Зазеркалья. Значима в интересующем нас аспекте и связь луны с водой, которой луна управляет, регулируя приливы и отливы. Амальгама водного зеркала часто создается именно лунным светом. Наконец, серебро, с древности считавшееся лунным металлом, уже не просто указывает на родство луны и зеркала, но до изобретения зеркал само выполняло их функции¹⁰. (Образное сочетание зеркала и луны принадлежит к числу универсальных, общемировых. Оно встречается и в литературе Востока. Здесь можно указать на очень интересный в данном отношении роман Ли Жу - чженя "Цветы в зеркале", где одной из ключевых фраз является формула "Цветы в зеркале, луна в воде".)

Вне соотнесенности с зеркалом луна выступает как почти неперменный атрибут романтической и в целом поэтической образности, к 30-м годам XIX века затертый до клише, но сохранивший способность эстетической рекреации¹¹. (Подробнее о семантике образа луны в русской поэзии см.: Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX в. // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995.) И. Бродский в "Венецианских строфах (1)" говорит о луне как о поэтическом знаке XIX века, восходящем в истоках своих к байронизму:

О, девятнадцатый век! Тоска по востоку! Поза
изгнанника на скале! И, как лейкоцит в крови,
луна в творениях певцов, сгоравших от туберкулеза,
писавших, что - от любви.

Однако и XX век не изменил в этом отношении образных привязанностей.

В литературной венециане данный образ приобрел особый статус, поскольку свет, как мы говорили, является важнейшей составной макрообраза Венеции. Кроме того, семантическая память этого образа позволяет ему лег-

ко встроиться в венецианский контекст, отмеченный печатью инакости по отношению ко всему окружающему миру. Семантический ореол луны в значительной мере соприроден семантике венецианского топоса. При этом, независимо от конкретных образных сцеплений, луна всегда порождает в нем некий признак зеркальности - хотя бы в способности вторичного отражения света:

Если ж при ночном светиле
Окуется серебром
Базилика, Кампаниле
И дворец, почивший сном...

... И весь этот край лагунный,
Весь волшебный этот мир
Облечется ночью лунной
В злато, жемчуг и порфир;
Пред картиной этой чудной
Цепенеют глаз и ум...
(П. Вяземский. "Венеция", 1853)

Те же признаки обнаруживает образ луны и в венецианской прозе: "Луна, иллюминация природы, дарит неожиданные красоты: положит пятно на балкон и закрытые ставни, и они белеют ярко; зальет жемчужно палаццо, и соседи глядят темнее и сумрачнее; сгонит тени в страшное пятно; на изгибе канала сверкнет чешуей; испугает, осветив мимоходом каменную рожу... Ее лучи вспыхивают на царственном золоте мозаик, скользят про саду мраморных украшений, ласкают цветным поцелуем щеки каменных святых, расплываются дымным светом в куполах, горят на крестах" (А. А. Трубников. "Моя Италия")¹². (Трубников А. А. Моя Италия. 1908. С. 10 - 11.)

Итак, лунный свет, сам будучи отраженным, дробясь, образует множество отражений, вступающих с луной и друг с другом в причудливую игру, в которую вовлекаются вода лагуны и каналов, купола церквей и фасады дворцов. Реальность теряется в бесконечности бликов, мистифицируя и создавая ощущение призрачности, волшебства, колдовства. Эта картина, несомненно, очень впечатляющая и в эмпирическом мире, поэтизируясь, продуцирует специфический образ венецианской луны, небесной принадлежности города, его царственной обительницы:

Вожделенья полнолуний,
Дездемонины светлица...
И протяжно, и влюбленно
Дух лимонный вдоль лагун...

Заигралась зеркалами
Полуночная царевна,

Лунных зайчиков пускает
На зардевшее стекло.

Словно Дандоло я славен
Под навесом погребальным.
О, лазоревые плечи!
О, лаванда в волосах!

Не смеемся, только дышим,
Обнимаем, да целуем...
Каждый лодочник у лодки
В эту ночь - Эндимион.

(М. Кузмин. *"Венецианская луна"*, 1921)

Упоминание об Эндимионе в последнем стихе ассоциативно делает Венецию новым местом разворачивания известного мифологического сюжета о любви Селены к бессмертному, но вечно спящему юноше. Причем связь этого сюжета с Венецией скрепляется его живописным отражением у Тинторетто, где место Селены занимает ее мифологический двойник - Диана.

Та же, что у М. Кузмина, образная формула, повторяясь, композиционно обрамляет стихотворение А. А. Голенищева-Кутузова "Звездистый сумрак, тишина...":

Звездистый сумрак, тишина,
Лишь весел плеск в немом просторе,
Венецианская луна...
Адриатическое море...

... И, одинок, с тоской во взоре
Плыву я... Полночь, тишина...
Венецианская луна...
Адриатическое море...

Справедливости ради заметим, что не все писатели тяготели к восторженному изображению венецианской луны. В "Спокойствии" Б. Зайцева герой реагирует на нее раздраженно: "Довольно поздно вышел. Была луна. "Какая гадость, - думал, - Венеция при луне!" - и вдруг улыбнулся, вспомнив, что именно такую Венецию видел в Москве, в одном трактирчике: с гондолами, луной" (120). В итоге почти пародийный в своей затертости образ оказывается вполне адекватен реальности, отчего реальность у Б. Зайцева становится пародией на самое себя. Но и при этом венецианская луна действует на героя рассказа "Спокойствие" точно так же, как подействовало магическое зеркало на героя новеллы П. Муратова "Венецианское зеркало": "И он сидел в этот глухой час, когда все уже спали - пустынна Венеция ночью! - один унывал над водой. "Натали, Натали!" Потом вставал, прохаживался, вновь садился.

Лишь к заре немного утих" (120). Так в контексте повести попытка протеста против штампа оборачивается в итоге подчинением ему, что предстает почти как неизбежность, ибо луна в литературной венециане служит проводником в метафизический мир города, законы которого не дано оспорить человеку.

Водное зеркало в литературе связано по преимуществу с вечерней и ночной Венецией, и потому по отношению к луне оно является вторичным, производным. Согласно существованию этих двух образов - луны и зеркала вод - обнаруживает уже первый собственно венецианский текст русской литературы XIX века - стихотворение И. Козлова "Венецианская ночь", оказавшее сильное влияние на формирование языка поэтической русской венецианы:

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой;
Тихо Брента протекала
Серебримая луной;
Отражен волной огнистой
Блеск прозрачных облаков,
И восходит пар душистый
От зеленых берегов.

В другом стихотворении И. Козлова - "К Италии" - образ венецианского зеркала вод возникает снова, хотя его отражающая функция остается здесь лишь в потенции, за границами текста:

...под ризою ночью,
Залив горит, осеребрен луною.

В последующей литературе трудно назвать писателя, который, обращаясь к венецианской тематике, не воспроизвел бы этот образ. Иногда взаимосвязанные образы луны и водного зеркала организуют контекст произведения, как, к примеру, в "Венецианской ночи" (1847) А. Фета, стихотворении, которое в целом являет собою собрание формул, коими питалась поэтическая русская венециана XIX века:

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

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

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

Нельзя сказать, что типологические вариации образа водного зеркала представляют большое разнообразие, но определенная классификация их достаточно четко намечается. Один из редких, наиболее опредмеченных вариантов этого образа демонстрирует приводившаяся выше строфа из стихотворения К. Павловой "Венеция", где зеркало вод образует перевернутую метафору, в которой не вода соотносится с зеркалом, а зеркало в его вещной ипостаси уподобляется воде, наделяемой первичными признаками зеркальности. Порой опредмеченность водного зеркала усиливается благодаря введению в текст метафорического образа рамы, как в "Колыбельной баркароле" Вяч. Иванова:

... порою темна,
Глядела пустынная мгла
Под нашей ладьей в зеркала
Стесненных дворцами лагун.

Близок к этому типу образ водного зеркала, в которое смотрится лирический герой стихотворения В. Ходасевича "Брента", с той лишь разницей, что, выступая в роли мутного зеркала, оно наделяется особой семантикой, свойственной разновидности магических зеркал:

Я и сам спешил когда-то
Заглянуть в твои отливы,
Окрыленный и счастливый
Вдохновением любви.
Но горька была расплата.
Брента, я взглянул когда-то
В струи мутные твои.

Полярный вариант представлен у многих поэтов - от И.Козлова до Вс. Рождественского, И. Бродского, А. Кушнера, Е.Рейна - это предельно распредмеченное зеркало вод, отражающее свет, но практически лишенное каких-либо очерченных отражений, связанных с материальными субстанциями. Отраженным в нем может быть как свет луны, так и свет солнца - разница только в колорите.

При всей разности соотношений у последних двух разновидностей водного зеркала есть общий признак: оба они лишены глубины. Между тем образная шкала, обрамленная данными полюсами, включает в себя и типичный для горизонтального водного зеркала вариант, наделенный измерением по бегущей вниз вертикали. Глубина погружения отражений в этом случае мо-

жет быть различной - от почти поверхностной, как в последних двух стихах "Венеции" (1828) Б. Пастернака, до более значительной -

Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

(А. Блок. *"Холодный ветер от лагуны..."*) - и предельной -

...И в узких каналах до дна
Глядела другая луна...

(Вяч. Иванов. *"Колыбельная баркарола"*)

Нарушение границы зеркального мира применительно к водному зеркалу семиотически гораздо менее значимо, чем у его предметной параллели, и не порождает в русской литературной венециане аллюзий к inferнальному миру Зазеркалья. Правда, в крайне ослабленном варианте мотив смерти здесь порой все-таки присутствует, что поддерживается и венецианским эсхатологическим мифом, связывающим гибель города с поглощением его пучиной.

Среди прочих разновидностей водного зеркала представляет интерес кривое зеркало, которое отличается от своего предметного аналога тем, что лишено магических признаков и связанной с ними семантики и характеризуется только спецификой отражения:

... Как течет и дробится на семь
Отражение камня на камне!

(Вс. Зильченко. *"Ходасевич в Венеции"*)

Однако отсутствие первичной зеркальной магии компенсируется здесь вторичной магией луны, и это порой наделяет деформированное, искаженное отражение признаками реструктуризации, своеобразного зеркального кубизма.

В целом водное зеркало имеет одну весьма существенную особенность, обнаруживающую в нем самом присутствие возможностей, аналогичных разрушительной лунной магии. Как известно, зеркало вод заменяет горизонтальную оборотность правого-левого на вертикальную верх-низ, то есть отражение в нем может переворачиваться по вертикали. Этот эффект обрел в литературе многократное образное воплощение в двух вариантах, которые следует отличать друг от друга, - опрокинутости и перевернутости. Примером первого могут служить следующие стихи А. Фета, содержащие поливариантный образ водного зеркала:

Над озером лебедь в тростник протянул,
В воде опрокинулся лес,
Зубцами вершин он в заре потонул,

Меж двух изгибаясь небес.

(*"Над озером лебедь в тростник протянул..."*, 1854)

То же у Блока:

Но церковь упала в зацветший пруд.

Над зыбью самых глубоких мест

Плывет один неподвижный крест.

(*"Она веселой невестой была..."*, 1905)

Опрокинутость не всегда предполагает полную смену верха и низа. Она может означать поворот на 90 и проекцию на *горизонтальной* поверхности вод. Фетовское "потонул" по отношению к лесу не говорит о перевернутости, так как лес потонул в *заре*, то есть в ее отблеске на поверхности воды. Иное дело перевернутость, *всегда* связанная со сменой знаков верха и низа и несущая семантику либо антимира, инобытия, либо разрушения, близкого по значению к полноте эсхатологических смыслов, либо, наконец, того и другого вместе. К образу перевернутого мира неоднократно обращался Н. Заболоцкий:

Что-то там и рвалось, и кипело,

И сплеталось, и снова рвалось,

И скалы опрокинутой тело

Пробивало над нами насквозь.

(*"Морская прогулка"*, 1956)

Человек, носим волною,

Едет книзу головою.

(*"Подводный город"*, 1930)

Как видим, в стихах Н. Заболоцкого возникает образ *прозрачного* зеркала, позволяющего увидеть мир не просто перевернутым, но и не вполне адекватным надводному, что в общем не противоречит принципу зеркальности, поскольку речь здесь идет уже об *ином мире*, своего рода подводном Зазеркалье. Прозрачное зеркало в этом случае выполняет роль окна в нижний мир, антимир. Семантика разрушения в "Морской прогулке" фактически отсутствует, связь отражаемого и отражения сохраняется, хотя мотив печали, вызванный созерцанием нижнего мира, звучит достаточно сильно. Иначе обстоит дело со стихотворением "Подводный город". С одной стороны, в нем эксплицировано представление о водной поверхности как окне мира:

Мы играем в окна мира...

С другой стороны, водное Зазеркалье отчетливо связано с царством смерти, как это часто бывает с антимиром предметных зеркал:

Море! Море! Морда гроба!
 Вечный гибели закон!
 Где легла твоя утроба,
 Умер город Посейдон.
 Чуден вид его и страшен:
 Рыбой съедены до пят,
 Из больших окошек башен
 Люди длинные глядят.

Перевернутость отражения, несущая семантику разрушения и гибели, порой встречается в произведениях, образующих петербургский текст русской литературы. Так, в "Соррентинских фотографиях" (1920) В. Ходасевича, правда, как вторичное отражение, возникает смена вертикальных знаков в связи с одной из очень важных точек петербургского топоса - Петропавловской крепостью с ангелом на шпиле ее колокольни:

... И отражен кастелламарской
 Зеленоватою волной,
 Огромный страж России царской
 Вниз опрокинут головой.
 Так отражался он Невой...

Ю. И. Левин, комментируя эти стихи, замечает: "... мена верха и низа, опрокидывание служит здесь символом крушения старой России, воплощенной ангелом на шпиле колокольни Петропавловской крепости"¹³. (Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22. С. 16.)

Опрокинутость и перевернутость, не противоречащие семантике петербургского текста и потому легко усвояемые им, в тенденции не характерны для текста венецианского, несмотря на достаточно сильно звучащий в нем мотив обветшания, разрушения, иногда связанный с эсхатологическими предчувствиями. Говоря о Венеции, художники предпочитают более точное для обозначения зеркальности и более нейтральное относительно смены знаков определение *отражение*. В результате то, что в эмпирическом мире медленно, но неуклонно угрожает Венеции гибелью - ее воды, в литературной венециане предстает как неотъемлемая часть облика города, находящаяся в любовных, согласных отношениях с его надводной частью. Это в полной мере относится и к тем несчастным случаям, когда авторы обращаются к образу опрокинутых в отражении водного зеркала дворцов и церквей. Более того, зеркало вод становится структурообразующей, объединяющей слагаемой всего обширного культурного венецианского контекста, ибо, отражая в себе город, оно, в свою очередь, находит отражение в знаменитой венецианской живописи, маркируя многие ее полотна. На это указывал П. Муратов, говоря

в "Образах Италии" о картинах Джованни Беллини и, в частности, о его "Священной аллегории".

Итак, зеркало вод оказывается хранителем абсолютной неповторимости Венеции, и это равно относится как к ее физической, так и к метафизической сущности, к памяти жизни, истории, культуры, что предельно точно сформулировано И. Бродским в "Набережной неисцелимых" и в "Watermark": "Это та же вода, что несла крестоносцев, купцов, мощи св. Марка, турок, всевозможные грузы, военные и прогулочные суда и, самое главное, отражала тех, кто когда-либо жил, не говорю уже - бывал, в этом городе, всех, кто шел посуху или вброд по его улицам, как ты теперь" (239; 96 - 97). Это та же вода, что, следуя логике И. Бродского, хранит в себе отражения города, неизменно смотрящегося в ее зеркало на протяжении почти полутора тысяч лет. Следовательно, образ водного зеркала в русском венецианском тексте, как правило, связан не со смертью, а с жизнью, с ее продолжением, в том числе и в сфере сверхреального, и с памятью о ней.

Два "Венецианских зеркала"

Магические зеркала в новелле П. П. Муратова "Венецианское зеркало" и повести А. В. Чаянова "Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека". - Функции зеркала в сюжете новеллы и повести

В 20-х годах XX века одно за другим вышли в свет два произведения со сходными названиями и однотипным ключевым предметом изображения - новелла П. Муратова "Венецианское зеркало" и повесть А. В. Чаянова "Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека". Первая была издана в Москве в 1922 году,¹⁴ (Муратов П. Магические рассказы. М., 1922. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте.) вторая - в Берлине в 1923-м¹⁵. (Чаянов А. В. Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека: Романтическая повесть, написанная ботаником Х. И на этот раз никем не иллюстрированная. Берлин: Книгоиздательство "Геликон", МСМХХІІІ.)

Истоки сюжета обоих произведений типичны для художественных текстов, фабульное развитие которых связано с какой-либо необычной находкой, обнаруженной при археологических раскопках, в музее, антикварной лавке, старом доме и т.п. Как правило, и факт обретения предмета, и сам предмет отмечены в этом случае печатью таинственности и оказываются выразителями диктата судьбы. Древнее происхождение находки становится при этом необходимым признаком, определяющим силу ее магического воздействия. Направленность последнего может быть положительной, как в сказке об Алладине и волшебной лампе или в детской повести Л. Лагина о старике Хоттабыче, но часто с находкой связываются и негативные, нередко инфернальные, проявления.

В "Венецианском зеркале..." А. В. Чаянова сюжетная схема такого типа разворачивается полностью; в новелле П. Муратова она лишь намечена, ибо герой ее останавливается перед находкой, не делая решающего шага. Это различие определяется прежде всего разностью жанровых и общеэстетических установок авторов, первый из которых ориентируется на переосмысленную русскую гофманиану, второй, как считает Д. Рицци, - на русскую модернистскую прозу XX века¹⁶ (Рицци Д. Литературный и художественный контекст в "итальянских" новеллах П. Муратова // "Вторая проза": Русская проза 20-х - 30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 195.) . Однако общность исходного материала и прасюжета обуславливает то, что два "Венецианских зеркала" демонстрируют ряд сходных признаков в системе образности и сюжетной структуре. Здесь прежде всего необходимо указать на образ самого венецианского зеркала. П. Муратов, говоря в начале новеллы о венецианских зеркалах, упоминает об их характерных особенностях: "Его отливающее чернью и серебром стекло не отразит ваших глаз. Не окаймит причудливо изогнутая золоченая рамка осколок магического мира на стене вашей деревенской комнаты" (47). Последняя фраза, обрамляя новеллу и несколько варьируясь, повторяется в конце: "Пусть не заключит причудливая золоченая рамка осколок магического мира в спокойствии деревенской комнаты на пестреющей летними отсветами вашей стене" (57). Между этими двумя фразами лежит описание события, включающее в себя рассказ о других событиях, более давних, и переводящее начальный метафорический образ зеркала как "осколка магического мира" в плоскость буквального проявления ирреального в реальном.

У А. В. Чаянова магические свойства зеркала выявляются с самого начала. В чередке импульсивно-коротких абзацев с напряженно-дробным ритмом автор рисует впечатление от первой встречи героя с зеркалом: "Ему показалось в темноте, направо, около огромной картины, за обломками луйсезовских кресел, присутствие чего-то значительного и властвующего.

Алексей остановился. Сердце его забилося учащенно. Он чувствовал все свои движения связанными, и какая-то власть змеиного взгляда приковывала его к находящемуся во мраке.

Он сделал несколько шагов в темноте, и в колыхнувшемся свете Бамбачева фонаря в него впились два исступленные глаза.

Через мгновение, показавшееся ему вечностью, он понял, что перед ним за обломками красного дерева стоит зеркало, покрытое паутиной и слоями пыли"¹⁷. (Чаянов А. В. Венецианское зеркало: Повести. М., 1989. С.78. Далее страницы в тексте приводятся по этому изданию)

То, что только намечалось как возможность на первых страницах новеллы П. Муратова, у А. В. Чаянова сгущается, усиливается, возрастает. Повествова-

неизмеримо более оплотнена, чем муратовская новелла. Сгущен и цвет зеркала, которое у П. Муратова только подернуто чернотью. У А. В. Чаянова признак этот обретает цветовую полноту, и он пишет о "черной стеклянной поверхности". Автор новеллы указывает на действительный специфический оттенок венецианских зеркал; автор повести абсолютизирует это качество, превращая его в семиотический маркер. Однако так или иначе оба произведения представляют одну модификацию зеркала, отмеченную ярко выраженными магическими свойствами. При этом в повести А. В. Чаянова возникает зеркальный двойник героя, своеобразный трикстер, стеклянный человек, а в новелле П. Муратова мир остается прежним, хотя сама по себе возможность двоения, связанная с действием магического зеркала, сохраняется. В отличие от венецианского зеркала в повести А. В. Чаянова, которое порождает полную рассогласованность отражения и отражаемого, зеркало у П. Муратова способно, с одной стороны, представлять асинхронное отражение, т.е. выступать в роли волшебного зеркала-предсказателя, с другой стороны, не нарушая принципа адекватности отражения, принять на себя роль аккумулятора чувств, способного через отражение заряжать ими отражаемого. О первом свойстве зеркала глухо говорится в семейных преданиях владелицы его, синьоры Моричи, о которых она повествует герою. Согласно этим преданиям *cavaliere servente* ее бабушки, Анджело Гритти, "умер насильственной смертью, призрак которой вместе с миражем любви он увидел впервые в этом стекле" (55). Второе свойство проявилось в острых переживаниях самого героя, взглянувшего в зеркало. Но в отличие от множества литературных произведений, в которых фигурируют зеркала, П. Муратов не дает описания отражения. Увиденное остается у него тайной отражаемого субъекта, автор же показывает только воздействие его на героя. Но и в этом случае магический эффект зеркала, хоть и достаточно сильный, не выпадает из системы бытовых сюжетных мотивировок. В обоих случаях, и у Анджело Гритти, и у героя новеллы, при взгляде в зеркало происходит только усиление того, что уже живет в их душах, подавляемое волей и обстоятельствами.

В новелле есть попытка объяснения тайны зеркала, которую предпринимает синьора Моричи. При этом она замечает: "Я стара, но не суеверна. Я привыкла смотреть на вещи спокойно и трезво" (53). Следовательно, объяснение ее претендует на логичность и реалистичность, по крайней мере, в тех пределах, в каких принцип памяти отражений берется как естественный и неопровержимый. Она объясняет эффект воздействия зеркала иной природой его самого и мастерством его создателя, чередой чисто физических моментов, влияющих на отражение, и находит убедительные сопоставления с явлениями, лежащими вне сферы иррационального. Это объяснение по глубокой простоте, здравости и ровности тона настолько уникально для текстов, описывающих действие магических зеркал, что мы находим необходимым привести его здесь почти полностью. Обращаясь к герою, синьора Моричи в новелле П. Муратова говорит: "Размышляя об этом стекле, в которое я не заглядывала уже несколько лет, мне кажется, я разгадала его странную тайну. Оно

изготовлено в те дни, когда люди были чувствительней и искусней. Они знали секрет, заставляющий драгоценное зеркало отражать человеческое лицо не таким, каким видит его глаз первого встречного и каким отражают его обыкновенные зеркала. Глядя в него, мы видим себя не теми, какими знали изо дня в день. Вы, вероятно, артист или любитель старинных картин, и мне нечего объяснять вам, как меняет лицо глубина тени, окраска кожи, блеск зрачка. Личина безразличия внезапно спадает с нас, мы полностью сил живем в одном взгляде. Мы любим или ненавидим, торжествуем или отчаиваемся. Улыбка радости или усмешка разочарования кривит углы наших губ. Мы остаемся лицом к лицу с нашей судьбой, написанной в наших чертах неизгладимыми буквами. Мы узнаем прошлое и вновь воочию видим однажды случившееся. О, не является ли волшебное зеркало род маленького театра, на сцене которого с уколом в сердце мы узнаем всех персонажей комедии или драмы, однажды разыгранной при нашем участии! Действительность сбывшаяся не менее оттого мучительна, отравы воспоминания не менее крепка..." (53).

Итак, магия зеркала оказывается здесь подобной магии искусства. Зеркало по типу эмоционального воздействия приближается к картине, как картины порой обнаруживают сходство с зеркалами. Как портрет, написанный рукой мастера, раскрывает подлинный лик человеческой души, венецианское зеркало в новелле П. Муратова являет в отражении полноту чувств отражаемого и именно в этом смысле ставит его перед судьбой как перед самим собой. Магия зеркала здесь, в сущности, заключается в том, что оно не лжет, в отличие от множества зеркал, выступающих символами обмана. С этим согласуется и благородная простота его тонкой рамы, и его овальная форма, состоящая в родстве с круглым зеркалом, служившим в средневековье символом всевидящего Божьего Ока.

Однако план повествования в новелле включает в себя несколько семантических слоев, и каждый из них наделен своей истинностью. Поэтому правда старинного зеркала, взирающего на людей из глубины времен, не совпадает ни с правдой оставшегося в Венеции героя, ни с правдой уехавшей в Россию героини, и в общем смысловом контексте произведения венецианское зеркало представляет собой пусть очень значимый и прекрасный, но все-таки анахронизм. Впрочем, правда его для его собственных времен не подвергается сомнению.

В повести А. В. Чаянова зеркало выступает в прямо противоположной семантической модификации - оно лживо, агрессивно, опасно. Поэтому и правда там только одна - правда предзеркалья, за утверждение которой борется герой. Равновесие реального и сверхреального, присущее новелле П. Муратова, у А. В. Чаянова резко смещено в сторону последнего, представленного в сгущении inferнального и в тесной связи фантастического и психологического. При этом психологическому плану в повести уделено очень большое

внимание, ибо именно здесь скрываются возможные мотивировки многих сюжетных поворотов. Сам момент встречи с магическим зеркалом отмечен трансформацией психики героя. "С этой минуты острота сознания погасла для Алексея", - замечает автор повести. Память героя сохраняет какие-то разрозненные неравноценные моменты, выпавшие из системы реальных логических и событийных связей. Мышление его архаизируется, сохраняя лишь ограниченную способность образного воспроизведения событий: "С большим напряжением он мог припомнить в смутных зрительных образах, как привез свою находку к подъезду яузского особняка. Почему-то отчетливо помнил побагровевшую с натуги толстую шею своего камердинера Григория, который, кряхтя, вынимал из автомобиля ящик с упакованным в нем венецианским зеркалом. Помнил точно сквозь сон и тот роковой момент, когда он, бессвязно рассказывая свои похождения Кэт, стоящей перед ним в озаренном солнцем белом весеннем платье, начал снимать тафту со своей венецианской находки" (78).

Определенная закономерность в наборе событий, сохраненных памятью героя, несомненно, есть, но связь между ними поддерживается властью зеркала, вытесняющего из жизни и психики Алексея все, что его, зеркала, не касается. Зеркальное отражение постепенно полностью подчиняет себе героя, реструктурируя его сознание: "К ужасу своему Алексей заметил однажды изменение своего собственного сознания, и ему стало казаться, что окружающий его стеклянный эфир начал просачиваться сквозь поры его тела и костные покровы черепа и растворял в стеклянном небытии его человеческую сущность" (82); "...неведомая ему моральная плотина начала размываться и скоро стеклянные волны поглотят и растворят его душу" (82 - 83); "Стеклянные волны все больше и больше заливали его сознание" (83); "...мрак его бытия освещался какими-то проблесками сознания" (83); "Он полагал также исправимым и то стеклянное оцепенение мозга, которое временами возвращалось к нему, превращая его в манекена" (84); "Постепенно его сознание как-то физически сузилось" (86) и т.д.

По мере того, как гаснет сознание Алексея, сила зеркала возрастает. Герой чувствует его пространственную экспансию и трансформирующее влияние: "...все преобразилось в маленьком домике, и чудилось, будто невидимые струи стеклянной жидкости заливают собою комнаты и растворяют все окружающие их предметы, делая их призранными" (78). Образ жидкого текущего зеркала, раз возникнув, вновь появляется в повести, конкретизируясь в цвете и характере отражения: "Венецианское стекло отразило его, как отражает поверхность волнующейся нефти, ломая контуры в кубистических формах ломающихся плоскостей" (79). Далее этот образ трансформируется в представление о колышущемся жидком металле - ртути, которое еще раз воспроизводится в финале, когда герой расправляется с вторгшимся в его жизнь зеркальным двойником. Момент этот подобен мифологизированному проигрыванию творения вещи или человека, начиная с самых истоков про-

цесса. Герой А. В. Чаянова, вырываясь из жидкой субстанции, как бы пересоздает вещь заново, одновременно возрождая свое адекватное отражение. Правда, с исчезновением двойника исчезает из повести и само венецианское зеркало, преобразуясь в "странное по форме зеркальное вещество, как будто бы пролитое на пол и застывшее" (92). Однако в мерцательной семантике повести это отсвечивающее пятно равно может выступать и как зеркальное вещество, и как магический эффект лунного света, упавшего на пол заброшенного дома и воздействующего на больное сознание героя. Семантическое двоение вызывает сомнения в подлинности описанных событий, что подкрепляется и характером последней сцены, которая возвращает Алексея к до-венецианской, то есть *предфабульной*, ситуации его жизни, где торжествуют гармония и порядок и нет ни малейших следов вмешательства темных зазеркальных сил.

Предположение о болезненно-галлюциногенном характере описываемых событий поддерживается и символикой параллельного зеркальному образного ряда, связанного с водой: "Полоса тумана застилала собою водную поверхность..." (88); "Водовоз заехал на середину обмелевшей Канавы и наливал черпаком воду в свою зеленую бочку. Двое мальчишек плескались в мутной воде..." (90). Часто образы зеркала и воды метафорически сливаются воедино: "...он очутился в огромной зале, в стены которой были вделаны огромные мутные зеркала, где плыли, как поверхность реки, мутные волны каких-то отражений" (91). Мутность, нечеткость отражения роднит здесь зеркало и воду, которые символически обозначают состояние разных уровней психики. "Вода, - писал К.Г. Юнг в работе "Об архетипах коллективного бессознательного", - является чаще всего встречающимся символом бессознательного. Покоящееся в низинах море - это лежащее ниже уровня сознания бессознательное. По этой причине оно часто обозначается как "подсознательное", нередко с неприятным привкусом неполноценного сознания. Вода есть "дух дольний", водяной дракон даосизма, природа которого подобна воде, Ян, принятый в лоно Инь. Психологически вода означает ставший бессознательным дух"¹⁸. (Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 109.) В том же труде он замечает: "Вода - это не прием метафорической речи, но жизненный символ пребывающей во тьме души"¹⁹. (Там же. С. 108.) Исходя из этого, мутная вода есть символ души, глубоко погруженной во тьму и утратившей путь, что вполне соответствует описанному в повести А. В. Чаянова состоянию героя. Продолжая мысль, можно предположить, что варьирующийся, сквозной для чаяновского "Венецианского зеркала..." мотив поиска также связан со стремлением души героя обрести свой истинный путь, возвратив одновременно целостность бытия, утраченную героем, который все время оказывается в пространстве многочисленных пересекающихся зеркальных отражений. Сначала это происходит в его собственном доме, из которого он, в конце концов, убирает все зеркала, в результате чего искусственная "композиция пространства, основанная на бездонных провалах противопоставленных зеркал, беспомощно обнажилась и умерла" (84), однако пространство

при этом вновь стало четко очерченным и стабильным. В конце повести Алексей опять оказывается в фокусе множащихся отражений в зале загадочного перхушинского дома с вделанными в стены зеркалами. Но здесь речь уже не идет о венецианском зеркале, с которого начались зазеркальные приключения героя, и тот факт, что он возвращается в предзеркальный мир через другую "дверь", говорит о том, что первое зеркало выполняло роль рокового, насильно втягивающего входа. Сам же мир Зазеркалья, как это представлено у А. В. Чаянова, един для всех зеркал.

Дважды герой, преодолевая магию двоения, разбивает зеркало, что, вопреки поверьям, не влечет за собой его смерти. Напротив, это оборачивается соединением с самим собой и избавлением от разрушающего сознания ощущения опасности. Манипуляции с зеркалами, описанные в последней главе повести, снова возвращают к вопросу о природе событий, значения которых вновь дwoятся, но теперь уже смещаясь к полюсу фантастического, а не психологического. В результате история, связанная с венецианским зеркалом, обретает статус возможной, а само венецианское зеркало возвращает себе изначальные магические признаки. В числе последних есть и тот, который роднит два венецианских зеркала, представленных в русской литературе 20-х годов: оба они порождают у отраженного в них субъекта всплеск страсти, которая либо разрушает личность и привычный уклад жизни героя, как у А.В.Чаянова, либо может разрушить, как у П. Муратова.

Зеркала в романе Ю. Буйды "Ермо"

Зеркала и зеркальные метафоры в романе. - Цельность и раздельность: проблема зеркального двойника. - Взаимопроекции отражений. - Встреча в зеркале с самим собой. - Уход в Зазеркалье

Роман Ю. Буйды "Ермо" наполнен зеркалами и насыщен зеркальностью, которая становится в нем структурным узлом текста. При этом Ю. Буйда, словно опасаясь обвинения в расхожести зеркальных образов, в самом начале романа иронично оговаривается устами своего героя: "...как багаж коммивояжера невозможно представить без зубной щетки и дюжины презервативов, так современную литературу - без зеркал, шахмат, лабиринтов, часов и сновидений" (7). Действительно, роман о писателе практически немыслим без явно или скрыто звучащей в нем темы зеркальности, по поводу чего герой "Ермо" справедливо замечает: "Говорить о двойничестве и зеркалах... значит говорить о художественном творчестве и художнике..." (39). Тем более невозможно представить себе без зеркал "венецианский" роман, каковым по духу, а в значительной мере и по месту действия, является произведение Ю. Буйды.

В романе "Ермо" мы ни разу не встречаемся с прямым определением *венецианское зеркало*, но логично предположить, что многочисленные старинные

зеркала в палатце графа Джанкарло ди Сансеверино и есть именно *венецианские* как по месту их изготовления, так и по месту существования.

Зеркала в романе порождают множество метафорических модификаций, основанных на общей для них способности отражать предметы и явления внешнего мира, либо образы мира внутреннего. Это зеркало памяти, сна, воображения, это окно, фотография, протрет как зеркало, зеркало топоса, зеркало текста. Многие из этих метафор традиционны для разных видов искусства, но в поэтической системе "Ермо", которую можно именовать поэтикой отражений, и в венецианском топосе романа они приобретают специфические свойства и складываются в сложное сплетение взаимопроекций. Последнее Ю. Буйда образно обозначил цитатой из "Поэмы без героя" А. Ахматовой - "Только зеркало зеркалу снится".

Замечание П. Муратова - "Маска, свеча и зеркало - вот образ Венеции XVIII века" (25) - вполне приложимо к роману "Ермо", несмотря на существенно более позднее время действия в нем. Маска (в широком смысле слова), свеча и зеркало выступают здесь в роли образно-мотивных центров, особенно маска и зеркало, формирующие и определяющие жизнь героев в мире теней и иллюзий, в мире *Als Ob*. Карнавальность и зеркальность, пронизывающие пластику романа, организуют и его читательское восприятие. "Иногда между романом и читателем, - пишет Ю. Буйда, - возникает вибрирующая связь благодаря необъяснимым перекличкам, многочисленным эхо, неожиданным отражениям - лица в лице, реальности в вымысле и наоборот, слова в слове..." (9). Такая установка автора делает текст романа практически не поддающимся сегментации, ибо его внутренние границы размыты, все сопряжено со всем, все во всем отсвечивает²⁰. (Перед нами, благодаря специфической авторской установке, разворачивается текст, который может быть прочитан только на древнем языке подобий, то есть подобия одной вещи или явления другой вещи или явлению не только по вертикали, но и по горизонтали во всех направлениях. В результате возникает естественная для высокохудожественного текста семантическая избыточность. М. Фуко с сугубо рациональной точки зрения характеризует такую избыточность как убогую, признавая в то же время ее смысловую безграничность. "Сходство, - пишет он, - никогда не остается устойчивым в самом себе; оно фиксировано лишь постольку, поскольку оно отсылает к другому подобию, которое, в свою очередь, взывает к новым, так что каждое сходство значимо благодаря лишь аккумуляции всех других, и весь мир нужно обследовать для того, чтобы самая поверхностная из аналогий была оправдана и выявлена наконец как достоверная" (Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 67).) Однако задачи анализа требуют выхода из континуального поля художественного текста в дискретное поле исследования, поэтому в соответствии с нашей темой мы будем говорить в основном о собственно зеркалах в романе "Ермо".

Сразу следует отметить, что в области зеркальности Ю.Буйда стремится обозначить не только производное, но и корни его. Как известно, правильная симметрия изначально служила знаком равновесия составных миропорядка. Именно поэтому мифологический мир тяготеет к различным формам симметрического удвоения. Согласно платоновскому мифу, приведенному в романе "Ермо", люди первоначально "были округлы, четвероруки и четвероноги, пока Зевс не разделил их, как режут яйцо волоском" (39). Для Платона эта первичная округлость человека была моментом принципиальным, ибо в системе подобий форма, наделенная круговой симметрией, указывала на сходство и связь со Вселенной. По Платону, главная часть человеческого тела отнюдь не случайно сохраняет сфероидность формы, символизирующую связь с Целостностью. "Итак, боги, подражая очертаниям Вселенной, со всех сторон округлой, - пишет он в "Тимее", - включили оба божественных круговращения в сфероидное тело, то самое, которое мы ныне именуем головой и которое являет собою божественную нашу часть, владычествующую над остальным человеком"²¹. (Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3, ч. 1. С. 485.)

В "Пире" Аристофан объясняет причину божественного вмешательства в природу человека тем, что Зевс разгневался на людей за гордыню и решил наказать их. Следовательно, разрушение первоначальной целостности, выраженной в симметрической форме, в истоках своих связано с негативной семантикой, и дабы преодолеть ее, разрезанные половинки, как пишет, следуя логике мифа, Ю. Буйда, "устремились друг к дружке - так возникло любовное влечение, имеющее целью возвращение к единству, целостности, исцелению человека" (39). В этом контексте отражение в зеркале, временно возвращающее человека в систему симметрии, можно рассматривать как возможность лицезреть своего *отъединенного* двойника. При этом эффект отъединенности усиливается благодаря тому, что, по точному замечанию Ю. М. Лотмана, "отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания"²². (Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С.308.) В сущности, то же самое можно сказать и об отраженном в зеркале субъекте, что и обнаруживается в романе "Ермо". Моделирующим сознанием здесь является и сознание автора, выступающего в роли активного супервизора по отношению ко всем героям и событиям романа, и сознание главного героя, тоже писателя, Джорджа Ермо-Николаева. Текст романа построен так, что оба эти сознания смотрятся друг в друга, равно как сознания автора и читателя. Все зеркала, представленные в их вещной сущности, включены в романе в зоны сознания трех героев - Ермо, Лиз и Джанкарло ди Сансеверино. Причем сознание Ермо, творчески перерабатывая первичное бытие, в значительной степени объемлет два последующих. Прочие зеркала не даются Ю.Буйдой предметно, а вводятся в роман лишь через фиксацию отношения к ним того или иного персонажа. Так связан с зеркалами, к примеру, образ ма-

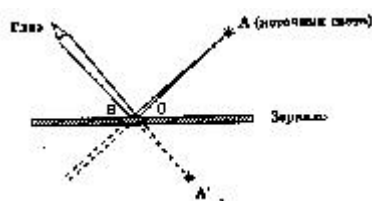
тери Еρμο, которая панически боялась их, ибо "цыганка предсказала, что в зеркале ей суждено встретиться со своей смертью" (10).

Мотив зеркала и мотив смерти в романе тесно переплетаются, и речь здесь идет не только о смерти физической, но и смерти личностной, которая постигла мужа Лиз графа ди Сансеверино. Согласно сюжету романа, Джанкарло ди Сансеверино, бывший фашист, рыцарь и романтик, спасший от смерти в газовых камерах сотни евреев, предпочтя смерти убежище,²³ ("Убежище" - так называется один из романов Еρμο-Николаева, что указывает на зеркальную перекличку "реального" и романного внутри самой романной структуры "Еρμο", который, несомненно, есть в значительной степени роман о романах.) уходит от мира и одновременно от самого себя. Он стремится перевоплотиться до неузнаваемости, меняя перед зеркалом маски, парики, накладные усы и бороды, "...он упорно менял привычки, выстраивал воспоминания, - он во что бы то ни стало решил стать другим" (49). Зеркало в данном случае дарит герою единственную возможность общения с *другим*, воплощенным в форме зеркальной самоотъединенности.

Меняющийся облик зеркального *другого* первоначально соотносится в сознании Джанкарло со своей природной личностью, но длинная череда изменений приводит к потере изначального Я и растворению героя в своих отражениях. Его сознание оказывается подчиненным множеству его зеркальных двойников, образы которых, тщательно отработанные перед зеркалом, заполняют созданный им самим иллюзорный мир. Постепенно Джанкарло, меняя собственный облик, уходит в лабиринт Зазеркалья раньше всех других героев, и это движение для него почти необратимо: "Походка, голос, манера причесываться перед зеркалом и прикуривать, даже словарный запас и стилистика речи - все подвергалось изменениям. Рано или поздно он должен был запутаться, заплутать, потеряться среди масок. Покинув свое место, он брел по лабиринту превращений, заглядывая то в одну, то в другую комнату, открывая дверь за дверью, - быть может, зная, что назад пути нет, а когда нужно будет вернуться к себе, - он просто не вспомнит дороги домой" (50). Зеркало здесь выступает как активная трансформирующая субстанция, ибо каждый новый облик Джанкарло, отражаясь в зеркале-вещи, утверждается затем в зеркале его психики, в чем-то неизбежно меняя ее. В итоге превращений герой и зеркало функционально уподобляются друг другу, порождая исходно ориентированную на умножение модель двух зеркал, обращенных одно к другому. И по мере того, как зеркальный мир, крайне ограниченный, вырезанный рамой из полной, живой человеческой жизни, утверждается в сознании графа ди Сансеверино, сам он все глубже погружается в парное отражение, уходя в бесконечность зеркального пространства. "Только зеркало зеркалу снится..."

Механизм подобного взаимоотражения занимает и автора, и главного героя "Еρμο". Включая в текст романа фрагменты лекций, согласно сюжету,

прочитанных героем в Шато-сюр-мер, Ю. Буйда устами Ермо подробно описывает оптический эффект отражения: "В "Тимее" Платон излагает теорию зрения и свое понимание механизма отражения в зеркале. Ему был известен закон прямолинейного распространения света и закон отражения, но он не знал устройства человеческого глаза. Платон полагал, что глаз испускает некие лучи, активно направленные во внешний мир и создающие изображение. При этом глаз помнит, чувствует первоначальное направление зрительных лучей. Эти лучи, как и световые, отразятся из зеркала в точках С и В и соберутся в "источнике" в точке А. Первоначальное направление лучей, вышедших из глаза, "сигнализируется" в мозг, и кажется, что встреча лучей произошла не после отражения, а в мнимой точке А1, где пересекаются продолжения лучей, первоначально вышедших из глаза" (40). Далее в тексте романа приводится схема, заимствованная, как признается Ю. Буйда-Ермо, из комментария к "Тимею", предложенного С. Вавиловым в его книге "Глаз и солнце"²⁴ (Рисунок в книге С. Вавилова подлинно существует (см.: Вавилов С. И. Глаз и Солнце. М., 1956. С. 11). Следует лишь заметить, что суждения С. И. Вавилова в строгом смысле слова комментарием к "Тимею" не являются.) . Рисунок этот очень показателен, поэтому мы считаем нужным здесь его воспроизвести.



Итак, перед нами наглядно предстает механизм удвоения, одно из составных которого, данное в отражении, помещается как бы *по ту сторону зеркала*. Этот момент, отсутствующий у Платона, крайне важен в романе "Ермо", и потому герой, совмещая текст "Тимея" и комментарий к нему, продолжает рассуждать в платоновской логике, которая "...требуется признать, что изображение за зеркалом, в точке А1, есть постижимое взглядом идеальное изображение предмета, его сущность, эйдос" (40).

Следовательно, Зазеркалье у Ю. Буйды не связано жестко и однозначно только с негативной семантикой, хотя давняя традиция восприятия его как мира зла оговаривается в романе. В отношениях человека и зеркала, как показано в "Ермо", присутствует страх встречи с инобытием, с *другим* как чужим и даже чуждым, но это чужое не всегда зло. *Другой* в зеркале может быть если и не идеальным изображением в ценностном смысле, то отражением сути, скрытой от человека до определенной поры. Именно в такой функции выступает зеркало в детских воспоминаниях Ермо: "Проходя через гостиную, освещенную все еще ярким солнцем близящегося вечера, я вдруг почувствовал, будто что-то случилось. Я остановился и растерянно огляделся. Ярко-золотой сноп солнечного света, казавшийся тяжелым и жгучим, бил в

распахнутое окно и слепил глаз большим плавающим пятном на навощенном паркете. В углу истекала лаком черная ледяная глыба рояля, рядом с которым высилось старинное зеркало в черной раме. Сотни раз проходя мимо этого зеркала, затаившегося в зеленоватой полумгле гостиной, я никогда не обращал внимания на ту жизнь, которая тлела в стеклянной глубине и словно не имела отношения к нашей жизни. Я медленно приблизился к зеркалу и вдруг понял, что меня остановило. Краем глаза я увидел отразившегося в зеркале человека - себя, но настолько не похожего на меня, что это меня напугало. Страх был мгновенным и подсознательным. Глядя на себя в зеркало, я не мог вспомнить, какое же выражение лица у меня было и почему оно так напугало меня. Нет, оно не было страшным, ужасным, нет, из зеркала не глянуло на меня чудовище, - это был я, именно я, но - другой, быть может, настоящий я, каким я никогда не был, но, возможно, однажды стану. Неузнанный я. Как я ни кривлялся, как ни старался, я не мог придать лицу искомое выражение, да и не мог бы этого сделать, поскольку оно возникло безотчетно, помимо моей воли, словно некто изнутри меня лишь по чистой случайности отразился в зеркале. Я понял, что упустил что-то очень важное. Это мучило меня много дней. Так бывает, когда не можешь вспомнить сон, который позарез нужно вспомнить. Целыми часами я просиживал перед этим зеркалом, чтобы поймать неуловимое. Чувство беспомощности, *Kreaturgeduhte*, вызывало раздражение, вызывало гнетущее ощущение неполноценности, незавершенности, неполноты, лишь позднее осознанное как чувство одиночества. Был и страх, естественный для обладателя бессмертной души, испытывающей ужас перед физическим воплощением, перед телом, вынужденным подчиняться законам времени в мире, захваченном "обезьяной Господа". Но неуловимый Другой не был моим двойником, я это чувствовал, - был ли он моим Богом? В каких отношениях находилось мое Я и мое же Ты?" (41 - 42).

Мы привели этот большой фрагмент романа целиком, так как он очень важен в контексте наших рассуждений. Со ссылкой на Фердинанда Эбнера герой далее утверждает, что "в последней основе нашей духовной жизни Бог есть истинное Ты истинного Я в человеке" (42). Следовательно, последний вопрос в приведенной выше цитате варьирует предшествующий ему, но ответа на них нет, ибо автор до конца оставляет Джорджа Ермо наедине с его alter ego в зеркале и с неизбывным чувством одиночества в его густонаселенном мире. "Я обречен был вспоминать мелькнувшего в зеркале мальчика, которого мне никогда не вспомнить" (42), - признается Ермо. Зеркало в этом детском эпизоде фактически выступает в функции магического зеркала, наделенного способностью отражать то, что физическому отражению не поддается. Не случайно оно вписано в наполненный бликами интерьер и выделено в нем как *старинное* зеркало в *черной* раме.

Мелькнувшее в зеркале отражение не меняет временных координат - мальчик Ермо видит в зеркале свое точное возрастное отражение, которое, однако, лишено конкретики пространства. Ю. Буйда не описывает и сознание

Ермо не фиксирует отражение комнаты, в которой реально находится мальчик. Все предметы остаются в эмпирическом мире, в зеркале отражается только человек. Вместе с тем эмпирический мир в этой сцене также приобретает черты иллюзорности из-за солнечного света, слепящего глаза ребенка, чьим взором он увиден. Так мнимость и истинность меняются местами, и возможность подобной замены обосновывается своеобразной философией вещи, озвученной в романе "Ермо", согласно которой "вещи живут нас" (42). Отражение в зеркале в определенном смысле оказывается более подлинным, чем отражаемый объект, поскольку оно схватывает не внешние черты, но проявление в них метафизической сущности героя. Близкая к именной функция зеркала здесь оборачивается способностью отражения сакрального имени человека, которое ему не дано прочесть в этом мире, как не дано Ермо при жизни вспомнить тот неизвестный язык, на котором он говорил до крещения.

Близки к описанному случаю и те ситуации романа, где герой, замыслив самоубийство, готовится расстаться с жизнью так, чтобы в последний момент увидеть в зеркале свое лицо. Такова семантически двойственная сцена несостоявшегося самоубийства Джанкарло: "Он твердо намеревался покончить с собой в такой-то день, в такой-то час и выходил в комнату (потом он все расскажет жене), где все было приготовлено к встрече с судьбой: кресло, зеркало (ему хотелось увидеть себя, свое лицо в последнюю минуту), свеча, бокал с вином, патефон с пластинкой..." (47). Во всем этом много декорума, наигранности, но миг перехода из бытия в небытие уже не содержит лжи, и потому в последние секунды граф ди Сансеверино должен был увидеть в зеркале нечто подобное тому, что обнаружил в нем мальчик Георгий Ермо-Николаев - свое истинное Я.

Набор предметов, которыми окружил себя готовившийся к смерти Джанкарло, почти точно, за исключением патефона, повторяет тот набор, который неизменно присутствует в треугольной комнате с чашей Дандоло, и потому попытка самоубийства перед зеркалом графа и смерть перед зеркалом Ермо оказываются соотнесены друг с другом, но с учетом зеркальной обратимости, противоположности сторон: не убивший себя Джанкарло не увидел в зеркале своей сущности, а Ермо, как в детстве, "показалось, что из стеклянной бездны на него кто-то взглянул" (97), и он ушел к этому "кому-то" в зазеркальное небытие.

Таким образом, магическими свойствами, связанными со способностью отражения неявного истинного, наделены в романе и обычные зеркала, функция которых зависит от заданного героем и обстоятельствами момента. Важно здесь отметить очень тесную связь зеркала с индивидом, благодаря чему в некой критической точке оказывается возможным не только снятие дуальности, но и выведение зеркального отражения в реальное бытие, его материализация. Этот случай чисто внешне напоминает материализацию

зеркальных двойников, но по сути он совершенно иной. В основе его лежит убеждение в наличии у зеркала прочной памяти о предмете, существовавшем вовне, но неоднократно в нем отражавшемся, и установление в итоге магической связи между отраженным и отражаемым. Как и при гадании с зеркалом, активизация сверхреальных сил невозможна в этом случае без волевого напряжения участвующего в магическом акте субъекта. Правда, при гадании ответ на волевое усилие может быть неожиданным и зловещим, ибо гадающий вступает в связь с неким неведомым ему миром, проявлениями которого он не всегда может управлять. В романе "Ермо" дело обстоит иначе, во-первых, потому, что возвращаемый с помощью зеркала предмет - это потир из храма св.Софии, несущий в себе огромную силу сакральности, во-вторых, потир, чаша Дандоло, столетиями отражался в одном зеркале и даже более - в одной его точке, в-третьих, Джордж Ермо, пытаясь вернуть чашу, тщательно контролирует себя, рассчитывая каждый ход, фиксируя мельчайшие изменения: "Он придвинул свечу к зеркалу и попытался найти точку, с которой всегда удавалось увидеть чашу. Левее... чуть назад... нет, ближе... сюда, да, чуть левее... Нужно сосредоточиться и думать только о чаше. Тяжелая прохлада серебра. Круглящийся бок. Чеканный ободок со стершейся надписью на неведомом языке. Низкая ножка. Что-то мелькнуло в зеркале... блик? Нет, это она. Вот она. Это ее бок круглится в свете свечи. Она выступает из темноты - медленно-медленно, мучительно медленно, словно вылупляясь из тьмы небытия, и наконец, является вся, целиком. Ничего такого, что могло бы поразить воображение: тяжелая прохлада серебра, круглящийся бок, чеканный ободок со стершейся надписью. Он перевел дух и вытянул руку перед собой - она коснулась стекла. Он поторопился. Все не так. Ее нужно попробовать коснуться там, где она стояла. Тут. Вот тут, в центре, она стояла. Столетиями. Всегда. Чаша круглая и низкая - значит руки должны встретиться с нею... ну, вот на такой высоте... да. Капля пота скатилась со лба, повисла на кончике носа, но он не осмелился смахнуть ее и тотчас о ней забыл. Руки не должны быть напряжены. И лучше действовать одной рукой. Скажем, левой. Или правой. Правой. Ладонь раскрыта, расслаблена и медленно движется к центру шахматной доски. Еще медленнее. Он задержал дыхание, чтобы не пропустить миг, когда пальцы коснутся серебра,- и коснулся ее" (97).

Ермо материализует зеркальное отражение чаши за несколько минут до смерти и потому не вполне ясно, в каком пространстве совершается этот магический акт - в поле реальности, предсмертного бреда? Но поскольку все представленные в романе ипостаси бытия находятся в мире *Als Ob*, вопрос о водоразделе пространств не особенно значим. Важно лишь то, что это последнее деяние Ермо нарисовано автором как высшее творческое усилие, завершение самого большого и самого значимого романа героя-писателя - романа жизни. Зеркало в этом случае, не утрачивая своей предметной сущности, становится главным орудием творческого акта, символом творчества, соединяющего способность отражения и живую волю творящего субъекта. При этом взаимодействие зеркала и человека очередной раз предстает через

модель смотрящихся друг в друга зеркал - реального и метафорического, стеклянного полотна и памяти. "В конце концов я отверг мысль и о неизвестном фотохимическом эффекте... Чаша не покидала этого места сто - или даже триста - лет. Десятилетиями она отражалась в одном и том же зеркале. И сорок лет, изо дня в день, я переживал эту чашу и ее отражение в зеркале. Мы стали - одно. Образ украденной чаши сохранился в зеркале каким-то непостижимым образом, как сохранился в моей памяти" (96), - записывает Ермо после первого видения в зеркале утраченной чаши Дандоло. Согласно философии зеркальности, принятой героем, остро пережитое отражение неизбежно становится реальностью: "Кажется, Фиччино однажды заметил, что человек есть зеркало всех вещей, растворяющийся в их изменчивости... - И ниже добавил: - Верующие не обманывались, спустя столетия переживая смерть Иисуса на кресте: реальны были их переживания, реальны были и стигматы, сочившаяся из них кровь" (96).

Момент возвращения героем чаши совмещен в романе с утратой Джорджем Ермо своего зеркального отражения, что служит не столько знаком перехода в потусторонний мир (хотя такая семантика тоже присутствует), сколько еще одним указанием на глубинную сущность героя-художника: "Впрочем, зеркало не может отразить того, кого нет, - сновидца, лжеца, повествователя, пусть даже его живое сердце и бьется о стены темницы..." (97). Как видим, при несомненном полисемантизме зеркал в романе "Ермо" образ магического зеркала, прячущегося под обыденной предметной оболочкой, оказывается ведущим, и главной функцией его является восстановление момента истины в мире, где подлинность и кажимость постоянно меняются местами. Из этого следует, что зеркало в системе романа, пусть неявно, недекларированно, сакрализуется и благодаря этому обретает свою неоспоримую сущность, ибо, по точному замечанию М. Элиаде, "только сакральное *существует* абсолютно, действует эффективно, творит и продлевает существование вещей"²⁵. (Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 24.)

Это не противоречит тому, что зеркало активно участвует в перманентном маскараде Джанкарло ди Сансеверино, толкает к смерти Лиз, отражает лик смерти, увидеть который боится безумная мать Джорджа и который запечатлен в зеркале на картине Якопо дельи Убальдини, описанной в романе, наконец, как бы принимает в себя самого Ермо в момент его смерти. Все это не влечет за собой противоречий потому, что смерть, наряду с рождением, есть самый несомненный в своей подлинности миг человеческого бытия, а зеркало, как мы говорили, *индивидуально* взаимодействует с человеком, вызывая из его обширной памяти те или иные образы. Образов в памяти зеркала, особенно старинного, так много, что человек, пробуждающий их, рискует потеряться в этом многообразии, как Джанкарло и как Лиз в зеркалах ротонды. Подобно всякому сакральному предмету, зеркало таит в себе не только благо, но и опасность, связанную прежде всего с невозможностью обретения собственного Центра. Лиз и мать Джорджа в испуге останавливаются перед

парадоксом сакральности, не в силах шагнуть ей навстречу, поэтому зеркало отвечает им тем же, еще более усиливая страх. То приятие полной, правильной симметрии, которое помогает Ерма с помощью зеркала вернуть чашу Дандоло, совершенно чуждо Лиз ди Сансеверино. Ее путь в Зазеркалье лежит не через обретение целостности, а, напротив, через дробление, также отвергаемое ею: "...Любая гармония вызывала у нее нестерпимую боль, тошноту, рвоту, кровотечение, обморок. Расположение беломраморных фигур в ротонде, по стенам которой стояли двенадцать огромных зеркал в капризных бердслеевских рамах, таило угрозу головокружения, утраты ориентации в пространстве и неестественность смерти" (69). Геометрически правильная ротонда в палаццо Сансеверино оказывается для Лиз роковым местом. Даже будучи закрыта якобы на ремонт, она проникает в сознание героини и подчиняет его себе. В снах ротонда представляет ей вереницу зеркал, и ни в одном из них, по ее собственному признанию, Лиз не видит себя. Это минус-отражение семантически противоположно тому, которое связано с главным героем романа. Если для Ерма минус-отражение есть его наиболее точное самопроявление, то для Лиз - это знак полной потери Я. Мир для нее вполне определяется формулой "где я - не-знаю-кто-я" (76). Объективно выполняя магическую функцию отражения истинного, субъективно зеркало несет здесь семиозис нарушенной симметрии, то есть становится знаком разрушения самого себя, а следовательно, и отражающегося в нем человека. Так применительно к Лиз психологически реализуется финал сюжета, восходящего к Гофману и Шамиссо, изложенный в приведенных в романе фрагментах лекций Ерма: "Мечтая разбогатеть, бедный студент Болдуин продает свое отражение в зеркале сатане, принявшему облик чародея Скапинелли. Повинуясь его магическим заклинаниям, отражение оживает, становится негативным двойником Болдуина - сеет зло, совершает преступления. Впав в отчаяние, студент решает уничтожить двойника и стреляет в отражение; зеркало разлетается на осколки, Болдуин падает замертво, сраженный собственной пулей"(41).

Важно подчеркнуть, что Лиз, не принимающая симметрию, отвергает наиболее совершенный вариант ее, представленный в форме цилиндра-ротонды, преобразуемого изнутри в призму, благодаря симметрическому расположению двенадцати зеркал. В этом случае идеальная поворотная симметрия четко обозначает центр, который Лиз не дано обнаружить и почувствовать, а число двенадцать, поддерживая симметрию, указывает одновременно на сакральность пространства. Однако сама Лиз, чье сознание болезненно ярко отражает ближнее и дальнее, прошлое и настоящее, является в своем роде тринадцатым зеркалом, расположенным к тому же не по периметру-кругу, а внутри его. Она *собой* нарушает симметрию, и неумная разрушительная сила толкает ее к тому, чтобы довести крушение гармонии до конца: "Она бросилась вниз головой с балкона, висевшего подковой под потолком двенадцатизеркальной ротонды" (75). Лиз оставлена жизнь, но автор говорит о ней как о живой уже по ту сторону зеркала.

Итак, все три главных героя романа, независимо от формы смерти, уходят в Зазеркалье, но уходят, символически или фактически обретая в последний момент самих себя: Джанкарло - на дне канала, в глубине зеркала вод, борясь с похитителем чаши Дандоло; Лиз в Зазеркалье безумия рано или поздно найдет комнату, которую упорно ищет, выпустит птицу и освободится от переполнивших ее сознание бесконечных отражений; Ерма благодаря зеркалу обретает чашу и с нею желанное ощущение единства, которое он уносит в инобытие. Следовательно, Зазеркалье в романе Ю. Буйды не однолико, но в конечном счете это лишенный лжи, иллюзорности и удвоения целостный или содержащий компоненту целостности мир, противоположный предзеркальному миру Als Ob.

Зеркальная симметрия. Близнецы

[Предыдущая глава](#) | [Оглавление](#) | [Следующая глава](#)

28. 01. 2004

Строгая симметрия и ее нарушения в близнецных парах. - Принцип удвоения в повести А. В. Чаянова "История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М". - Специфика повторности в венецианских главах повести и роль Венеции в развитии сюжета

Способность любого зеркала к удвоению отражаемого предмета с одновременным пере- или поворачиванием его по горизонтали или вертикали тесно связана с проблемой парности вообще и близнецной парности в частности. В русской литературной венециане есть повесть, в которой эти аспекты нашли оригинальное выражение - это "История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М." А.В. Чаянова²⁶. (Чаянов А. В. История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.: Романтическая повесть, написанная ботаником Х. и иллюстрированная антропологом А. М., 1918.) Написана она была четырьмя годами раньше "Венецианского зеркала...", в 1918 году, но основные принципы поэтики оказываются общими для этих двух произведений. Идея неразрывности двойственного, воплощенная в образе сестер-близнецов Генрихсон, прослеживается на всех уровнях организации текста: повторяются, сопрягаясь, предметы, образы, сюжетные ситуации, текстовые фрагменты. Все это позволяет говорить о зеркальной композиции повести, хотя собственно зеркала не актуализируются в ее контексте, за исключением случая с зеркалом, разбитым Бертой. Их присутствие либо просто заявлено среди прочих вещей, как в гостиничном номере героя в Венеции ("Была пасмурная ночь, и тем более уютной показалась небольшая комната с пушистым ковром, кувшином воды, огромной кроватью, старинным венецианским зеркалом и чашкой горячего какао перед мягкой кроватью"²⁷ (Чаянов А. В. История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.: Романтическая повесть, написанная ботаником Х. и иллюстрированная антропологом

А. // Чаянов А. В. Венецианское зеркало: Повести. М., 1989. С. 39 - 40. Далее ссылки в тексте даются на это издание.)), либо предполагается, как в двух случаях появления в повести парикмахерской. Следовательно, зеркальность реализуется здесь не столько через зеркала, сколько через выдержанный автором принцип зеркальной симметрии, наиболее полно реализованный в образе близнецов.

Как известно, близнечные мифы были одной из наиболее ярких форм, выражающих дуальность мировосприятия древних. Близнецы Диоскуры, Осирис и Сет, Ашвины, Ахурамазда и Ариман и другие символизировали единство противоположностей, каждая из которых воплощалась в одном из членов генетической парности²⁸. (В древности в зависимости от того, какая из сторон единства-противоположности актуализировалась в сознании людей, близнецов считали либо божественным даром, либо знаком беды. К примеру, Инка Гарсилио де ля Вега по этому поводу писал следующее: "Вака также называли выходящие из ряда вон случаи, как-то женщину, рожавшую двойню из одного живота; и мать, и близнецов они называли этим именем из-за необычности родов и их рождения; роженицу проводили по улицам с великим праздником и ликованием и с множеством плясок и с пением по случаю ее большой плодовитости, на нее надевали гирлянды цветов; другие народы воспринимали это иначе: они плакали, считая такие роды дурным предзнаменованием" (ля Вега И. Г., де. История государства инков. Л., 1974. С. 79).) А. В. Чаянов, рисуя сестер Генрихсон, во многом следует этой традиции. Сестры-близнецы у него почти неотличимо похожи, но характеристика их равно указывает как на сходство, так и на противопоставленность: "...Владимир в упоении слушал длинный рассказ полковника о задумчивой Китти и бойкой Берте Генрихсон, таких умных и развитых, несмотря на свое уродство, столь различных и столь любящих друг друга" (38). Близнечный принцип проявляется в связи с этим образом и на мифопоэтическом уровне. Троекратное упоминание об Афродите в названиях глав (IX - "В поисках рыжеволосой Афродиты", XIII - "Рыжеволосая Афродита" и XIX - "Призрак Афродиты") задает в повести еще один план фоновой симметрии, связанный с грубо-телесной Афродитой Пандемос, с одной стороны, и с возвышенно-духовной Афродитой Уранией, с другой. В смягченном варианте это разделение нашло отражение в различиях Берты и Китти, соотносимых с двумя ипостасями богини. С Афродитой роднит сестер также символика ее металла - меди, одной из главных составляющих бронзы, с которой постоянно сравниваются волосы героинь. Важную роль играет здесь и связь Афродиты с лунной, символом зеркальности, и водой, знаком Венеции, где разворачиваются роковые для сестер события повести. Однако, в отличие от традиционных близнечных пар, где каждый из близнецов зеркально отражает другого и одновременно отражается в нем, сестры несут зеркальную симметрию в самих себе. Это оказывается возможным потому, что А.В. Чаянов представляет в повести редкую, крайнюю форму близнечества - сямских близнецов, полноценных во всем, но вместе с тем физически соединенных, и любая попытка

разделения грозит гибелью по крайней мере одному из них. Зеркальная симметрия каждого отдельно взятого человеческого тела выступает здесь как утроенная, то есть воспроизведенная как в двух телах сестер, так и в их общем теле²⁹. (М. Волошин, не имея в виду близнецство, удивительно точно запечатлел этот образ возникающей в зеркальном отражении тройственности:

Вместе в один водоем поглядим ли мы осенью поздней, -
Сблизятся две головы - три отразятся в воде.
("Надписи"))

Строгая зеркальная симметрия имеет древние корни в искусстве. Она характерна для многих рисунков и барельефов Вавилона, Шумерского царства, Персии, Египта. Среди многочисленных образцов выдержанной симметрии, которые приводит Г. Вейль в книге "Симметрия",³⁰ (Вейль Г. Симметрия. М., 1968. (есть шумерский рисунок на серебряной вазе царя Энтемны (2700 лет до н.э.). На рисунке изображен орел с львиной головой, распростертыми крыльями и абсолютно симметрично разведенными в стороны лапами. В каждой лапе он держит по оленю, головы которых обращены в разные стороны, а на оленей нападают львы, чьи морды соприкасаются с оленьими головами. При повороте этого рисунка по центральной оси на 180 обе его половины абсолютно совпадут друг с другом. Вместе с тем Г. Вейль замечает, что в более поздних изображениях центральная фигура также приобретает черты удвоения за счет того, что орел предстает уже с двумя головами, повернутыми в разные стороны³¹ (Там же. С. 40 - 41.) . Вариант этот хорошо знаком ныне по многим геральдическим знакам, базирующимся на древней символике.

Ориентированность образа сестер Генрихсон на симметризм искусства Древнего Востока символически заявлена в повести А. В. Чаянова. Об этом говорит характер декораций на арене венецианского цирка, приготовленной для выступления сестер: "Молчаливые лакеи... поставили на сцену двойной трон, сделанный в подражание египетскому стилю, и тотчас задвинули его ширмами с изображением ибиса, сфинксов и колоннами иероглифов" (41). Угадываемость стиля и образы на ширмах составляют вместе некую текстовую цельность, на которую как бы указывает присутствующий там же иероглифический текст. Двойной трон прочитывается в данном случае как знак близнецства, выраженного в древних традициях двойной верховной власти в государстве либо правления близнецов в сопредельных его частях, что означало гармонию и соразмерность³². (Сами имена первой близнецной пары - Атлас и Гадес - указывают на соотношение верха и низа, а в горизонтальном пространстве Атлантиды - на центр и периферию, то есть на типичную близнецную семантику, связанную с единством противоположного.) С семантикой удвоения связан и нарисованный на ширмах ибис, почитаемый в Египте как земное воплощение бога Тота, - он фактически нес в себе идею

общности и раздельности, составляющую основу всех близнецных мифов. Кроме того, с ибисом связаны и знаки зеркальности, так как, по замечанию Г. Бидерманна, "изгиб клюва, напоминающий серп Луны, а также постоянная близость к воде, позволяют отнести его к совокупности "лунарных" существ"³³. (Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 101.)

Наконец, сфинкс, являющий собой и внешнее выражение двойственности в соединении львиного и человеческого, одновременно по продольной оси оказывается практически симметричным, что, несомненно, глубоко значимо в связи с загадкой сфинкса, ответ на которую содержится в нем самом. Сфинкс и иероглифический текст указывают на некую тайну, воплощенную в сестрах-близнецах и через них проецируемую на героя и весь сюжет повести. Однако предпоследняя глава, названная автором "Призрак Афродиты" (курсив наш. - Н.М.), и последняя - "Sic transit gloria mundi" ("Так проходит слава мирская") - говорят о призрачности бытия и, следовательно, о неразрешимости его загадки, как и загадки сфинкса.

Характерная для искусства Востока полная зеркальная симметрия на Западе предстает в более свободных формах. Изображение здесь может включать в себя детали, нарушающие строгую симметрию. В качестве примера этой относительной свободы симметрических композиций можно указать на упоминаемую Г. Вейлем византийскую рельефную икону, находящуюся в соборе св. Марка в Венеции. Зеркальность изображения с одинаковыми арочными рамами и двумя фигурами, повернутыми к третьей, средней, семиотически нарушается в ней, поскольку слева от Христа стоит Богородица, а справа - Иоанн Креститель. Но и центральная фигура самого Христа лишена симметрии, несмотря на традиционное для подобных сюжетов изображение анфас, так как руки его находятся в разном положении. Таким образом, фоновое присутствующее в иконе симметрическое начало сочетается с очевидной асимметрией, порождая взаимодействие заданности и свободы, неподвижности и движения и в конечном счете динамизируя изображение. Тяготение к симметрическому удвоению и одновременно асимметрической динамизации в полной мере проявилось в повести А. В. Чаянова, благодаря чему оказалась возможной организуемая ее коллизия. При большом сходстве сестры Генрихсон у него и внешне несколько отличны друг от друга: "Берта, та, чье восковое изображение так поразило Владимира в Коломне, была немного худее своей сестры, типичной немецкой красавицы. Ее лицо было даже менее красиво, чем спокойное классическое лицо Китти. Но какая-то пряность, какая-то недосказанная тайна пропитывала все ее существо" (43).

Это различие, нарушающее полную симметрию близнецов, задает возможность выбора и, следовательно, рождает два варианта сюжета: один, реализованный в повести, базируется на предпочтении Берты главным героем, Владимиром, второй, потенциальный, не развернутый в тексте, связан с предпочтением Китти.

Удвоение сюжета происходит в повести и за счет того, что сестры-близнецы удваиваются в своих восковых копиях, "парикмахерских куклах", с которыми прежде всего и сталкивается герой. Этот уровень сюжета порождает и прогнозирует события второго сюжетного ряда, где действуют живые сестры Генрихсон.

Сбежав от московской тоски в Коломну, архитектор М., сопоставляемый в повести с Казановой, обнаруживает в окне парикмахерской восковую куклу: "Вдруг он остановился как вкопанный. Знакомое чувство приближения волнующей страсти содрогнуло все его существо. Перед ним была "Большая московская парикмахерская мастера Тютин", сквозь тусклое стекло большого окна которой на него глядела рыжеволосая восковая кукла" (28). Появление куклы, как видим, изначально связано с целым рядом зеркальных знаков: окно, которое сопрягается с зеркалом через вещественность стекла и функциональную взаимообратимость, его тусклость, напоминающая о мутном зеркале, и, наконец, уже внепредметно, - всплеск страсти, нередко порождаемый зеркалом в его магической ипостаси. Но кроме того, сама восковая кукла в общей системе подобий становится отражением живой Берты Генрихсон, пластически существующем в мертвом зазеркальном мире. Строгая симметрия восковых кукол-близнецов нарушается вторжением в сферу неживого живой, хоть и примитивно выраженной, человеческой воли, что приводит к их разъединению. Итак, восковые изображения сестер, какими их застал герой повести, указывают на трансформированное относительно живой формы, раздельное существование близнецов, в результате чего перед читателем в образе восковых кукол возникает аналог магического зеркала, предсказывающего будущие события, которые приведут к действительному хирургическому вмешательству и гибели Берты. Однако зеркальная симметрия сиамских близнецов разрушается в двух сюжетных звеньях, чтобы вновь возродиться в третьем - в зазеркальном, законном мире парикмахерской, которую видит из окна своего гостиничного номера герой, вернувшийся после смерти Берты в Венецию. Вместе с тем, образ восковых кукол, вернувшийся в текст в конце повести, заметно отличается от своего начального варианта и оригинала. Они здесь ясно отмечены печатью инфернальности, лишь чуть сквозившей в русалочьем облике живых сестер-близнецов: "Перед ним на противоположном берегу канала, там, где некогда стоял паноптикум, он увидел огромное витро роскошной парикмахерской, сквозь зеленоватое стекло которого на него смотрели восковые головы сестер Генрихсон, забытые им когда-то во время бегства из Венеции. Зловещие куклы смотрели в его опустошенную душу своими черными глазами, оттененными зеленоватым опалом тела и рыжими, почти бронзовыми змеями волос" (52 - 53).

Создание кукол, не связанное в сюжете повести с сознательным магическим действием, по сути предрекает магические последствия, усиленные позднее их разделением и символически закрепленные в сцене с разбитым Бертой зеркалом. Объективная магия удвоения объекта и, пусть неосознанно-

го, воздействия на кукольного двойника с неизбежностью влекут за собой три смерти: самой Берты, ее брата Проспера Ван Хооте, создавшего, не ведая о родстве, восковые копии сестер-близнецов и воспылавшего необычайной страстью к созданной им кукле и ее живому прообразу, и архитектора М., умершего, насколько можно судить по замечаниям финала, вскоре после встречи с "парикмахерскими куклами" в Венеции.

В ключевой для структуры сюжета ситуации второй (и последней) встречи героя с восковыми куклами в повести возникает текстуальное зеркало, почти буквально отражающее начало описания венецианских событий: XI глава - "Задержавшийся в снегах около Понтебо, венский экспресс только на закате спустился на марчито и рисовые поля, орошаемые мутными водами реки По, и после полуночи прибыл на перрон венецианского вокзала. Два американских паровоза тяжело дышали, вздрагивая всем своим металлическим телом и выпуская пары. Суетились путешественники, забирая свои портпледы, спокойно и деловито сновали носильщики. Агенты гостиниц выкрикивали названия своих отелей: "Палас-отель", "Мажестик", "Альби", "Савой-отель"..." (39); XIX глава - "Когда венский экспресс, по обыкновению запоздавший, спускался в итальянскую долину, в марчито и рисовые поля, орошаемые мутными водами реки По, уже вечерело, и только после полуночи прибыл он на перрон венецианского вокзала. Два американских паровоза, тяжело дыша, вздрагивали всем своим металлическим телом, суетились путешественники, спокойно и деловито сновали носильщики, перетаскивая портпледы и чемоданы. Агенты гостиниц выкрикивали названия своих отелей: "Палас-отель"! "Мажестик"! "Альби"! "Савой-отель"!..." (52). Сознание героя фиксирует при этом зеркальную повторность происходящего: "Все было зловеще повторно. Все трепетало в какой-то саркастической улыбке Рока" (52). Так главные венецианские события заключены в повести в ясно обозначенную раму, вычленяющую их из всего массива текста и подчеркивающую их особую значимость. Рамочная вырезанность основных венецианских сцен возвращает в повесть зеркальную симметрию, ибо рама здесь обозначает границу неживого-живого, вынося неживое за свои пределы. Вместе с тем, она же симметрию нарушает, так как, в отличие от начала, события конца не несут надежды. Более того, несмотря на бытовую конкретику, вновь связанную в финале с парикмахерской, за последней проступают для героя контуры паноптикума, Зазеркалья, миру которого и он сам вскоре будет полностью принадлежать. Следовательно, начало и конец - правое и левое, в случае с визуальной зеркальной симметрией - здесь соотносятся как фигурально поданное рождение и буквально зафиксированная смерть, между коими пульсирует живая динамика жизни героя.

Весьма отличен от прочих глав и стиль описания венецианских событий. Здесь уже нет и следа той иронии, что присутствовала в рассказе о "Большой московской парикмахерской мастера Тютютина", о паноптикуме "Всемирная панорама", где "вместе с умирающим на поле брани офицером, невестой льва

Клеопатрой, знаменитым убийцей Джеком Потрошителем показывались какие-то знаменитые сестры-близнецы, фамилию которых Тютин запомнил" (29), о приобретении кукол за долги Тютиным и его зятем и разъединении их лобзиком и так далее. В венецианских главах возникает напряжение, согласное с напряженным характером событий и таковым же состоянием героя. В повести говорится о трех поездках Владимира в Венецию. Первая из них связана с воспоминаниями о первой любви, вторая - со страстью и смертью возлюбленной, третья - с мертвенным кукольным ликом любимой и собственной смертью героя. Именно венецианские главы включают в себя дневник Китти, где говорится о смерти от родов матери сестер-близнецов, о любви и самоубийстве Проспера Ван Хооте, о гибели от родов Берты. Внутренняя проекция дневника, связанная с матерью и Бертой, как бы намекает на возможность продолжения параллелей за его пределами. В повести не говорится о том, как умер московский архитектор М., но описание его отчаяния в предпоследней главе и запустения его московской квартиры в очень короткой последней подталкивает читателя к мысленному достраиванию проекции Проспер - Владимир и предположению о самоубийстве последнего. Таким образом, Венеция предстает в повести как мир смещенных отражений, неадекватных повторов, проницаемых границ; как мир, где рождение, любовь и смерть являются многократно усиленными отражениями рождения, любви и смерти, существующих за ее пределами.

Картина как зеркало

Картина и зеркало: граница и возможности ее пересечения. - Вхождение в картину в рассказе В. Набокова "Венецианка". - Зеркальное взаимоотражение портретов в романе Ю. Буйды "Ермо". - Картина в роли магического зеркала в романе "Ермо" и повести П. Муратова "Морто да Фельтре"

Связь картины и зеркала была установлена в очень давние времена. В системе мышления, основанной на принципах аналогий, любой рисунок воспринимался как отражение изображаемого объекта, имеющее символический смысл. Этим объясняются магические манипуляции с восковыми подобиями человека, а в более поздний период - с его фотографиями. Здесь отыскиваются корни поверья, что разбитое зеркало означает грядущее несчастье или даже смерть человека, который им пользовался. Всякое отражение, по поверьям древних, есть прямой аналог того, что отражено, и воздействие на отраженное эквивалентно воздействию на отражаемое. Из этого следует, что граница между объектом и его отражением не является абсолютной и при определенных условиях может быть пересечена. Однако момент пересечения границы становится событием очень большой важности, по каковой причине в магии отношение к любым границам отличается крайней почтительностью и осторожностью.

В искусстве, особенно изобразительном, граница также оказывается очень значимым фактором, и любая попытка ее пересечения требует серьезной эстетической мотивировки и проработки в системе целого. Живописное полотно, подобно зеркалу, ограничено рамой. Оно представляет собой вырезанный фрагмент бытия, отделенный от мира воспринимающего. Всякое нарушение границы в этом случае ощущается зрителем как вторжение в его собственный мир и, одновременно, как включение созерцающего в мир живописного изображения. Четко рассчитанный технический прием нарушения границы может создать психологический эффект, в чем-то подобный эффекту медитации. Это точно и подробно описано М.Фуко при анализе картины Веласкеса "Менины", где художник, вглядывающийся во время работы в объект изображения, реально смотрит на зрителя, ибо то, что он рисует на полотне, повернутом к зрителю тыльной стороной, в картине Веласкеса не представлено на том месте, где ему следует быть, а отражено лишь в зеркале за спиной живописца. "От глаз художника к объекту его созерцания, - пишет М. Фуко, - властно прочерчена линия, которой мы не можем избежать, рассматривая картину: она пересекает реальную картину и достигает перед ее поверхностью той точки, с которой мы видим художника, смотрящего на нас; эта пунктирная линия неминуемо настигает нас, связывая нас с тем, что представлено на картине"³⁴ (Фуко М. Слова и вещи. С. 42.) . Далее М. Фуко делает еще одно очень важное замечание: "Останавливаясь на зрителе, глаза художника схватывают его и заставляют войти в картину, назначают ему особое, а вместе с тем неизбежное место, отнимают у него его светлый и зримый облик и переносят его на недостижимую поверхность перевернутого полотна"³⁵. (Там же. С. 43) Искушенный зритель непременно почувствует эту особую магию данной картины, которая восхищает и одновременно вызывает тревогу, как всякое пребывание на пороге миров.

Исключительно интересный пример нарушения границы являют встречающиеся иногда в храмах Италии иконы, на которых живописное изображение сочетается со скульптурными добавками или рельефными украшениями. Говоря о венецианской живописи XVIII века П. Перцов писал: "Эта живопись сама чувствовала свою несостоятельность. В ней замечается иногда характерное и роковое стремление выйти за свои собственные пределы, пополнить недостающее впечатление посторонними средствами. Опять, как в самом начале искусства, неожиданно встречаем мы на полотне золотые венчики, металлические украшения и добавления... В церкви святого Пантелеймона (San Pantaleone), на плафоне одного из предшественников Тьеполо, Фумини (1700), нарисованные фигуры переходят в своем продолжении в манекены. Половина ангела нарисована, а его ноги внизу сфабрикованы из картона. В другом месте приставлена рука; в третьем торчит хвост птицы, которая тоже участвует в церемонии" (81 - 82). Образ в этом случае словно не вмещается в рамки плоскостного изображения и шагает навстречу зрителю.

Пересечение границы в связи с выходом изображенного из картины или с чьим-либо вхождением в нее семантически подобно выходу зеркального двойника или погружению в глубины Зазеркалья. Не случайно первое, как правило, сопрягается с эстетикой ужасного, а второе - с физическим исчезновением, смертью.

Литературные тексты, нередко включающие в себя описание живописных полотен, в большинстве случаев сохраняют за ними функциональные признаки, присущие произведениям изобразительного искусства. В простейшем случае картина в литературном тексте "работает" по принципу образного отражения или удвоения его структурных составных. В более сложных вариантах живописное полотно может стать сюжетообразующим элементом или выразительным центром произведения, взяв на себя огромную смысловую нагрузку. Как правило, это бывает связано с выдающимися - если не в целом, то в деталях - художественными качествами картины (чаще - портрета), как в повести Гоголя "Портрет", где героя поражают гениально написанные, словно живые, глаза на портрете ростовщика. Качество портрета в таких случаях приближается к качеству зеркального отражения плюс то одухотворение, которое зеркало не всегда схватывает. Портрет всегда более живой, чем механическое отражение в зеркале, и в силу этого с ним еще в большей степени, нежели с зеркалом, связано ожидание сверхреального. Все эти качества прочно закреплены за произведениями венецианской живописи и их описаниями в литературных текстах.

Венецианская живописная школа справедливо считается одной из лучших в мировом искусстве. Только перечень имен венецианских художников - Джорджоне, Джованни Беллини, Тициан, Тинторетто, Карпаччо, Веронезе, Тьеполо и другие - говорит сам за себя. Однако для нас важен не только высочайший уровень творений венецианских мастеров, но и особенности бытования венецианской живописи. П. Перцов, говоря об итальянском искусстве, писал: "...в Италии XIII - XVIII столетий живопись была *искусством народным*. Этими двумя словами объясняется весь ее интерес. Как скульптура в древнем мире, так в Италии Возрождения живопись явилась именно той формой эстетического творчества, в которой искал и в которой определил себя сам дух народа" (26 - 27). Рассматривая в динамике эту исключительную ситуацию, П. Перцов говорит далее об особой роли в ней живописи венецианской: "...Флоренция умерла на пороге зрелости, Рим начал с нее, Болонья знала только старость... Одна Венеция - второй центр итальянского искусства - прошла свободно весь цикл развития от византийских традиций до декоративности Тьеполо, до Лонги и Каналетто, от мозаики до жанра и пейзажа - современных форм живописи" (27).

Фактически живопись в Венеции вошла в каждодневную жизнь, а жизнь - в живопись. В то время как в русском сугубо сакральном искусстве (иконы и фрески) действовали жесткие каноны, итальянская и, в том числе, венециан-

ская живопись обретала все большую свободу выражения, что не мешало ей быть в значительной степени живописью религиозной. Сакрализация красоты естественным образом приводила к сакрализации прекрасного произведения живописи, которое словно бы начинало жить своей собственной напряженной жизнью. Отсюда один шаг к наделению полотен, так или иначе связанных с Венецией, особыми свойствами, близкими к магическим свойствам зеркал, что достаточно отчетливо представлено в литературе, отмеченной венецианской тематикой. Пример тому - ранний рассказ В. Набокова "Венецианка".

Действие рассказа разворачивается не в Венеции, а в старинном английском поместье. Героиня его также англичанка. Венецианкой она предстает лишь на портрете, который в результате блестящей мистификации даже большим знатоком живописи принят за подлинник Себастьяно дель Пьомбо. И вместе с тем есть нечто в героине, Морийн (близкое к английскому *marine* - морской), выделяющее ее среди прочих и позволяющее ей легко вписаться в венецианский колорит картины. Подобно магическому зеркалу, портрет Морийн отражает ее глубинную сущность, далеко не всегда открывающуюся в быту. Симпсон, герой, не искушенный в искусстве, но наделенный чувством и воображением, впервые увидев портрет, отмечает, что "...лицо Венецианки, с ее гладким лбом, словно облитым тайным отблеском некой оливковой луны, с ее сплошь темными глазами и спокойным выражением мягко сложенных губ, - объяснило ему истинную красоту Морийн" ³⁶. (Звезда. 1996. № 11. С. 29. Далее ссылки в тексте приводятся по этой публикации)

Все герои рассказа, каждый по-своему, несут на себе печать необычности: полковник, упрямый и грубоватый, оказывается одновременно тонким ценителем живописи; Франк, его сын, по-английски "добрый малый", спортсмен, весельчак - втайне большой художник, способный создать произведение на уровне знаменитых мастеров Ренессанса; Магор, муж Морийн, человек внешне нескладный, с равнодушным лицом - талантливый реставратор, подлинный знаток живописи, которую он изучал сорок лет. Именно Магор рассказывает Симпсону о своих путешествиях внутри картин, подобных путешествиям в Зазеркалье. Наконец, Симпсон, гостящий в доме полковника застенчивый и неуклюжий приятель Франка, с которым связано главное событие рассказа, также отмечен прикосновенностью к неординарному - это "тощий рыжеватый юноша с кроткими, но *безумными* (курсив наш. - Н. М.) глазами" (26). Как выясняется далее, он подвержен слуховым галлюцинациям, так что "может, пожалуй, слышать, как весь громадный мир сладко свищет через пространство, как шумят далекие города, как бухают волны моря, как телеграфные провода поют над пустынями" (30 - 31).

Все эти герои, живущие в дискретном мире, каждый в соответствии со своими личностными особенностями в большей или меньшей мере причастны к целостности, ими ощущаемой. Пластическим выражением целостности,

как это явствует из рассказа, являются для них полотна больших мастеров, особенно эпохи Возрождения, и, в частности, предполагаемая "Венецианка" Лучиано (правильнее - Лучиани, подлинное имя Себастьяно дель Пьомбо). Именно стремлением к целостности, к преодолению временных и пространственных разрывов вызвана тяга Магора к путешествиям в картинах. В диалоге с Симпсоном он замечает, что не верит в возможность выхода изображения из картины, но ему самому пересекать эту границу случалось неоднократно: "Бывает вот что, - продолжал он неторопливо, - представьте себе, что вместо того, чтобы вызвать написанную фигуру из рамы, человеку удалось бы- самому вступить в картину. Вам смешно, не правда ли? Однако я проделал это не раз. Мне выпало на долю счастье осмотреть все картинные галереи в Европе - от Гааги до Петербурга и от Лондона до Мадрида. Когда мне картина особенно нравилась, я становился прямо перед ней и сосредоточивал всю свою волю на одной мысли: вступить в нее. Мне, конечно, было жутко. Я чувствовал себя, как апостол, собирающийся сойти из барки на водную поверхность. Но зато какое потом блаженство! Передо мной было, положим, полотно фламандской школы, со святым семейством на переднем плане, с чистым гладким ландшафтом на заднем. Дорога, знаете, белой змеей, и зеленые холмы. И вот, наконец, я решался. Я вырывался из жизни и вступал в картину. Чудесное ощущение! Прохлада, тихий воздух, пропитанный воском, ладаном. Я становился живой частью картины, и все оживало кругом. Двигались силуэты пилигримов по дороге. Дева Мария что-то тихо лопотала по-фламандски. Ветерок колебал условные цветы. Плыли тучи..." (33).

В этом рассказе Магора есть несколько штрихов, указывающих на сходство моментов пересечения живописной и зеркальной границы: перед картиной следует встать прямо напротив, как перед зеркалом, сосредоточенно взглянуть в изображение, преодолеть чувство жути. Но вместе с тем мир картины и отличен от зеркального отражения и Зазеркалья. Последнее, помимо смены знаков на противоположные, часто предстает как царство неупорядоченности, хаотичности. Картина же, независимо от жанра, - это всегда текст, написанный рукой мастера, и потому вхождение в картину связано с вторжением в художественно завершенную систему с возможной, хотя отнюдь не обязательной, деформацией ее. В этом смысле живописное изображение похоже на тот волшебный мир спящего царства, куда должен вступить герой, дабы при выполнении определенных условий все вокруг пробудилось и ожило. Для самого пересекающего границу героя вхождение в картину не означает неизбежности небытия, как это часто случается с человеком, шагнувшим в Зазеркалье, но вместе с тем нарушение границы миров таит в себе обычную для этой ситуации опасность. Как известно, выйти из Зазеркалья гораздо труднее, чем войти в него. В случае с картиной опасность подстерегает вошедшего именно там, где он испытывает наибольшее наслаждение, так как ему важно уловить момент, когда пора пускаться в обратный путь. Если момент будет упущен, человек рискует остаться в картине навсегда. Потребность безошибочно почувствовать время еще возможного и уже

необходимого выхода также роднит картину и зеркало. Часто этот момент дается как некая последняя секунда, за которой - либо жизнь, либо бездна небытия. Именно так описан освободительный порыв героя в повести А. В. Чаянова "Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека": "Нечеловеческим напряжением воли в последний момент у самого края бездны Алексей почти с колен прыгнул через ртутную поверхность прямо на спину склонившегося стеклянного человека" (92). Подобным же образом, как мгновенный рывок, описывает выход из картины и Магор у В. Набокова: "Но наслаждение длилось недолго; я начинал чувствовать, что мягко стыну, влипаю в полотно, заплываю масляной краской. Тогда я жмурился и, со всех сил дернувшись, выпрыгивал: был нежный хлопающий звук, как когда вытаскиваешь ногу из глины. Я открывал глаза - я лежал на полу, под прекрасной, но мертвой картиной..." (33).

Момент пересечения границы отмечен здесь очень рельефно, а по обе стороны от нее - две формы физического существования героя. Следовательно, вхождение в картину, в отличие от погружения в Зазеркалье, связано не с развоплощением человека в мире инобытия, но лишь с его пластической трансформацией. Правда, трансформация эта очень значима, ибо при задержке в картине она приводит к смерти, хотя и временно обратимой при условии вхождения в изображение другого человека или полностью обратимой в случае реставрации изображения. Реставрация в данном варианте означает снятие с полотна запечатлевшейся в нем фигуры человека, по умыслу или неосторожности оставшегося по ту сторону границы, что, собственно, как бы и происходит с Симпсоном. Глубоко потрясенный "Венецианкой" герой начинает медленно погружаться в ее мир. Вначале это не мир картины, а тот мир, который реально стоял за картиной и в котором жила перенесенная на полотно Венецианка: "Лугано, Комо, Венеция... - пробормотал он, сидя на скамье под бесшумным орешником, - и тотчас же услышал тихий плеск солнечных городов, а потом - уже ближе - позвякивание бубенцов, свист голубиных крыл, высокий смех, похожий на смех Морийн, и шарканье, шарканье невидимых прохожих. Ему хотелось удержать на этом слух, - но слух его, как поток, бежал все глубже, - еще миг, и - уже не в силах остановиться в своем странном падении - он слышал не только шаги прохожих, но стук их сердец, - миллионы сердец вздувались и гремели, и, очнувшись, Симпсон понял, что все звуки, все сердца сосредоточены в сумасшедшем биении его собственного сердца" (31).

Симпсон движется к картине с двух сторон - из сердцевины ее предбытия через свое сердце и из внеположенного ей мира английского поместья начала XX века. Точка встречи обоих маршрутов - внутри полотна. Попытку войти в картину герой предпринимает дважды, причем вторая из них описана В. Набоковым так, что нельзя однозначно сказать, совершилась ли она в реальности или это только сон Симпсона, материализовался ли он в портрете рядом с Венецианкой или, как предполагает полковник, Франк из мести испор-

тил картину, вписав туда портрет своего приятеля. С одной стороны, обе версии сюжета до последней главы даются как равно возможные. В. Набоков вводит в текст несколько деталей, говорящих в пользу первого, фантастического, варианта развития событий: Симпсон изображен на полотне в том платье, которое он с такой тщательностью подбирал, намереваясь войти в картину. Кроме того, на следующий день, когда порча картины была обнаружена, Симпсон исчез. Факт этот словесно фиксирует полковник - "Бедный Симпсон исчез бесследно" (40), - и именно его слова рождают в Магоре подозрение относительно ирреальности случившегося. С другой стороны, после того, как Магор стирает изображение Симпсона, восстанавливая деформированный текст полотна, герой обнаруживается именно в том месте между цветником и стеной, где на него ночью напала дремота. Однако вполне разумное объяснение события тотчас снова затуманивается упоминанием о том, что это было то самое место, куда стерший изображение Симпсона Магор бросил испачканные краской тряпки. Таким образом, В. Набоков задает своего рода маятниковое движение сюжета, колеблющегося между точками рационального и иррационального. Двойная мистификация, кажется, разъясняется в последней главе, где полковнику вручают записку Франка, который признается в содеянном, а Магор сообщает ему, что "Венецианка" - лишь изумительное подражание Лучиано, написанное Франком.

Тем не менее, прозрачный, расставивший логические точки над *i* финал рассказа не снимает факта существования синхронной мистической связи между отражением и отражаемым, которая прочно закрепилась за зеркалом, а в рассказе В.Набокова утверждается применительно к картине. Об этом говорит композиционная и временная параллель двух эпизодов - сна Симпсона и вписывания Франком его портрета в текст "Венецианки". Мало того, что Симпсон видит во сне то, что фактически делает Франк, хотя и без самого исполнителя, но и действия последнего, не описанные в рассказе, даются через зеркало сна Симпсона и его ощущения: "Симпсон оглянул комнату, где он стоял, не чувствуя, впрочем, пола под ногами. В глубине вместо четвертой стены - светилась, как вода, далекая знакомая зала с черным остовом стола посередине. И тогда внезапный ужас заставил его стиснуть холодный маленький лимон. Очарование рассеялось. Он попробовал взглянуть налево, на Венецианку - но не мог повернуть шею. Он увяз, как муха в меду; дернулся и застыл, и чувствовал, как кровь его, и плоть, и платье превращаются в краску, врастают в лак, сохнут на полотне. Он стал частью картины, он был написан в нелепой позе рядом с Венецианкой..." (39).

Еще одна деталь, не позволяющая читателю воспринимать события финала только как розыгрыш, - упоминание о зажатом в руке Симпсона лимоне, который во время его жизни в картине дала ему Венецианка и который садовник обнаружил на том самом месте, где нашли спящего Симпсона. Избранный В. Набоковым ход не абсолютно оригинален, в том числе и для русской прозы. Уместно вспомнить, к примеру, пробуждение Левко в "Майской

ночи, или Утопленнице" Гоголя, где герой, видевший во сне, как панночка-русалка дала ему записку для головы, обнаруживает ее и наяву. Как она попала к нему, Гоголь не объясняет, да и трудно, почти невозможно, найти тому рациональное объяснение. Точно так же и у В. Набокова нет объяснения тому, как появился у Симпсона этот лимон, которому по ходу бытового сюжета просто неоткуда было взяться. Правда, В. Набоков и здесь допускает некоторую возможность двоения, ибо лимон найден был не в руке Симпсона, а лишь на том месте, где он заснул, хотя опять-таки на лимоне были ясно видны отпечатки пяти пальцев. Здесь, как и во всех прочих случаях, проявляется основной структурный принцип рассказа, также несущий в себе черты зеркальности: принцип удвоения, который, с одной стороны, опирается на логику и порядок мироустройства, с другой - на иррациональность и беспорядочность. Потенциальная возможность игры разными планами бытия эксплицирована в тексте рассказа, хотя, с точки зрения автора, однообразие порядка в мире все-таки торжествует. "Точность, - пишет В. Набоков, - всегда угрюма, и наши календари, где жизнь мира вычислена наперед, напоминают программу экзамена, от которого не увернешься. Конечно, в этой системе космического Тейлора есть нечто успокоительное и бездумное. Зато как прекрасно, как лучезарно порой прерывается мировое однообразие книгой гения, кометой, преступлением или даже просто одной ночью без сна" (33). Таким разрывом в цепи мирового однообразия явилась в сюжете набоковского рассказа "Венецианка", смешавшая порядок времени и пространства и, пусть в предположении, допустившая возможность невозможного.

Семантически сложно и многопланово, но также в соотнесенности с зеркалом представлены картины в романе Ю. Буйды "Ермо". В целом роман отличается насыщенностью живописных интекстовых включений, что в значительной степени связано с Венецией, основным местом действия, где живописные полотна являются неременной принадлежностью каждого палаццо. Но и за пределами Венеции, в американском доме героя, тоже есть небольшая галерея с портретами его предков. Однако при всей значимости этих портретов, не раз упоминаемых в романе, они не даны как живописные тексты. Описание их замещено короткой информацией об изображенных на них представителях рода Ермо-Николаевых. Следовательно, в функции интекста выступают в основном венецианские полотна дома Сансеверино. Среди них особенно значимы портрет бабушки Лиз ди Сансеверино и огромная картина Якопо дельи Убальдини "Моление о чаше". Кроме того, немалый интерес представляет описание живописных работ итальянского художника Якопо дельи Каррарежи, персонажа одной из новелл Ермо, включенных в текст романа.

Портрет бабушки Лиз, венецианки, возникает в романе задолго до появления в нем реального дома Сансеверино и сразу вписывается в метафорический зеркальный контекст. Первоначально он предстает как элемент сквозного, многократно повторяющегося сна Ермо, но уже в нем портрет прорисован

с абсолютной точностью. Сон - путешествие героя по дому Сансеверино - описывается в романе не как хаотическое блуждание по лабиринту залов и комнат, а как целенаправленное движение к портрету: "...а впереди ждало главное, и он знал, догадывался, что его ждет, отчего предчувствие счастья становилось сильнее и радостнее, - в ту дверь, теперь налево, еще одна дверь, наконец - она: в бело-розовом воздушном платье, вполоборота, на бегу, задышающаяся, смеющаяся, с разметавшимися рыжими волосами и удивленными голубыми глазищами - казалось, сейчас выступит из тяжелой золоченой рамы на воощенный паркет и, поправляя локон, быстро проговорит: "О, Джордж, пожалуйста, стакан оранжада - не то я умру! умру!" - и столько радости и счастья было в этом ее "умру!", что он только качал головой, схватив ее руки, и смотрел в глаза и на капельку пота между бровями..." (16).

В этом описании портрета есть деталь, свидетельствующая о том, что в снах Ермо изображение не только кажется готовым покинуть раму, но и действительно покидает ее - в противном случае герой никак не мог бы схватить женщину на портрете за руки. И эта возможность выхода изображения вовне реализуется на другом уровне сюжета через возлюбленную, а затем жену Ермо - Софью Илецкую. Зеркала имен - бабушка Лиз тоже Софья - и зеркальное сходство словесного портрета Софьи Илецкой с живописным портретом бабушки Лиз - все это говорит о том, что во временной асинхронии портрет порождает своего телесного двойника. Однако двойник и портрет не могут существовать в одном пространстве. Они обитают в топосах, зеркально перекликающихся, но лежащих по разные стороны океана. Поэтому герой встречается с портретом воочию только после смерти Софьи Илецкой. До ее смерти портрет из снов Ермо и реальный образ Софьи сплетаются в сознании героя и постоянно перетекают друг в друга. Важно заметить, что со смертью Софьи она в сознании Ермо полностью заместила на портрете бабушку Лиз, то есть портрет в итоге оказывается подобен отражению, смотрящему из Зазеркалья, но не несущему признаков inferнального. Это своего рода частица выведенного вовне и материализованного сознания героя, которое также предстает в романе как метафора зеркала.

Другой живописный текст, подробно описанный в романе "Ермо" - "Моление о чаше" Якопо дельи Убальдини - характеризуется автором как "пиранезиевская смесь безумия с математикой" (87). Образ известного венецианца, подсвеченный его литературным воплощением в "Русских ночах" В. Ф. Одоевского, проецируется на автора огромного, занимающего всю стену одного из залов палаццо полотна и определяет характер картины. В романе говорится, что Якопо дельи Убальдини - художник конца XVII века, многие картины его утрачены и "Моление о чаше", случайно найденное в кладовых дома Сансеверино, также считалось безвозвратно утерянным. В контексте романа, где документальность и вымысел существуют рядом и поддерживают друг друга, имя Якопо дельи Убальдини звучит вполне достоверно. Между тем, это вымышленный художник, и, соответственно, вымышлена описанная в

романе картина, в которой сквозит тень творений Джованни Баттиста Пиранези, как они изображены у В. Ф. Одоевского. В "Русских ночах" упоминается том рисунков Пиранези, "почти с начала до конца наполненный изображениями темниц разного рода; бесконечные своды, бездонные пещеры, замки, цепи, поросшие травой стены - и, для украшения, всевозможные казни и пытки, которые когда-либо изобретало преступное воображение человека..."³⁷. (Одоевский В. Ф. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 59.) В "Молении о чаше" все это усилено и терзания плоти представлены в сверхреальном измерении: "...и в этих расселинах метались сцепившиеся в единоборстве крылатые ангелы и демоны (выпученные глаза с кровавыми от напряжения прожилками, исцарапанные в кровь лица с разверстыми в страшном крике ртами, анатомически безупречно сломанные ноги и крылья), падали вниз головой обугленные люди с вывороченными наружу чающими потрохами..." (87 - 88).

Определенные параллели к описанию картины Якопо делла Убальдини обнаруживаются и в живописи. Здесь прежде всего следует назвать Босха, аллюзии к которому в данном случае могут быть мотивированы и тем, что ряд картин художника находится в музеях Венеции. "Моление о чаше" является собой своеобразный синтез "Искушения св. Антония", где, как и на полотне Убальдини, намечен срез разрушающейся башни, "Страшного суда" и "Садов земных наслаждений". При этом в описании картины отчетливо усматривается идея оборотности знаков, вплоть до неразличимости сакрального и инфернального в сцене, где "человеческие сердца варятся вместе со змеями и жабами в чаше, под которой черт и ангел дружно раздувают и без того сильный огонь" (88). Вся картина Убальдини составлена из отдельных эпизодов, которые складываются в единый сюжет благодаря возникающему во многих из них изображению чаши. Но помимо этого эпизоды связаны и их общей причастностью к жизни создавшего картину мастера. Герой романа по этому поводу замечает: "Мне почему-то хочется думать, что это полотно представляет собою нечто вроде дневника художника, который запечатлевал на холсте свою жизнь, историю нечистой страсти - эпизод за эпизодом, вперемишку с образами, приходившими попутно ему в голову" (84). Таким образом, картина Убальдини есть метафорическое зеркало жизни ее создателя и, одновременно, зеркало его сознания. Однако у этого зеркала есть своя специфика, делающая его почти уникальным, - оно отражает как видимую, так и невидимую сторону вещей и явлений. Поле зрения персонажей картины, как правило, ограничено, и они видят только часть событий, принимая их за целое, но в поле зрения рефлексующего художника соотносятся часть и целое, что в итоге порождает омерзительную и трагическую панораму бытия, которая оказывается уже больше, чем отражение жизни и сознания отдельного человека. Это беспощадное зеркало мира, одинаково неприглядно отражающее и сакральную сферу верха, и инфернальную - низа. Человек в этом мире оставлен наедине с собой перед всеми ужасами и безумием, неизменно его сопровождающими. Средневековое представление об искусстве как зер-

кале бытия вполне реализовано в полотне Убальдини, поэтому в него, как в зеркало, может смотреться всякий, у кого хватает смелости увидеть истинное лицо вещей. Именно так воспринимает картину герой романа: "Самое забавное, - наконец заговорил он, - заключается в том, что этот безумный Якопо Убальдини поведал о моей жизни" (89). И дело здесь не только в том, что ряд эпизодов, составляющих картину, почти точно отражает события жизни художника, равно как и события жизни Ермо, а прежде всего в том семантически двоящемся изображении, которое символизирует расколотость мира, нашедшую отражение в неупорядоченной, осколочной композиции полотна. Картина в целом оказывается зеркалом мира *Als Ob*, представленном в некоем крайнем варианте.

Один фрагмент картины выделен в романе особо, и это именно тот фрагмент, в сюжет которого включено зеркало, призванное отразить конечную правду бытия. Ермо рассматривает его незадолго до своей смерти: "В тот вечер "после долгого блуждания по картине Убальдини" он отыскал автопортрет художника, существование которого он подозревал с самого начала: было бы в характере Якопо вписать себя в хитросплетение сюжета "Моления о чаше". Художник изобразил себя за мольбертом, перед которым, спиной к зрителю, стояла женщина в капюшоне. Лицо живописца было сосредоточенно и даже сурово. Бритый подбородок, щегольские усики и шапка завитых волос не мешали разглядеть печать безысходности, обреченности на его лице. В зеркале за его спиной отражалась женщина - прекрасная Смерть, протягивающая художнику чашу, - сюжет завершен, круг замкнут" (95). Последнее звено сюжета воспроизводится в романе в момент смерти Ермо, когда герой вновь и навсегда, стоя перед зеркалом, обретает похищенную у него чашу Дандоло. Однако в целом семантика фрагмента несколько отлична от финала романа. Несмотря на печать обреченности на лице художника, неясно, выступает ли для него объект изображения в своей подлинной сущности, но совершенно ясно, что отраженная в зеркале смерть поворачивается лицом к зрителю и *из зеркала* протягивает ему чашу. Следовательно, смысл фрагмента универсален, и финал романа есть лишь частное воплощение его. Вместе с тем, если художник действительно пишет *Смерть* с чашей в руках, его картина, так же, как и зеркало, в потенции будет обращена к зрителю с тем же смысловым эффектом. А поскольку все это - и художник за мольбертом, и отражение в зеркале - вписано в фрагмент "Моления о чаше", связь картины и зеркала закрепляется не только функционально, но и семантически. Смерть равно может протянуть чашу как из картины, так и из зеркала, ибо ее мир находится позади и того и другого.

Картины, описанные во вставной новелле романа "Ермо", "Дело графа О.", пространственно не связаны с Венецией, но семантически родственны полотну Якопо дельи Убальдини, с той разницей, что это еще один шаг в направлении функционального уподобления картины и зеркала, в результате которого достигается предельная прочность связи отражения и отражаемого.

Как мы видели на примере "Венецианки", при определенных условиях двоичность (изображаемый - изображение) способна преобразоваться в действительную, сюжетообразующую троичность, как способна стать троичностью и двоичность (отражаемый-отражение) зеркала. Однако в любом случае третий член этих триад будет различным - это зритель или художник, если речь идет о картине, или некая третья сила, чаще всего инфернального характера, если мы имеем в виду зеркало. Впрочем, в некоторых случаях дьявольские силы Зазеркалья и злая воля художника одинаково определяют губительность связи отражаемого и отражения. Именно такой вариант и обнаруживается в новелле "Дело графа О.". Герой этой вставной новеллы, злодей и сатанист граф О., прообразом для которого послужил дальний предок Ермо, приглашает в свое имение художника- италянца Якопо дельи Каррарези. Фамилия живописца восходит в итальянском, вероятно, к названию города Каррара, но в русскоязычном романе Ю. Буйды здесь явно актуализируется скрытый за ее романским звучанием знакомый русскому слуху тюркский корень "кара" - черный. Художник этот, как говорится в новелле, достигает в своем мастерстве таких высот, "самое приближение к которым чревато гибельными последствиями как для человека, так и для искусства" (64). Его картины производят тот же эффект, что и сеансы магии, совершаемые принявшим дьявольскую силу магом. Изображенное им на полотне немедленно проецируется в жизнь, трансформируя ее в живое подобие изображения.

Принцип подобия срабатывает здесь абсолютно: "Говорили, например, что будучи оскорблен неким итальянским графом, он изобразил на холсте ужасный пожар, охвативший графский дворец, и вложил в свое создание столько неистовства, столько неукротимой жажды мщения, что дворец, едва картина была завершена, вспыхнул и сгорел дотла, и в пламени погибли все, кто в нем находился" (64). Живописец в этом случае выстраивает обратную, подобную асинхронному отражению в зеркале, последовательность событий, характерную для мира Зазеркалья. Единорог из "Алисы в Зазеркалье" Л. Кэрролла говорит: "Ты не умеешь обращаться с Зазеркальными пирогами... сначала раздай всем пирога, а потом разрежь его"38. (Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес: Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1979. С. 191.) Здесь выражен общий принцип Зазеркалья с его оборотностью по отношению к предзеркальному миру. Именно печать мира Зазеркалья, лежащая на Каррарези, толкает его к совершению все более гнусных поступков, и наконец, верхом злодейства оказывается эксперимент, поставленный им по просьбе графа О. над одиннадцатилетней девочкой Эльмирой. Каррарези рисует ее то семнадцатилетней девушкой, "то изможденной монахиней, то роскошной фламандкой, то миньятюрной китаянкой" (65), и всякий раз девочка, отчаянно страдая, превращается в полную копию своего изображения. Таким образом несчастная Эльмира становится семнадцатилетней раньше, чем двенадцатилетней. Мир для нее полностью переворачивается, в результате чего после посягательств графа О. Она рождает "гологовое, покрытое жесткой зеленой чешуей маленькое чудовище, которое цеп-

лялось своими крохотными коготками за края ушата, силясь выбраться... слезы текли по его сморщенному клюворылому личику" (65).

Так в романе "Ермо" мы встречаемся со случаем, когда картина функционально уподобляется *кривому* магическому зеркалу, проецирующему на отражаемое его искаженное отражение. Магическое зеркало нередко имеет действительный или кажущийся дефект амальгамы как признак его отмеченности. В противоположность ему волшебное зеркало, как правило, отличается идеально гладкой поверхностью, ибо чистое волшебство не терпит искажений. Встречаются, правда, и промежуточные варианты, но в любом случае искажения появляются там, где зеркало выступает как дверь или окно в инфернальный мир. Беспорядок всегда прерогатива дьявола. Картины Каррарези играют по отношению к действительности роль дьявольского зеркала, подобного тому, которое смастерил злющий-презлющий тролль в сказке Х. К. Андерсена "Снежная королева". В его зеркале "прелестнейшие ландшафты выглядели вареным шпинатом, а лучшие из людей - уродами, или казалось, что они стоят кверху ногами, а животов у них вовсе нет! Лица искажались до того, что нельзя было и узнать их; случись же у кого на лице веснушка или родинка, она расплывалась во все лицо"³⁹. (Андерсен Г. Х. Сказки и истории: В 2 т. Л., 1969. Т. 1. С. 295) Х. К. Андерсен наделяет это зеркало буквальной, а не метафорически выраженной способностью кривляться и корчиться в гримасах, хотя и не называет его прямо *кривым* зеркалом. Между тем перед нами именно образец кривого зеркала, дьявольского порождения, несущего людям зло.

Искажения в картинах Якопо дельи Каррарези связаны с неадекватностью изображаемого изображению, а особенность картин состоит в том, что по сравнению с кривым зеркалом результат их воздействия еще более неотразим и ужасен. В мире его картин человеческая душа оказывается опрокинутой в бездну времени и помещенной в тело доисторического чудовища.

Функциональным аналогом магического зеркала является и одна из картин ученика Джорджоне Морта да Фельтре, описанная в повести П. Муратова "Морта да Фельтре". В предисловии к сборнику "Герои и героини", в который включена данная повесть, автор предупреждает: "Вымысел и действительность, составляющие основу этих двенадцати повестей, как и всяких других, перемешаны здесь в несколько иной мере и чередуются в несколько иной последовательности, чем то обычно встречается. Немногие из описанных мною героев и героинь существовали в действительности; большинство - лишь тени существ, не познавших никогда бытия. Те и другие, однако, в малой мере ответственны за приписанные им здесь деяния. Никто никогда не видел рассказанных ниже картин исторического Морта да Фельтре, так же как никто никогда не слышал шотландских песенок вымышленной Мод Кемрон"⁴⁰. (Муратов П. Герои и героини. М., 1918. С. 7.)

Легенда о причастности Морто да Фельтре к преждевременной смерти Джорджоне и характер этой причастности, как это представлено у П. Муратова, вносят, помимо сюжетно мотивированных, дополнительные смысловые оттенки в прозвище героя - Мертвец из Фельтре. Хотя погребение Лоренцо Луццо (подлинное имя художника), согласно сюжету, было только розыгрышем, мистическая связь с потусторонним миром проявляет себя в его полотнах. Одно из них квалифицируется в повести как прямое вторжение живописца в судьбу его великого учителя. Описание этой картины таково: "В изображении молодого богато одетого венецианца с мягким контуром лица, оттененного небольшой кругловатой бородой, с женственной влажностью взгляда, с тонким венком из бледных листьев плюща на волосах и с лютней в правой руке, мы узнаем здесь того, кто, по словам Вазари, "di lettosi continuamente delle cose dy Amore". Левая рука этой поколенной фигуры вольным движением охватывает бедра и спускается ниже талии помещенной рядом женской фигуры - фигуры венецианской красавицы Чинквеченто: широкоплечей, золотоволосой, одетой в зеленовато-желтый атлас, стянутый на груди крупной камеей с изображением Актеона, разрываемого псами Охотницы. Лицо ее мы видим лишь в профиль, потому что оно обращено не к возлюбленному с лютней, но влево и отчасти назад, туда, где за ее спиной, в оливково-рыжей мгле фона вырисовывается фигура скелета, уже положившего три костяных пальца на полное обнаженное плечо женщины. У края картины фон прерывается четырехугольным окном, в которое виден венецианский пейзаж, написанный с тем любопытством, какое необыкновенный город и его обычаи могли внушить только чужестранцу. Мы видим канал, обставленный розовыми и перламутровыми дворцами в стиле Ломбарди, кусочек бледно-зеленого шелка неба вверху, а на канале гондолу с красным гробом на ней и серпообразно изогнутыми фигурами двух гондольеров"41. (Там же. С. 28 - 29.)

Знаки смерти разбросаны в картине всюду. Муратов, приводя в повести ее интерпретацию, связывает эти знаки прежде всего с героиней, возлюбленной Джорджоне, чью смерть не смог пережить великий художник. Однако образ Актеона, вписанный в mortalный ряд, пророчествует о кончине и самого Джорджоне. Названная в повести дата смерти Джорджоне и предполагаемое время создания Морто да Фельтре описанной в повести картины ясно говорят о том, что живописное полотно *опережает* трагические события, предсказывая их с точностью магического зеркала или порождая их с помощью опережающего отражения, подобно картинам Якопо делла Каррарези.

Итак, сходство семиотической природы картины и зеркального отражения, связанное с меной сторон у зеркала - по отношению к отражаемому, у картины - по отношению к зрителю, с ограниченностью и кажущейся физической непроницаемостью картинного и зеркального миров, порождает сходство их функциональной и семантической типологии. В истоках своих это сходство определяется общими мифологическими корнями, на которые указывает Л.

Б. Альберти, замечая, что "Нарцисс, превращенный в цветок, и был изобретателем живописи, ибо вся эта история о Нарциссе нам на руку хотя бы потому, что живопись есть цвет всех искусств. И неужели ты скажешь, что живописание есть что-либо иное, как не искусство заключать в свои объятия поверхность одного ручья?"⁴². (Альберти Л. - Б. Девять книг о зодчестве. М., 1935. Т.II. С.)

Лики жизни и смерти в русской литературной Венециане

Приобщение к венецианской жизни и ракурсы ее изображения

Особенности восприятия Венеции русскими писателями: от внешнего к внутреннему. - Материнские и детские мотивы и образы. - Метафора Венеции-Дома.- Мотив праздника. - Петербургский маскарад и венецианский карнавал

Поскольку в жизни всех русских писателей, побывавших в Венеции, эта встреча оказывалась пусть даже продолжительным и ключевым, но все-таки эпизодом, она воспринималась и воспринимается ими по отношению к вневенецианскому жизненному контексту. При этом *отдельность* Венеции во всех отношениях столь отчетлива, что для некоторых художников внутренняя граница "ойкумены" совпадала с границами Венеции или, чуть шире, - ближайшего к Венеции пространства. Далее вневенецианский мир мог для каждого делиться на свои сегменты со своей системой отношений, но место Венеции все-таки оставалось особым. При вариативном в целом изображении Венеции и внутренней венецианской жизни многие тексты обнаруживают некую инвариантную структуру, связанную, как мы говорили выше, с представлением о водном городе как об ином мире и о жизни в нем как об инобытии. Такая тенденция начинает складываться уже в стихотворениях П. Вяземского, но у него она не получает развития потому, что восприятие города поэтом, при всей его заинтересованности Венецией, несколько отстраненно. Он не стремится затушевать по отношению к городу свою позицию форестьера, которая является принципиально внешней. Несмотря на притягательность, Венеция для П. Вяземского театральна и декоративна. Такое же восприятие ее в значительной степени сохраняется и в стихотворениях К. Павловой, К. Романова и даже в "Рассказе неизвестного человека" А. Чехова. В этом отношении исключениями для литературы XIX века представляются "Venezia la bella" А. Григорьева и "Венеция" А. Апухтина, где авторы, погружаясь в венецианский мир, ощущают и описывают его изнутри. В определенной мере к ним приближается И. Тургенев, но именно приближается, не солидаризуясь вполне. Особенность авторской позиции А. Григорьева и А. Апухтина состоит в том, что внутренний по отношению к венецианской жизни взгляд не отменяет у них позицию вненаходимости. Оба эти ракурса органически соединяются, позволяя воссоздать в произведении картину живую и уникальную, близкую и далекую, свою и чужую в одно и то же время.

А. Григорьев первым в русской литературе заговорил о духовной близости воспринимающему внутреннего венецианского мира, и более того, о возможности слияния с ним:

И в оный мир я весь душой ушел, -
Он всюду выжег след свой: то кровавый,
То траурный, как черный цвет гондол,
То, как палаццо дожей, величавый.

Венеция у А. Григорьева уже не просто заинтересовывает, печалит или радуется; она проникает в душу поэта, озвучивая там свои мелодии. Поэт начинает жить городом и вместе с городом, хотя мысль его витает в пределах далекой России.

В мировой литературной венециане такая полнота соединения с Венецией, пусть в несколько ином варианте, впервые представлена у Байрона:

Я призываю тени прошлых лет,
Я узнаю, Венеция, твой гений,
Я нахожу во всем живой предмет
Для новых чувств и новых размышлений,
Я словно жил в твоей поре весенней,
И эти дни вошли в тот светлый ряд
Ничем не истребимых впечатлений,
Чей каждый звук, и цвет, и аромат
Поддерживают жизнь, в душе, прошедшей ад.
("Паломничество Чайльд-Гарольда". Первод В. Левика)

Рядом с ним в этом отношении стоит П. Б. Шелли с "Lines written among the Euganean hills" (1819) и "Julian and Maddalo" (1824).

Более позднее, чем в Европе, формирование венецианского текста русской литературы отодвинуло, как мы видим, интерполяцию автора в венецианский мир к середине XIX века, но зато степень включенности, вживания была у него с самого начала исключительно высока. Семнадцатью годами позже А. Григорьева, в 1883 году, А. Апухтин, представляя внутренне амбивалентный мир Венеции, пытается выработать наиболее адекватную городу точку зрения, одновременно заменяя монологическое отношение по принципу *я - она* диалогическим *я - ты*, таким образом оживляя, почти персонифицируя город:

Венеция! Кто счастлив и любим,
Чья жизнь лучом сочувствия согрета,
Тот, подойдя к развалинам твоим,
В них не найдет желанного привета.
Ты на призыв не дашь ему ответа,

Ему покой твой слишком недвижим,
Твой долгий сон без жалоб и без шума
Его смутит, как тягостная дума.

Но кто устал, кто бурей жизни смят,
Кому стремиться и спешить напрасно,
Кого вопросы дня не шевелят,
Чье сердце спит бессильно и безгласно,
Кто в каждом дне грядущем видит ясно
Один бесцельный повторений ряд, -
Того с тобой обрадует свиданье...
И ты пришла! И ты - воспоминанье!..

До А. Апухтина, почти одновременно с А. Григорьевым, подобная избирательность точки зрения, но без глубокого проникновения в мир города и с противоположным смысловым знаком, обнаруживается в романе И. Тургенева "Накануне": "Отжившему, разбитому жизнью не для чего посещать Венецию: она будет ему горька, как память о несбывшихся мечтах первоначальных дней; но сладка будет она тому, в ком кипят еще силы, кто чувствует себя благополучным; пусть он принесет свое счастье под ее очарованные небеса, и как бы оно ни было лучезарно, она еще озолотит его неувядаемым сиянием"¹. (Некий интегрированный относительно апухтинского и тургеневского вариант находим у Н. Гумилева:

Этот город воды, колоннад и мостов,
Верно, снился тому, кто, сжимая виски,
Упоительный опиум странных стихов,
Задыхаясь, вдыхал после ночи тоски.
(*"Этот город воды, колоннад и мостов..."*))

Расставленные И. Тургеневым и А. Апухтиным акценты не остаются неизменными, и заданные полюса меняются местами уже в самом романе "Накануне" и поэме "Венеция": Елена Стахова принимает Венецию, несмотря на угрожающую болезнь Инсарова, а у А. Апухтина скорбный ассонанс сменяется жаждой и предчувствием счастья, даруемого Венецией:

О, никогда на родине моей
В года любви и страстного волненья
Не мучили души моей сильнее
Тоска по жизни, жажда увлеченья!
Хотелось забыться на мгновенье,
Страхнуть былое, высказать скорей
Кому-нибудь, что душу наполняло...
Я был один, и все кругом молчало...

А издали, луной озарена,
 Венеция, средь темных вод белея,
 Вся в серебро и мрамор убрана,
 Являлась мне, как сказочная фея.
 Спускалась ночь, теплом и счастьем вея;
 Едва катилась сонная волна,
 Дрожало сердце, тайной грусть сжато,
 И тенор пел вдали "О, sol beato"...

Таким образом, фиксированный выбор позиции в применении к Венеции оказывается невозможным, ибо она несет в себе и жизнь и смерть, и печаль и счастье, то есть являет предельную полноту человеческой жизни и потому отзывается на любые чувства. Возможно, именно поэтому венецианский мир для многих оказывается столь дорогим и влекущим. Жажда жизненного предела удовлетворяется Венецией как неким единственным, исключительным пространством, где противоположности сходятся, не борясь. Живущая во многих душах тяга к подобному миру и делает его таким родным и знакомым. Поэтому восприятие внешней Венеции как вполне *своей* служит, в сущности, формой выражения личного внутреннего мироощущения во время пребывания в этом необычном городе. В этом именно ключе должно, на наш взгляд, понимать суждение А. Блока о Венеции в письме к матери от 7 мая (н.ст.) 1909 г.: "Я здесь очень много воспринял, живу в Венеции уже совершенно как в своем городе, и почти все обычаи, галереи, церкви, море, каналы для меня - свои, как будто я здесь очень давно. Наши комнаты выходят на море, которое видно сквозь цветы на окнах. Если смотреть с Лидо, весь Север окаймлен большими снежными вершинами, часть которых мы проехали. Вода вся зеленая. Это все известно из книг, но очень ново, однако, - новизной не поражающей, но успокоительной и освежающей"². (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 282 - 283.) Поэтому именно с Венецией, а не с каким-то другим городом, А. Блок связывает в своих венецианских стихотворениях мысль о втором рождении, и не только как о факте, но и как о процессе добытийного и бытийного существования, о точке перехода из добытия в бытие:

Быть может, венецейской девы
 Канцонной нежный слух плена,
 Отец грядущий сквозь напевы
 Уже предчувствует меня?

О той же особой, живой связи с городом говорят и другие авторы литературной венецианы. П. Перцов, к примеру, так описывает свое переживание венецианских буден: "Гарсон приносит газету. Сперва начинаешь читать, ищешь телеграммы, но скоро лист выпадает из рук - все политические новости кажутся такой старой и скучной историей. Вместо них в уме всплывают дневные впечатления. Сидишь, как в дремоте, а перед глазами проходят картины, картины, - и, быть может, именно тогда видишь их лучше всего... Во-

круг все знакомо: дворец, колонны, набережная. С этим видом, с этою обстановкою свыкаешься, как со всей этой жизнью. Так можно прожить год, десять лет, всю жизнь, - и проснуться, наконец, как в сказке, седым стариком - все на той же набережной, под тою же колонною, у того же вечно тихого, точно сонного, моря..." (14).

Почти параллельно с П. Перцовым о том же говорит В. Розанов: "В каких-нибудь две недели Венеция привязывает какой-то человеческой, живой связью с прошлым" (228). У В.Розанова, как через семь лет у А. Блока, в связи с Венецией возникают родовые материнские ассоциации, правда, не предполагающие возможности метемпсихоза. Говоря о соборе св. Марка, он пишет: "Венеция оделась в собор, как в Соломоново лучшее одеяние. Ни св. Петра в Риме, ни св. Стефана в Вене - храмы, которые по картинкам так хочется увидеть, - нельзя поставить рядом с этим! В действительности на зрителя (а не на картинке) они не дают впечатления ни ласки, ни души, ни смысла; а св. Марк - точно обливает душу материнским молоком" (226). Не случайно в произведениях литературной венецианы возникает порой описание почти физически выраженных родовых ощущений младенца. Так, героиня рассказа Н. Берберовой "Мыслящий тростник", приехав в Венецию, замечает: "Чувство странной подводной медлительности наполнило меня всю, чувство особенного, никогда прежде не испытанного замедленного ритма..." (251). В этом контексте приобретают особый смысл эротические образы венецианских стихотворений И. Бродского и образ особенно любимой им рождественской Венеции. Не случайным кажется у него и сравнение гондолы с люлькой:

Адриатика ночью восточным ветром
канал наполняет, как ванну, с верхом,
& лодки качает, как люльки...
(*"Лагуна"*)

Метафоры, связанные с колыбелью, встречаются и у других авторов русской литературной венецианы. Вяч. Иванов называет свое стихотворение о Венеции "Колыбельная баркарола". М. Кузмин описывает мир Венеции как мир игры, а саму Венецию - как колыбель: "Положим, тут так затыкают уши от всяких политических новостей, будто на свете только и существуют, что комедии да показные диковинки. Но пусть! В этой веселой, смеющейся колыбели забываешь, действительно, все, кроме масок, концертов, опер, комедий, аббатов, чичисбеев, комедиантов, гондольеров, маленьких Терциночек с их шоколадом, попугаями, собачками и обезьянками, кроме влажного неба и небесной воды. Пение, пение, пение! Не то духовный концерт у сироток, не то колыбельная, не то баркарола..." (*"Из записок Тивурия Пенцля"*, 1921)3. (Кузмин М. А. Избр. произв. Л., 1990. С. 483.)

Колыбельные мотивы сопрягаются в русской венециане с мотивом рая, то есть Венеции как колыбели человечества. Иногда он проявляется косвенно,

через отсылки к другим, не только литературным, текстам, как у И. Бродского в стихе о "питомце Лоррена" ("Венецианские строфы (1)"), иногда звучит открыто, как в письмах И. Репина: "В Венеции теперь я вздыхаю на каждом шагу, но не от отчаянья, а от восторга, от счастья, что еще раз Господь привел посмотреть на этот восхитительный человеческий рай"⁴. (Письмо М. В. Веревкиной, ноябрь 1893 г. (Репин И. Е. Избр. письма: В 2 т. М., 1962. Т. 2. С. 42).) Отчетливость метафорических сопряжений в данном образе то возрастает, то уменьшается до минимума, так что первичное значение становится легко реализуемым. В качестве примера экспликации первичного значения можно указать на венецианский цикл А. Машевского, в одном из стихотворений которого есть такие строки:

Потому что не суша, не твердь, не стихия морская,
Здесь равненье на смерть держут строки, тебя отвлекая
От того, что хотел бы запомнить, назвать: от сияния рая.
(*"Потому что не суша, не твердь, не стихия морская..."*, 1993)

В том же ряду стоит образ благовестящей Венеции в воспоминаниях С. Лифаря 5. (Лифарь С. С Дягилевым. СПб., 1994. С. 56.) Наконец, Венеция как средоточие начала и конца творения, как земная радость божества предстает в стихотворении В. Ходасевича "Интриги бирж, потуги наций..." (1924):

Интриги бирж, потуги наций.
Лавина движется вперед.
А все под сводом Прокураций
Дух беззаботности живет.

И беззаботно так уснула,
Поставив туфельки рядом,
Неомрачимая Урсула
У Алинари за стеклом.

И не без горечи сокрытой
Хожу и мыслю иногда,
Что Некто, мудрый и сердитый,
Однажды поглядит сюда,

Нечаянно развеселится,
Весь мир улыбкой озаря,
На шаль красоты заглядится, Забудется, как нынче я, -

И все исчезнет невозвратно
Не в очистительном огне,
А просто - в легкой и приятной
Венецианской болтовне.

К аналогиям с колыбелью и раем близка метафора Венеции как Дома, которая предстает в разных формах с разным семантическим наполнением, но в большинстве случаев Дом этот имеет типично венецианские черты палаццо. Соотношение города и Дома при этом явлено не только через взаимоподобие, но и через пространственные взаимопереливы. Метафорический образ подобного Дома-Венеции, созданный Ю. Буйдой в романе "Ермо", предваряется в русской венециане сравнением дворца с городом у П. Перцова. "При всей подневольной быстроте осмотра, в ином дворце ходишь добрый час, - пишет он. - Это - целый лабиринт комнат, из которых каждая некогда имела свое назначение. Мысль, что находишься в особом городе, особом государстве, господствует во впечатлениях. Это не просто дом - обыкновенная, хотя бы и богатая, собственность частного лица, а именно дворец-резиденция независимого властителя. Вот огромный зал - место парадных церемоний, с колоннами, со статуями и бюстами знаменитых представителей рода, с ярким плафоном Тьеполо среди лепного потолка. Вот другие залы и приемные - то же убранство, тяжелое и пышное, с чопорной неуклюжестью старинного этикета. На стенах висят фамильные портреты работы Тициана, Тинторетто, Ван-Дика. Рядом картины тех же знаменитостей, развешенные с небрежностью случая, - привычное украшение для этих комнат, как для наших - олеографии "Нивы"... Далее - особая, "фамильная", картинная галерея. Старые gobelены вместо обоев; старая мебель, обитая штофом, теперь полинялым и порванным; с потолка спускаются тяжелые, пыльные люстры. В спальне - огромная фамильная кровать, - на возвышении, под пышным балдахином, с гербом на фронтоне. Словом, это тот же Дворец дождей в миниатюре" (21 - 22).

Топографически иной, но семантически тот же вариант данного образа представлен и в довольно частых случаях, когда открытое городское пространство Венеции воспринимается и изображается как часть большого Дома. Так, П. В. Анненков, говоря о соборе и площади св. Марка, замечает: "Художники считают эту церковь одним из чудес Европы; колокольня стоит на площади и несколько в стороне, и площадь, таким образом, особенно при ярком освещении кофеен, магазинов и лотков с апельсинами и фруктами, кажется вам огромною, гигантскою залой, которой потолком служит небо"⁶. (Анненков П. В. Парижские письма. М., 1983. С. 19.) В поэзии образ залы - Пьяццы возникает в "Венеции" (1853) П. Вяземского:

Здесь лишь статуи да бюсты
Жизнь домашнюю ведут;
Люди - их жилища пусты -
Все на площади живут.
Эта площадь - их казино,
Вечный раут круглый год:
Убрал залу Сансовино,
Крыша ей - небесный свод.

В XX веке так же воспринимает Пьяццу А. В. Остроумова-Лебедева. "Вся площадь замощена мрамором и тракитом, - замечает она в "Автобиографических записках", - и представляет большой прекрасный зал с дивными кругом постройками. Плафоном ему служит небо"7. (Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974. С. 311.) Сходные ассоциации появляются и у С. Лифаря. "Мы пробыли в Венеции пять дней, - пишет он, - пять прекрасных и значительных дней, и Дягилев все время был умиленно-добродушным, все время улыбался, все время кивал головой направо и налево, всем улыбочиво говорил "buon giorno" (все в Венеции были знакомые Сергея Павловича) и сидел на площади св. Марка, самой радостной площади мира, так, как будто это был его самый большой салон"8. (Лифарь С. С Дягилевым. С. 97.)

Как фрагмент Дома-Италии воспринимает Венецию М. Осоргин: "Города Италии были моими комнатами: Рим - рабочим кабинетом, Флоренция - библиотекой, Венеция - гостиной, Неаполь - террасой, с которой открывался такой прекрасный вид"9. (Осоргин М. А. Времена. М., 1989. С. 97.)

Как видно из приведенных фрагментов, метафора Венеции-Дома получает здесь специфическое смысловое наполнение - это более место для раутов, нежели для утверждения семейного очага, но в венецианском контексте нет четкого водораздела между различными сферами жизни, и потому в его пределах данная метафора оказывается вполне оправданной. Однако в русском венецианском тексте Венеция одновременно ассоциируется и с Домом в том теплом, сердечном смысле, который в глубинах мифологии соотносится с женским началом, а в более поздних произведениях указывает на духовное родство обитателей Дома и незыблемость первородных связей. "Материнские" эпитеты *ласковая, нежная* и их производные на протяжении двух веков сопровождают в русской литературе образы, связанные с Венецией: "Звуки нежной баркаролы" (И. Козлов); "И с лаской весло гондольера" (К. Павлова); "Ни Каналетто, ни Гварди... не в силах передать этой серебристой нежности воздуха" (И. Тургенев); "Плакали нежные струны" (К. Романов); "Солнце и легкий ветерок с моря нежат и ласкают мое сердце" (А. Чехов); "И пожелтевшую ступень// ласкает влага..." (С. Соловьев); "Быть может, венецейской девы// Канцонной нежный слух пленя" (А. Блок); "Золотая голубятня у воды // ласковой..." (А. Ахматова); "Сколько нежных, странных лиц в толпе" (она же); "Ах, увидеть бы тебя - почти мечта напрасная, // Заразиться не холерой - нет, а нежной детской корью" (А. Машевский). Все это вместе взятое создает образ доброй обители, который затем метафорически преобразуется в образ Дома. Дом в данном случае становится обжитым и уютным, поворачиваясь к человеку не парадной своей, но жилой, семейной стороной. При этом две ипостаси Дома не противостоят друг другу, ибо домашность в Венеции не имеет своего особого пространства. Они *вдруг* обе открываются внимательному и тонко чувствующему наблюдателю в той же внешней парадности. Это очень точно заметил В. Розанов в финальной части своего очерка о Ве-

неции: "Как в колоссальных Sala della Scrutinio и Sala del Maggior Consiglio (дворцы дожей) вы поражаетесь, видя весь потолок и все стены записанными Тинтореттом и Павлом Веронезом, которых раньше с благоговением рассматривали где-нибудь в аршинном холсте, - так Венеция поражает вас новизною того, что вы видите, как целый город представляет убранство и утонченность, которые вы предполагали возможным только во внутренних покоях небольшого дома. Как хозяин трудится и обдумывает, и не щадит средств, размещая картины, статуи, драпировки, краски и металлы по углам и стенам небольшой комнаты, немногих комнат, так вся Венеция в длинном сновидении веков своей истории (1000 лет одному св. Марку) убралась наружными стенами своих домов и храмов совершенно внутренне, домашно-семейно. И вот это сообщает городу уютность и нежность" (229). Поэтому об абсолютном чутье к домашнему венецианскому миру говорит блоковское "как будто я здесь очень давно", и совершенно естественно и логично для русской венецианки звучат приводившиеся ранее стихи В. Бетаки:

Ну, вот мы и дома -
В Венеции нашей сырой,
От римского солнца
Нырнем в душевный покой.

Ощущение Дома поддерживается, а иногда компенсируется описанием в ряде текстов живых и теплых встреч, что, с одной стороны, отвечает требованиям жанра путевого очерка, очень распространенного в литературной венециане, с другой стороны, вполне укладывается в общий "домашний" строй русского венецианского текста. Традицию такого рода описаний заложил М. Осоргин в "Очерках современной Италии" (1913). Не принимая декоративную, театрализованную Венецию, М. Осоргин, тем не менее, угадывает в ней характерно венецианское, домашнее. Знакомясь с городом, он обнаруживает на острове Мурано небольшой храм с чудесной мозаикой, изображающей Мадонну в византийском стиле. Здесь он встречается со стариком-сторожем, рассказ которого передает в очерке. Этот рассказ - такое весомое подтверждение приведенных выше суждений В. Розанова о любовном семейно-домашнем духе и убранстве Венеции, определяемом особым по-домашнему теплым отношением к ней венецианцев, что мы находим возможным и необходимым привести его здесь полностью.

"Старый сторож встречает меня при самом входе в храм, - пишет М. Осоргин. - Он уже хочет начать давать мне объяснения в порядке Бедекера, но я его прошу прежде всего показать мне Мадонну. Вялое лицо старика сразу преображается; из гида он делается художником. Мадонна помещается в куполе над главным алтарем; чтобы рассмотреть ее получше, мы обходим алтарь и забираемся в совершенно темный угол церкви. Здесь садимся на лавку, заваленную разными материями и предметами для украшения церкви по случаю праздника, откидываем головы вверх и долго смотрим. Старик откро-

венно выражает недовольство, что праздничный наряд церкви убавил в ней света и сильно затемнил Мадонну. То, что я не останавливался на пустяках, а прямо пошел к цели, видимо расположило ко мне старика. Он говорит с тем увлечением и ораторским талантом, которые присущи итальянцам всех классов. Еще в молодые годы он работал здесь с одним англичанином, помогая ему в снятии копии с Мадонны. Англичанин был не ремесленник, а художник, изучал византийское искусство, и к Мадонне относился с набожным восхищением. Там, под самым куполом, они работали вместе не менее полугода, а за это время церковный сторож не только успел понять многое, что раньше ему было недоступно, но и научился немного английскому языку. Затем англичанин уехал, лишь изредка впоследствии навещая Венецию и Мурано, а сторожу выпало на долю провести в этом храме всю жизнь. И была бы эта жизнь однообразна и тосклива, если бы не освещалась присутствием вечной, высокой, неземной красоты Мадонны в куполе главного алтаря. Однажды, когда у сторожа уже подросли дети, был пристроен сын и на выданных дочь, в храм зашла кучка англичан, но не обычных путешественников, а больших, по-видимому, знатоков искусства. Они смотрели на Мадонну, и из их разговора старик понял, что они сравнивали ее с другими мозаиками византийского канона, уверяя, что есть тут же, в Италии, Мадонны еще лучше, еще строже и прекраснее. Он спросил - где; ему назвали два-три места. И с той поры старик загрустил; его мучила ревность. Единственной мечтой его жизни стало посмотреть этих чужих Мадонн и сравнить их с кумиром его жизни. Выдав замуж дочь и оставшись одиноким, он стал понемногу копить деньги, откладывая гроши из скудного жалованья и подачек форестьеров. Копил три-четыре года, пока не накопил шестьсот франков. Дело в том, что планы его теперь расширились; он решил осмотреть в Италии все храмы, где сохранились следы влияния византийского канона. Прикопывая деньги, он не упускал случая расспросить об этом всех случайных посетителей храма, особенно людей "бывалых" и художников. К концу срока его художественный багаж пополнился основательными знаниями, и он мог предпринять задуманное путешествие. На свое горе он был неграмотен, а грамота могла бы теперь очень пригодиться; но хорошая память восполняла и этот пробел. И вот он начал свое путешествие. Нужно удивляться, с какой исчерпывающей полнотой он осуществил свой план! Помимо церквей и музейных мозаик, всем более или менее известных, он называл мне крошечные храмики в забытых городах, осмотренные им с той же тщательностью, как и кафедральные соборы. Он мог смело утверждать, что не упустил ничего, и уж во всяком случае - ни одной Мадонны. И вот уже два года, как он вернулся из своих странствований, чтобы вновь сделаться сторожем муранского храма, чтобы здесь кончить свои дни. - Ну, что же, нашли вы Мадонну лучше этой? - Старик смотрел на меня со счастливой, немного снисходительной усмешкой. - Нигде нет такой; а лучше и быть не может. Есть много прекрасных - прямо оторваться невозможно; но такой другой нигде не может быть. Единственная, и по красоте своей небесной - ни с чем не сравнимая. Провел я близ нее всю свою жизнь, здесь и умру счастливым, потому что теперь знаю, что нет

красоты выше моей Мадонны. - И опять мы смотрим вверх, долго не отрываясь. Его восторженность передается и мне. Строгим, чистым взором смотрит на нас Мадонна; в этом взоре не может быть земных помыслов, ничего временного, случайного. Да, это вечная, строжайшая, чистейшая красота. Когда мы выходим из храма, сторож не хочет взять от меня франка; если бы я смотрел и все другое - тогда так. А за Мадонну он не может взять денег. Да ему и не нужно сейчас; что хотел сделать - сделал; сам - одинок, дети пристроены; только одно и осталось: умереть здесь, близ прекрасной Мадонны, равной которой нет во всей Италии, а надо полагать - и во всем мире..."10. (Осоргин М. Очерки современной Италии. М., 1913. С. 29 - 30. Впервые очерк был опубликован в 1925 г. в "Известиях", № 233.)

Позднее менее яркие вставные рассказы, отмеченные больше отношением венецианцев к России, нежели русских к Венеции, появляются в путевых очерках В. Некрасова и Ю. Нагибина. Герои их интересуют авторов прежде всего с социально-бытовой точки зрения, как, в значительной степени, и вся Италия, где В. Некрасов читает лекции о партийности литературы и куда Ю. Нагибин прибывает с солидной советской делегацией. И все-таки показательно, что местом обеих встреч является Венеция, и оба интекстовых включения отмечены мотивом близости, родственности, поскольку благодаря описанным ими встречам авторы очерков обнаруживают в Венеции частицу Дома11. (Описание такого рода встреч приобретает в русской венециане 50 - 70-х гг. XX в. характер языковой единицы. Трудно представить, что русским писателям, посещавшим Венецию в эти годы, в действительности так часто встречались бывшие в российском плену венецианцы, знающие русский язык. Но помимо очерков В. Некрасова такой персонаж появляется в стихотворении С. Васильева "Гондольер поет страданье" (1962), по объему приближающемуся к небольшой поэме. Вводится он в текст в противовес пресловутым "толстосумам", которые мешают русским поэтам и писателям той поры вполне по-домашнему чувствовать себя в Венеции и ощутить ее красоты. Это противопоставление присутствует и у В. Некрасова, но не столь явно. В целом в советской венециане этого периода создается устойчивая семиотическая сетка, которая легко накладывается на изображение любого уголка западного мира, но в случае с Венецией контрасты и несообразности, как они видятся авторам произведений, выглядят особенно вопиющими. В этом смысле, как ни парадоксально, Венеция оказывается очень удобной для выражения в тексте известной идеологии. Ее культурно-исторический фон, кажется, сам отторгает некие издержки цивилизации, которые советские писатели усматривают то в крейсере на венецианском рейде, то в обилии богатых немецких и американских туристов:

Но вы к виденью этому прибавьте,
Что перечеркивает всю красу,
На близком рейде крейсер "Гарибальди"

С ракетной установкой на борту.
(Е. Долматовский. *"Венеция"*, 1963)

Кто ж плывет со мной в гондоле,
взор соседством веселя?
Человек пять-шесть, не боле,
не считая кобеля,
два монаха-тугодума,
как бы скованных во сне,
да два явных толстосума
с пестрым догом на ремне.
Два лощеных иностранца,
по всему видать - туза,
оба-два американца,
спеси полные глаза.
(С. Васильев. *"Гондольер поет страданье"*)

По какой-то причине особенную нелюбовь поэты той поры испытывают к собакам "толстосумов". Эти животные оскорбляют их эстетическое чувство и едва ли не заслоняют собой красоту города, отчуждая от него. Удивительно, но собака как отрицательный персонаж кочует в эти годы из одного произведения в другое. К сожалению, начало эксплуатации этого образа в русской литературной венециане положил Н. Заболоцкий стихотворением "Венеция" (1957):

Лишь голуби мечутся тучей
Да толпы чужих заправил
Ленивой слоняются кучей
Среди позабытых могил.

Шагают огромные доги,
И в тонком дыму сигарет
Живые богини и боги
За догами движутся вслед.

Далее этот образ получает развитие в стихотворении А. Суркова "Случай в соборе" (1959), уже целиком посвященном "хозяину жизни" с собакой:

Летний зной, а здесь нежарко,
Воздух чист и невесом.
Входит мистер в храм Сан-Марко
С безобразным рыжим псом.

Черты некоего советского литературного клише здесь налицо, и как праздная Венеция противопоставляется писателями этих лет Венеции трудо-

вой, так богачу с собакой противопоставляется связанный своим прошлым с Россией бедный гондольер:

Вот один из толстосумов
 "Стоп!" - презрительно сказал
 и, за борт со смаком сплюнув,
 плыть к причалу приказал.
 И вот тут-то, и вот тут-то
 в пику спеси мировой,
 в украшение маршрута
 выдал на кон рулевой.
 Повернув ладью к приколу,
 он помог сойти тузам
 и запел... не баркаролу,
 а вот так (я слышал сам!)
 "Ох страданье, ты страданье! -
 раздалось вдруг над кормой. -
 Выйди, милка, на свиданье!" -
 как у нас под Костромой.
 Толстосумы обомлели,
 чуть не тронулись в уме,
 а монахи еле-еле
 усидели на скамье.
 Как чумной, кобель залаял,
 на задок, рыча, присел.
 Только, будто против правил,
 я один повеселел:
 - Слышь, дружище! Ты откуда?
 - Я в России был в плену...
 - То-то вижу, чудо-юдо!
 Был в России, ну и ну! -
 И опять пошла гондола
 гладким днищем по волне
 ходом спорым и веселым
 с вапоретто наравне.

(С. Васильев. "Гондольер поет страданье")

Таким образом, внутренний венецианский мир оказался разделен для советских писателей на *свой* и *чужой*, *правильный* и *неправильный*. *Свой* и *правильный* мир - это рабочая Венеция и знающий Россию венецианец. В этом мире писатель тоже оказывается *своим* и потому ощущает его вполне домашнему. Следовательно, метафора Венеция-Дом не исчезает в литературе этого периода, но сфера ее применения ограничивается, семантические акценты смещаются и перенесенные признаки принадлежат уже не столько Венеции, сколько выделенному в ней миру социально близких автору людей. В

этом смысле метафора Дома может быть с равным эффектом приложима к любому мировому локусу.)

С метафорой Венеции-Дома тесно связан мотив праздника, которым часто живет Дом. К сожалению, в русской литературе 20 - 70-х годов XX века отношение к венецианскому празднику приобрело преимущественно отрицательный характер, ибо слова *праздник* и *праздность* воспринимаются писателями той поры почти как синонимы. Эта тенденция изображения венецианской жизни сложилась рано и не оставила свободы даже людям умным и тонким, к каковым, несомненно, принадлежал В. Лидин. В 1925 году в путевом очерке "Италия" он писал: "Люди, которые трудятся с утра до ночи, делают все для того, чтобы украсить это великолепное безделье приехавших скучающих форестьеров. Итальянские актеры показали мне труд этих людей: люди эти - славные, непревзойденные мастера Венеции. Кожа, стекло, мозаика, кость, невероятный, нечеловеческий труд - для любования, для той же игры уходящей венецианской романтики. Армия склоненных над этим тончайшим узором кружев на синей эмали чашки, над собиранием редчайшей мозаики, над выдуванием стеклянного стебелька, доступных лишь приезжему американцу, - армия тех, для кого сплошной венецианский праздник и карнавал только трудные будни и работа с утра и до ночи"¹². (Лидин В. Пути и версты. Италия // Советские писатели об Италии. Л., 1986. С. 50 - 51.)

Между тем, особый характер венецианского праздника как раз в том и состоит, что это *общий* праздник. В русском венецианском тексте, взятом в целом, мотив праздника присутствовал всегда, но он внутренне двоятся на мотивы собственно праздника и праздничности. В литературной венециане праздничность есть некое перманентное явление, которое может менять формы презентации, но не может избыть себя, пока жива Венеция. Ощущение праздничности в значительной степени поддерживается самим обликом города, нарядность которого постоянно отмечают писатели, часто звучащей музыкой, пением, наконец, самой природой, которая неизменно описывается как радостная и торжествующая. На этом общем ярком фоне выделяются два соседствующие во времени, но не сливающиеся воедино события - Рождество и карнавал.

Первое, как мы говорили, не замыкается в своих календарных пределах и метафорически распространяется на всю венецианскую жизнь в ее синхроническом представлении. Именно это имел в виду Б. Пастернак, говоря в "Охранной грамоте" об особых рождественских знаках, с которыми для него связано представление о Венеции вообще. Уже, но все-таки в границах достаточно протяженного рождественского времени, рисует венецианскую жизнь И. Бродский.

Встреча в едином эмпирическом и мифологическом времени Рождества и карнавала делает возможным образное совмещение этих двух праздничных

пространств, по каковой причине рождественская Венеция отмечена у И. Бродского многочисленными знаками карнавала, которые, в свою очередь, сопологаются с классическими театральными образами комедии масок:

Где они все теперь - эти маски, полишинели,
перевертни, плащи?

(*"Венецианские строфы (1)"*)

Соединение образов карнавала и театра очень характерно для венецианского текста. Карнавальные маски, родившись на улице, легко шагнули в Венеции на сцену и со сцены снова пришли на улицу. Комедия масок К. Гольдони и особенно К. Гоцци есть несомненное дитя карнавала, который, по наблюдениям авторов венецианы, имеет в водном городе особые черты. Как метафора Венеции-Дома с почти неприметной легкостью преобразуется в венецианском тексте в метафору Дома-Венеции, карнавал и театр легко перетекают через собственные границы и сливаются в пространстве площадей и улиц города. "Если мы вновь населим эту площадь (Пьяццу. - Н.М.) толпой домино и масок, - писала Вернон Ли, - толпой нобилей в красных tabarro, греков и далматинцев в их падающих складками плащах и алых колпаках, скрипачей и певцов в кафе, актеров в масках, окружающих лотки разносчиков, продающих какой-нибудь alexipharmakon, уличных рассказчиков и импровизаторов под полуосвещенными арками дворца, - если мы сделает все это, мы очутимся среди декораций комедии Карло Гоцци"¹³. (Ли Вернон. Италия. М., 1914. С. 178)

В XVIII веке Венеция имела в Европе репутацию города весьма свободных нравов. Не случайно Байрон, предпосылая венецианской повести "Беппо" эпиграф из пьесы Шекспира "Как вам это нравится?", приводит рядом с ним и примечание комментаторов к взятой им реплике Розалинды: "Венеция, которую в то время очень любила посещать английская знатная молодежь, была тогда тем же, чем в настоящее время является Париж - средоточием распущенности всякого рода"¹⁴. (В определенном смысле Венеция давала повод к такой оценке ее. П. Вайль пишет, что "на пике Ренессанса тут числилось одиннадцать тысяч проституток - это при двухсоттысячном населении" (Вайль П. На твердой воде: Виченца - Палладио, Венеция - Карпаччо // Иностранная литература. 1998. № 10. С. 228). Венеция "поставляла" проституток всей Италии, но при этом проституция, признанная и в то же время социально и пространственно вычлененная, не определяла собой внутреннюю жизнь города. Сложившийся в Венеции институт чичисбеев нельзя рассматривать как скрытую форму сексуальной свободы, ибо он в значительной мере был ориентирован на начала рыцарства в отношениях с дамой. Разумеется, речь в данном случае идет о тенденции, которая не отрицает исключений.) Казалось бы, повод к таким суждениям, кроме всего прочего, могли дать и продолжительные венецианские карнавалы с типичными для любого карнавального текста переворачиваниями верха и низа, гиперболизацией телесного, торже-

ством законов антимира и т.п. Однако в начале XIX века Ж. де Сталь, характеризуя венецианскую жизнь в целом, замечает: "...в Венеции и в самом обыденном нет ничего пошлого; на фоне каналов и лодок самые заурядные бытовые сценки приобретают живописность"¹⁵. (Сталь Ж., де. Коринна, или Италия. М., 1969. С. 277.) В 60-х годах А. И. Герцен, ставший свидетелем и невольным участником венецианского карнавала, пишет в "Былом и думах": "Теперь в Венеции карнавал, первый карнавал на воле после семидесятилетнего пленения. Площадь превратилась в залу парижской оперы. Старый св.Марк весело участвует в празднике с своей иконописью и позолотой, с патриотическими знаменами и своими языческими лошадьми... Толпа все растет, le peuple syamuse, дурачится от души, из всех сил, с большим комическим талантом в декламации и словах, в выговоре и жестах, но без кантаридности (язвительности. - Н. М.) парижских Пьерро, без вульгарной шутки немца, без нашей родной грязи. Отсутствие всего неприличного удивляет, хотя смысл его ясен. Это шалость, отдых, забава целого народа, а не вахтпарад публичных домов, их сукурсаблей, жительницам которых, снимая многое другое, прибавляют маску, вроде бисмарковой иголки, чтоб усилить и сделать неотразимее выстрелы. Здесь они были бы неуместны, здесь тешится народ, здесь тешится сестра, жена, дочь - и горе тому, кто оскорбит маску. Маска на время карнавала становится для женщины то, чем был Станислав в петлице для станционного зрителя"¹⁶. (Герцен А. И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 6. С. 465.) К этому наблюдению Герцен добавляет примечание: "Год спустя я видел карнавал в Ницце. Какая страшная разница, не говоря о солдатах в полном боевом вооружении, ни жандармах, ни комиссарах полиции с шарфами... Сама масса народа, не туристов, давила меня. Пьяные маски ругались и дрались с людьми, стоявшими в воротах, сильные тумачи сшибали в грязь белых Пьерро"¹⁷. (Там же. С. 465.)

О той же *всенародности* венецианского карнавала, со ссылкой на книгу Ф. Монье "Венеция в XVIII веке" (1908), говорит П. Муратов: "XVIII век был веком маски. Но в Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из последних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства. С первого воскресения в октябре и до Рождества, с 6 января и до первого дня поста, в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев было позволено носить маску. В эти дни открыты театры, это карнавал, и он длится таким образом полгода. "И пока он длится, все ходят в масках, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, пишут, делают визиты. В маске можно все сказать, на все осмелиться; разрешенная республикой маска находится под ее покровительством. Маскированным можно войти всюду: в салон, в канцелярию, в монастырь, на бал, во дворец, в Ридотто..." ...Надо представить себе все это, - но как уйти от наших деловитых будней, как вообразить целый город... целый народ, охваченный таким прекрасным сумасбродством, какого

никогда до тех пор не видел мир и какого, конечно, он больше никогда не увидит" (23 - 24).

Следовательно, маска не столько скрывала лицо или имя, заменяя его другим, сколько была знаком праздника, перед которым все равны. В этом смысле венецианский карнавал с защищенными правами Маски, очень отличался от карнавала в других городах Европы и уж совсем расходился по своим законам с маскарадом, столь характерным для русской светской жизни XVIII века. Как совершенно справедливо пишет Т.И.Печерская, на маскараде "маской ее обладатель пользуется не только для того, чтобы отбросить свою официальную роль и получить взамен другую. Выразить себя, освободиться от всего искусственного, что в нормативной жизни сковывает человеческую личность - вот цель собственно маскарадного общения... На карнавале маска определяла свободу самовыражения. Маска могла быть, могла и не быть. В маскараде... маска скрывает человека и сообщает ему определенную игровую роль, через которую он только и может реализовать свободу самораскрытия. Если происходит попытка выразить свое "я" минуя маску, маскарадный мир тотчас разрушается, оценка поведения возвращается к нормам официального мира"¹⁸. (Печерская Т. И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 33.) "Если карнавал очерчивает границы человеческой свободы, - точно замечает далее исследователь, - то маскарад - границы несвободы личности"¹⁹. (Там же. С. 37.)

Это принципиальное различие знаковой и функциональной природы карнавала и маскарада является причиной того, что мы не можем считать маскарадную традицию петербургской культуры прямой правопреемницей карнавальной Венеции, как это делает И. П. Уварова в статье "Венецианский миф в культуре Петербурга". Автор статьи с самого начала допускает ошибку, смешивая миф и реальность, что влечет за собой череду ложных суждений. "То был век маски, - пишет И. П. Уварова о XVIII столетии, - и она стала властительницей Венеции, а *маскарад* (курсив наш. - Н. М.) стал образом жизни венецианцев"²⁰. (Уварова И. П. Венецианский миф в культуре Петербурга// Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 135.) Сходство масочных имен не снимало коренных различий в коммуникативных системах двух лишь внешне сходных культурных явлений. Несомненно, в русской культуре начала XX века возникали многочисленные аллюзии к венецианскому карнавалу, и нечто вроде описанного И.П. Уваровой "венецианского мифа" действительно существовало, но все знаки, мифологемы, реминисценции качественно менялись при их транспортировке из одной культурной системы в другую. В чем абсолютно права автор статьи, так это в утверждении о том, что "в зыбких контурах венецианского мифа выявляется тема гибели. И если на сцене Александрийского театра вставляли образы Венеции, то это был погибающий город, город обреченный, поглощенный девятым валом истории, Венеция-Петербург"²¹. (Там же. С. 138.) К этому следует лишь заметить, что петер-

бургский венецианский миф - и это хорошо понимает автор статьи - имел мало общего с подлинной Венецией и только одной, не самой сильной, стороной соприкасался с Венецией русской литературы. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что не столько венецианские проекции в петербургский мир, сколько петербургские - в венецианский нашли отражение в венецианском тексте русской литературы. В качестве одного из многих примеров тому укажем на стихотворение В. Высоцкого "Маски":

Смеюсь навзрыд среди кривых зеркал,
 Меня, должно быть, ловко разыграли:
 Крючки носов и до ушей оскал -
 Как на венецианском карнавале.

Поэт уже в первой строфе определяет Венецию как некое фоновое пространство, по отношению к которому выстраивается весь образный ряд стихотворения, представляющий у В.Высоцкого российский, а в традиции русской литературы - петербургский мир. Однако в дальнейшей развертке лирического сюжета через сравнение поэт фактически приписывает Венеции черты, присущие не карнавальному, а именно маскарадному, то есть типично петербургскому, коммуникативному полю:

Петарды, конфетти! Но все не так...
 И маски на меня глядят с укором.
 Они кричат, что я опять не в такт,
 Что наступаю на ноги партнерам!

Смеются злые маски надо мной,
 Веселые - те начинают злиться,
 За маской пряча, словно за стеной,
 Свои людские подлинные лица.

... Я в тайну масок все-таки проник.
 Уверен я, что мой анализ точен:
 И маска равнодушия у иных -
 Защита от плевков и от пощечин.

За сто лет до В. Высоцкого *внешне* сходный, но с совершенно иным семантическим наполнением сюжет, связанный на сей раз с вовлечением автора в подлинный венецианский карнавал, предложил А. И. Герцен в "Былом и думах". Естественно, что его текст лишен поэтических метафор, но это не мешает писателю достаточно ярко передать карнавальный характер общения. Для А. И. Герцена карнавал, как и сама Венеция, - место *встречи* в бахтинском понимании слова, место, где можно заговорить легко и непринужденно с незнакомым человеком, протянуть руку неизвестной красавице... И все это в атмосфере всеобщей радости и приятия другого.

Как место почти невозможной в других условиях встречи не только конкретных людей, но разных времен и пространств рисует венецианский карнавал Е. Рейн:

На колокольне
Колотят мавры,
Везде привольно
Стоят кентавры,
Где Византия
Сроднилась с Римом
В одном созданье
Неукротимом.

Уникальный для литературной венецианы вариант столкновения маскарадного, по ряду признаков, советского мира с венецианским карнавалом представлен в пьесе А. Галина "Группа" (1990). Карнавальная атмосфера и фон задаются здесь прежде всего авторскими ремарками и лишь во вторую очередь репликами героев. В этом смысле пьеса как текст для чтения дает едва ли не больше, чем ее сценическое воплощение, ибо ремарки вписывают "Группу" в обширный контекст мировой венецианы, оплотняют разнообразными аллюзиями ее художественное пространство и ставят героев не только перед миром с иными идеологией и социальным укладом, но и перед иной *культурой*. Ремарки образуют в пьесе свой фоновый сюжет, который развивается, движется, достигает апогея и остается открытым в конце произведения.

Описание места действия в начале пьесы выступает как предвестник грядущих событий: "Венеция. Февраль. Время карнавала. Первые вечерние огни дрожат, бликуют в каналах, бегут навстречу еще далекому, собирающему толпы празднику. Хлоя стоит у раскрытого окна, слушает сладостную, разрывающую душу песню. Клава рядом"22. (Галин А. Группа // Театр. 1990. № 7. С. 18. Далее ссылки на эту публикацию даются в тексте.) Текст этого описания странным образом смешивает повествовательные интонации и манеру художественной прозы с функциональными авторскими указаниями "господам актерам". Как в художественной прозе, здесь возникает некий семиотический ряд, подсказывающий развитие основных сюжетных линий: Хлоя и Клава, такие разные и все-таки наиболее близкие и открытые самому духу венецианского карнавала, *рядом у раскрытого*, как бы навстречу празднику, окна. В первой картине пьесы сталкиваются *карнавал* и *мероприятие*, назначенное руководителем группы именно на это время, несмотря, а может быть, и вопреки карнавалу. Однако в этой знаковой борьбе миров карнавал побеждает: "Хлоя выходит, Клава за ней. Шум толпы и музыки за окном становится больше. Вместе с надвигающейся темнотой ночи приближаются и огни. Входят Рубцова и Потаповский" (19). Эти два героя, в противовес живым и часто непосредственным Хлое и Клаве, являются воплощенными символами

советской эпохи. Правда, и для них карнавальная Венеция становится местом любовной встречи, и по ходу сюжета Рубцова до некоторой степени ослабляет путы идеологии и давление мундира, но это герои *не* карнавальные. Нестановочно их диалог, как лейтмотивом, сопровождается ремаркой "Молчание". Клише в речи Рубцовой, когда она говорит о Венеции ("Город-сказка!") свидетельствуют об отсутствии у нее *своего* слова для этого города, то есть о ее внутренней чуждости ему.

Первой из героев включается в карнавал искусствовед Хлоя, и тут в пьесе возникает тень известного сюжета советской венецианки о гондольере, любящем Россию, но уже как сюжета изображенного, отстраненного и, что очень важно, данного с голоса Потаповского:

Входит Хлоя в маске.

Хлоя. Я пришла сказать: там начинается карнавал, поэтому я ухожу, меня не будет.

Рубцова. Зайдите! Что вы там остановились в дверях? Хлоя. Нет-нет! Спасибо! Я поднялась сюда, чтобы вас предупредить...

Рубцова. Подождите, с вами хотят побеседовать. Снимите маску.

Хлоя зашла, но осталась у двери.

Потаповский. Потаповский Алексей Николаевич - консул Советского Союза.

Хлоя. Садовская - искусствовед Советского Союза.

Молчание.

Потаповский. Прокатились на гондоле? (Пауза) Много взял с вас каналья?

Хлоя. Совсем ничего - у меня уже нет денег.

Рубцова. Зачем же вы сели без денег?

Хлоя. Вот подарил мне маску.

Рубцова. Снимите, я вам сказала, это безобразие с головы!

Потаповский. Занятная маска. Прогулка, значит, была короткой?

Хлоя Он оказался неаполитанец. Такой трудный акцент у него - я не все поняла.

Потаповский. Бесплатно проехали - авторитет, значит, советский срабатывает у простых итальянцев? (24)

Реплики Рубцовой диссонируют с говорящими о карнавале авторскими ремарками. По мере приближения музыки и шума чуть приоткрывшаяся было героиня снова наглухо замыкается, надевая на себя внекарнавальную маску верноподданного советского чиновника. Пик размежевания двух миров также фиксируется в ремарке: "Тускнеет комната Общества дружбы, но вспыхивает Венеция, дождавшаяся, наконец, своего карнавала" (31). Далее венецианский карнавал вполне проявляет свою природную сущность и силу, снимая национальные, социальные и идеологические барьеры между людьми и вовлекая в свою праздничную цельность таких разных героинь, как Клава, Катя, Лена и вообще большинство героев пьесы: "Ночь в Венеции. Разгар карнавала. За раскрытым настежь окном вспыхивают огни, что-то грохочет, наступая друг на друга. Бьют бубны, звучат оркестры, им вторят голоса тысячной толпы. Входят Клава, Катя и Лена, в карнавальных костюмах, продолжая громко во все горло петь: "Выходила, песню заводила про степного сизого орла. Про того, которого любила..." (31).

В момент завершения сюжетного развития, когда герои прощаются с Венецией, а Хлоя говорит о конце карнавала, снова возникает функционально не равная себе авторская ремарка, напоминающая фрагмент "венецианского" повествовательного текста, в который как бы вписан текст пьесы "Группа":

Хлоя (у окна). Гондольере! Гондольере! Иль карнавале э джа финито?

Клава. О чем вы хоть с ним толкуете?

Хлоя. Я спрашиваю, почему стало так тихо? Я спрашиваю, кончился карнавал?

Клава. А он?

Хлоя. А он не слышит. Эй, гондольере! Иль карнавале э джа финито? Иль карнавале...

Но вместо ответа с грохотом и треском взрываются тысячи огней! Блаженным трепетным светом озаряется Венеция. Нет! Нет! Ничто не кончается на свете! Не кончается Венеция! Не кончается карнавал. Обе женщины смотрят в распахнутое окно. То ли улыбаются, то ли плачут... (39).

Таким образом, венецианский карнавал, как он представлен в ряде произведений русской венецианы XX века, противостоит не столько нормативному миру вообще, сколько вполне конкретному советскому нормативному миру.

В целом проблема "Венеция и Россия" в культурно-историческом ключе оказывается в XX веке актуальной для многих писателей. Вне карнавальных аллюзий, и потому в отличном от рассмотренного, уникальном в своей единичности варианте она начинает звучать уже в "Охранной грамоте" Б. Пастернака, где автор обнаруживает взаимопроекции советской тоталитарной системы и венецианской истории, выраженной в многочисленных знаках внутреннего венецианского мира. Б.Пастернак толкует о Тинторетто, явно видя его изнутри российской действительности 20 - 30-х годов, из сферы своих собственных проблем и переживаний, и на примере венецианской исторической жизни предлагает разгадку творческого всплеска в условиях тоталитарного режима. Вторая половина 20-х годов была в жизни Б. Пастернака временем творческого подъема. В эту пору им написаны "1905 год", "Лейтенант Шмидт", "Спекторский", множество стихотворений. Очевидное несоответствие внешней обстановки и внутренней потребности творить, видимо, нуждалось в объяснении, каковое и появилось на венецианских страницах "Охранной грамоты". Проблема "Художник и время" и поднимается им в связи с венецианской живописью. При этом Б. Пастернак настойчиво подчеркивает: "Я глядел на это зрелище глубже и более расплывчато, нежели это выразят теперь мои формулировки. Я не старался осознать увиденное в том направлении, в каком его сейчас истолкую. Но впечатления сами отложились у меня сходным образом в течение лет, и в своем сжатом изложении я не удалюсь от правды" (250); "наконец, недостаточно оценив эти впечатления в то время, я узнал, как мало нужно гению для того, чтоб взорваться" (250); "Однако в те дни я не входил в эти тонкости. Тогда в Венеции, и еще сильнее во Флоренции, или, чтобы быть окончательно точным, в ближайшие после путешествия зимы в Москве мне приходили в голову другие, более специальные мысли" (251). Эти "специальные мысли" были связаны с соотношением в истории культура легенды и конкретного момента, и тут же Б. Пастернак снова акцентирует временную разность восприятия: "Вот чем я *тогда* интересовался, вот что *тогда* понимал и любил... Но я *был* молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природы. Я не знал, что его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символике, образно прямолинейной. Я не знал, что, в отличие от примитивов, его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья... Я не знал, что долговечнейшие образы оставляет иконоборец в тех редких случаях, когда он рождается не с пустыми руками" (252) (курсив во всех случаях наш. - Н. М.).

На более близкой к моменту создания "Охранной грамоты" точке этих временных качелей на смену былым представлениям приходит знание истории и писательской судьбы, и уже с высоты этого нового знания изображается венецианская жизнь в 16-й и 17-й главах второй части. Пиком этого анали-

тического описания, в котором за Венецией отчетливо видится современная Б. Пастернаку Россия, а за Тинторетто - сам поэт, стал следующий фрагмент, даже по тону контрастирующий с повествованием о Венеции в 13 - 15-й и 19-й главах: "Кругом львиные морды, всюду мерещащиеся, сующиеся во все интимности, все обнюхивающие, - львиные пасти, тайно сглатывающие у себя в берлоге за жизнью жизнь. Кругом львиный рык мнимого бессмертия, мыслимого без смеху только потому, что все бессмертие у него в руках и взято на крепкий львиный повод²³. (Поразительно это пастернаковское "у него в руках", в результате чего львы оказываются служителями некоего непоименованного, но угадываемого в системе зеркальных проекций лица - уже достаточно определившегося к 30-му году генсека и вождя народов.) Все это чувствуют, все это терпят. Даже для того, чтобы ощутить *только это*, не требуется гениальности: это видят и терпят все. Но раз это терпят сообща, значит, в этом зверинце должно быть нечто такое, чего не чувствует и не видит *никто*. Это и есть та капля, которая переполняет чашу терпенья гения. Кто поверит? Тождество изображенного, изобразителя и предмета изображения, или шире: равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству. И в его холсты входит буря, очищающая хаос мастерства определяющими ударами страсти. Надо видеть Микеланджело Венеции - Тинторетто, чтобы понять, что такое гений, то есть художник" (250 - 251).

Нужно было иметь опыт жизни в послереволюционной России, чтобы так воспринять Тинторетто. Ничего подобного пастернаковскому толкованию великого венецианского художника нет более нигде в мире.

В недавних по времени создания произведениях наметилось амбивалентное изображение венецианского карнавала как несущего начала жизни и смерти одновременно. Речь в данном случае идет прежде всего о романе Ю. Буйды "Ермо". Ю. Буйда открывает роман карнавальной сценой и незадолго до финала снова возвращается к карнавалу, как бы замыкая тематическое и композиционное кольцо романа. Внутри этого круга предстает царство не карнавала собственно, но карнавальности, которая проявляется в описании кинематографических увлечений Ермо, в переодеваниях Джанкарло ди Сансеверино, в сквозном мотиве телесности, наконец, в упоминании о собранной героем коллекции масок и написанном им двухтомнике, посвященном карнавалу. Да и вся жизнь героя-писателя, перманентно связанного с миром *Als Ob*, метафорически сопрягается с карнавалом. При этом смерть входит в карнавал не прямо, а через сюжетное сцепление, в котором просматривается предвестие конца - именно во время карнавала с Ермо случается несчастье, ставшее косвенной причиной смерти. Кроме того, герой оба раза появляется на карнавале глубоким старцем, с отчетливо обозначенными в тексте признаками возраста, как бы самым собой знаменуя некий порог бытия и небытия.

В семантике венецианского карнавала, как он описан в романе "Ермо", есть и другие специфические оттенки. Карнавал определяется у Ю. Буйды как один "из непеременимых символов или знаков прощания с мясом", что отсылает читателя, с одной стороны, к евангельскому сюжету с грядущим распятием и воскресением Христа, к сцене с окончательным обретением героем чаши Дандоло, аналога Святого Грааля, и уходом его в небытие, с другой стороны, к персонификации плотского - к появившейся в конце романа героине его Агнессе Шамардиной, изображенной живописцем в образе женщины, жрущей мясо. Следовательно, венецианский карнавал у Ю.Буйды отмечен как яркой материальностью, так и неизбежно присутствующей в нем духовностью. Возможно, острое ощущение последней позволило авторам русской венецианы открыто связать карнавал со св. Марком и таким образом внести в его описание элементы сакрализации.

Карнавальные признаки в произведениях литературной венецианы выходят далеко за пределы собственно карнавала. Сквозные для мировой венецианы образы венецианских площадей, представление о жизни на площади, существующее в русской венециане с середины XIX века, описание экзотической, красочной венецианской толпы, наконец, просто постоянные упоминания о разнородной толпе рожают аналогии с праздником вообще и с карнавалом, в частности. Параллели такого рода есть уже в "Венеции" (1853) П. Вяземского:

Здесь с *факином* правнук дожа,
Здесь красавиц рой блеснит,
Взглядом нежа и тревожа
Двор подвластных волокит.
Вот аббат в мантилье черной,
В нем минувший быт и век;
Словно вышли из уборной
Принчипессы - имярек.

В круглой шляпке, с водоноском
Черноглазая краса;
Из-под шляпки черным лоском
Блещет тучная коса.
Здесь разносчиков ватага,
Разной дряни торгаши,
И что шаг - то побродяга,
Промышляющий гроши.

... Здесь, как в пестром маскараде,
Разноцветный караван;
Весь восток в своем наряде:
Грек - накинув долиман,

Турок - феску нахлобуча,
И средь лиц из разных стран
Голубей привольных куча,
А тем паче англичан.

Почти через пятьдесят лет после Вяземского П. Перцов, говоря о Пьяцце как "приемной зале венецианской республики", пишет: "В ней много посетителей. Народ беспрерывно снует с одного конца в другой, толпится в колоннадах боковых дворцов (Прокураторий). Здесь все главные магазины и самые бойкие кафэ. Здесь продают газеты, цветы, фотографии, спички - все, что угодно. Посреди площади играет оркестр. Сюда каждый идет как в гости, и здесь демонстрируют туалеты дам" (5).

В сущности, тот же образ жизни на площади создает в своей "Венеции" А. Ахматова, он присутствует у П. Муратова, А. П. Остроумовой-Лебедевой, Н. Берберовой и многих других.

С карнавальным началом связано все, что представляет разного рода перевертыши - от переодевания и самозванства под видом венецианских графов Гоцци героев "Приключений Эме Лебефа" М. Кузмина до текстовой игры, которая сквозит в стихотворении В. Ходасевича "Нет ничего прекрасней и привольней..." (1925 - 1926). Стихотворение это перекликается, на наш взгляд, с рассказом П. Муратова "Венецианское зеркало", который, несомненно, был знаком В. Ходасевичу как минимум с 1922 года, с момента выхода в свет первого издания "Магических рассказов"²⁴. (На второе, 1928 г., издание этой книги В. Ходасевич написал рецензию. См.: Возрождение. 1928. 15 мар. С. 3.) На фоне рассказа стихотворение выглядит как текст со сходными ориентирами, но противоположными ценностными знаками. В обоих произведениях, несмотря на их разную речевую природу, исходным сюжетным звеном становится отъезд из Венеции возлюбленной, но у В. Ходасевича расставание приобретает неожиданно положительную оценку, в то время как у П. Муратова герой, взглянувший в венецианское зеркало, страдает и безумствует.

Не чуждо карнавальному началу все, что связано в венецианском тексте с преображением человека, вступившего в пределы водного города. Так, С. Лифарь, рассказывая о своем первом посещении Венеции, пишет: "Все стало в жизни другим. Другим стал и Сергей Павлович - таким, каким я никогда его раньше не знал (и каким впоследствии всегда видел в Венеции): Дягилев превратился в дожа-венецианца, с гордостью и радостью показывающего свой родной прекрасный город"²⁵. (Лифарь С. С Дягилевым. С. 56.) Очевидно, что такого рода преображения порождаются внутренними переменами, которые переживает человек в Венеции и о которых также часто говорится у разных авторов. Как правило, это связано с ощущением счастья, радости, полноты бытия. Н. Берберова, к примеру, говоря об абсолютной значимости

для нее жизни "здесь и теперь", признается в любви к Венеции, в которой всегда и легко реализовывался ее идеал бытия: "Я люблю этот город больше всех городов мира, он не сравним для меня ни с одним. Но каждый раз, когда я жила в Венеции, она была моим сегодняшним днем, словно я попадала в нее впервые. Не было ни груза воспоминаний, ни оживающей меланхолии прошлого, ни сожалений, ни следов смерти. Каждый раз я была там счастлива особенной и единственной полнотой..."²⁶. (Берберова Н. Курсив мой. М., 1994. С. 250.)

Отказ от воспоминаний, кажется, не вполне коррелирует с важнейшей временной компонентой литературного образа Венеции, которая вся есть материализованная память о прошлом. Между тем, о возникающих в Венеции особых временных ощущениях, связанных с отсечением личного прошлого, кроме Н. Берберовой говорили и П. Муратов, и Г. Чулков, и И. Бродский. У И. Бродского венецианский мир в личностном аспекте предстает как мир без прошлого и будущего:

Тело в плаще обживает сферы,
где у Софии, Надежды, Веры
и Любви нет грядущего, но всегда
есть настоящее, сколь бы горек
ни был вкус поцелуев эбре и гоек,
и города, где стопа следа

не оставляет - как челн на глади
водной, любое пространство сзади,
взятое в цифрах, сводя к нулю -
не оставляет следов глубоких
на площадях, как "прощай" широких,
в улицах узких, как звук "люблю".

(*"Лагуна"*)

Огражденный "поясом времени вместо рва", этот мир, по И. Бродскому, покоится в настоящем и неизменен в данном своем качестве. В этом отношении он похож на многовековую неизменность комнаты с чашей Дандоло в романе "Ермо", и всякий прорыв за его пределы есть прорыв в Зазеркалье, в небытие²⁷. (Либо в добытие, которое, однако, также есть небытие.) Однако у позднего И. Бродского внутривенецианские временные ориентиры меняются, и то, что именовалось настоящим, теперь воспринимается как будущее, в котором уже пребывает человек, незаметно для себя переступивший границу:

Ни о какой вуали, ни о каком манто
речи не было, единственной прозрачной
вещью был воздух и розовая кружевная
занавеска в гостинице "Мелеагр и Аталанта",

где уже тогда, одиннадцать лет назад,
я мог, казалось бы, догадаться,
что будущее, увы, уже
настало. Когда человек один,
он в будущем, ибо оно способно
обойтись, в свою очередь, без сверхзвуковых вещей,
обтекаемой формы, свергнутого тирана,
рухнувшей статуи.

(*"Посвящается Джироламо Марчелло", 1993*)

Эта временная корректировка не означает отказа от настоящего и перевода его в категорию прошлого. Прошрое вообще не актуализируется в венецианском контексте И. Бродского как отрезок завершенный и замкнутый. Тенденция его временного движения обращена в выраженную будущим бесконечность, и в этом смысле она вполне отвечает праздничности Венеции, несущей в себе взаимообратимость начала и конца, рождения и смерти, ибо праздник карнавального типа, по утверждению М. М. Бахтина, "всегда смотрел из настоящего в будущее"²⁸. (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 15. В расширительном смысле на этом настаивает Л. С. Дмитриева. См.: Дмитриева Л. С. Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М. Бахтина // Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. С.27 - 31.) В данном плане счастье переживания настоящего у Н. Берберовой также обращено к будущему, ибо оно воплощалось уже в тех страницах рукописи, над которыми она работала в Венеции.

Изнутри венецианского мира характер будущего никогда не просматривается отчетливо. Находясь в Венеции, герои русской художественной прозы ничего не планируют. Они лишь живут предощущением чего-то, порой интуитивно угадывая грядущие события, как в "Мыслящем тростнике" Н.Берберовой, в "Ермо" Ю. Буйды, как в рассказе Б. Зайцева "Спокойствие". Их внутреннее состояние, собственно, и определяется словом, вынесенным Б. Зайцевым в заголовок рассказа. И вместе с тем в этом спокойствии всегда присутствует тот трепет творчества, вне которого венецианский текст немислим уже потому, что в творчестве обнаруживают себя истоки венецианского мира и творчеством одухотворяется его материальность. Это очень точно почувствовал А. Блок, который писал матери из Венеции: "Но итальянская старина ясно показывает, что искусство еще страшно молодо, что не сделано еще почти ничего, а совершенного - вовсе ничего: так что искусство всякое (и литература в том числе) еще все впереди"²⁹. (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 283.)

В этом ощущении коренится и представление о *живой* Венеции, характерное не только для А. Блока, но именно у него выраженное с полной определенностью: "На земле - лишь два-три жалких остатка прежней жизни, ис-

товой, верующей в себя... Но все это - в Венеции, где сохранились еще живые люди и веселье"³⁰. (Там же. Т. 5. С. 391.)

Смерть в Венеции

На пороге эсхатологии: представление о Венеции как об умирающем городе. - Связь смерти и бессмертия. - Формы выражения мотива смерти. - Метафорический образ Венеции-Чистилища. - "Праздничная смерть": единство несходного. - Мортальные локусы венецианского мира. - Неразрывные связи любви и смерти

Название данного раздела не следует понимать буквально. Речь в нем будет идти не только о сюжетных эпизодах, связанных со смертью героя, но о мортальных аспектах венецианского текста русской литературы в целом. Мотив смерти пронизывает всю мировую венециану. Он связан с авторами произведений, с их героями, с самой Венецией. Собственно, ее связь со смертью и есть, на наш взгляд, исходное звено, порождающее все прочие вариации и ответвления. Мысль о гибели красоты, единственной и несравненной, возникает у каждого, кто так или иначе соприкоснулся с Венецией, и всякий отзывается на нее по-своему. Среди авторов русской венецианы есть и такие, которые словно бы жаждут освободиться и от этих раздумий, и от притягательности Венеции и готовы разрубить гордиев узел бескомпромиссным заявлением о зримой и неизбежной смерти города. Наиболее радикален среди них Д. Философов. Находясь в Венеции летом 1902 года, он пишет: "...теперь нет венецианской республики, а есть только мертвый, нездоровый, сырой город, медленно подвигающийся к своему падению"³¹. (Философов Д. Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 267.) "Венеция, с точки зрения современной культуры, - добавляет он далее, - мертвый город, который сохраняет свое значение лишь благодаря богатству сохранившейся в нем старины"³². (Там же. С. 268.) Притягательность Венеции Д. Философов объясняет привязанностью человека к музеям вообще, которая, с его точки зрения, вытесняет из сознания людей, посещающих водный город, понимание его эклектичности и устарелости. Очерк Д. Философова в общем венецианском контексте русской литературы выглядит как эпатажный, провоцирующий на полемику и действительно активно встраивающийся в диалог о восстановлении Кампаниле, о чем мы писали выше.

Д. Философов не одинок в подобных утверждениях. Аксиологически близкие, хотя и с иной установкой произнесенные высказывания обнаруживаются у такого несомненного венетофила, как П. Перцов. В начале своей книги, говоря о первой, еще поверхностной, встрече с Венецией, он замечает: "Первое впечатление от Венеции не в ее пользу. Это впечатление не рассеивается и на другой день, в лучах солнца, в ясной бледно-голубой атмосфере весны и моря. Это впечатление покинутого, нежилого дома. Чем бы этот дом ни манил к себе, - первый взгляд на него будет всегда невольной вспышкой

отчужденности, почти враждебности. Это неприязнь живого к мертвому" (4). Но рядом с этим П. Перцов понимает и отмечает другое: "Переступая порог, нужно перешагнуть и через это впечатление, чтобы встретиться с другими - там, внутри" (4). Д. Философов сознательно встал на внешнюю, и только внешнюю, по отношению к Венеции точку зрения. П. Перцов же гораздо более дорожит внутренней, которая позволяет увидеть и почувствовать особую диалектику жизни и смерти, да и просто *иное качество* смерти в Венеции.

Жизнь связана здесь со смертью так же, как смерть связана с бессмертием. Это очень точно сформулировал В. Брюсов в двух своих стихотворениях о Венеции. В одном из них ("Венеция", 1902) торжество над смертью он связывает с бессмертностью творческого порыва, почти по принципу "рукописи не горят":

Почему под солнцем юга в ярких красках и цветах,
В формах выпукло-прекрасных представал пред взором прах?

...От условий повседневных жизнь свою освободив,
Человек здесь стал прекрасен и как солнце горделив.

Он воздвиг дворцы в лагуне, сделал дожем рыбака
И к Венеции безвестной поползли, дрожа, века.

И доныне неизменно все хранит здесь явный след
Прежней дерзости и мощи, над которой смерти нет.

В первом двустишии у В. Брюсова возникает оксюморонная формула, парадоксально представляющая прах ярким и прекрасным, а далее образный ряд выстраивается так, что бессмертное духовное начало оказывается бесконфликтно торжествующим над материальностью и обеспечивающим последней *неизменность* красоты и жизни.

Связь венецианского бессмертия с активным творческим началом почти за 40 лет до В. Брюсова отмечал в "Былом и думах" А. И. Герцен. "И так был живуч дух, обитавший эти камни, - писал он, - что мало было новых путей и новых приморских городов Колумба и Васко де Гама, чтоб сокрушить его. Для его гибели нужно было, чтоб на развалинах французского трона явилась "единая и нераздельная" республика и на развалинах этой республики явился бы солдат, бросивший в льва по-корсикански стилет, отравленный Австрией. Но Венеция переработала яд и снова оказывается живою через столетия"³³. (Герцен А. И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 464.)

Во втором венецианском стихотворении В. Брюсова - "Опять в Венеции" (1908) - при сохранении прежнего видения проблемы все строится на оксюморонах и отсылках к стихотворению "Венеция":

Опять встречаю с дрожью прежней,
Венеция, твой пышный прах!
Он величавей, безмятежней
Всего, что создано в веках.

Что наших робких дерзновений
Полет, лишенный крыльев! Здесь
Посмел желать народный гений
И замысл свой исчерпать весь.

Пусть гибнет все, в чем время вольно,
И в краткой жизни и в веках!
Я вновь целую богомольно
Венеции бессмертный прах!

"Бессмертный прах" - вот формула, точно выражающая взаимосвязь жизни и смерти Венеции и в Венеции. Но в русской литературной венециане есть еще один очень важный образ, говорящий о неповторимом своеобразии венецианской смерти и жизни - "праздничная смерть" О. Мандельштама. Образ этот многое раскрывает в семантике смерти, представленной в венецианском тексте русской литературы. Смерть здесь не является антонимом жизни. При обращении писателей к теме смерти языковые отношения в их речевом воплощении осложняются и приобретают те черты амбивалентности, которые характерны для описания жизни в Венеции. "Смерть в Венеции" Томаса Манна столько же любовь в Венеции, сколько и смерть.

Эстетические формы выражения мотива смерти в венецианском тексте так многочисленны и разнообразны, что невольно возникает мысль о порождаемой и поддерживаемой Венецией *любви к смерти*. В этом утверждении нет парадоксальности. З. Фрейд, завоевавший признание своим психологическим анализом эротических начал, говорил о существовании и действии в психике и поведении человека влечений не менее сильных, но инаправленных, которые он назвал влечениями к смерти³⁴. (Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1991. С. 366) Эрос и Танатос - таковы, по З. Фрейду, две силы, в своей борьбе и взаимодействии формирующие и определяющие человеческую жизнь.

Между тем, Танатос в Венеции настолько дружелюбен Эросу, что совершенно утрачивает пугающие и отталкивающие черты. Более того, в составных венецианского текста Танатос порой заимствует внешность Эроса и услаждает момент ухода в небытие. Полный жизни и праздника венецианский мир, вне каких бы то ни было мрачных или трагических оттенков, изображается отдельными авторами как *светлый* мир Танатоса. Так, П. Муратов, говоря о выражающей дух Венеции венецианской живописи, замечает, что на картине Джованни Беллини "Священная аллегория"³⁵ (П. Муратов полагает,

что к этой картине более всего подходит название "Души чистилища" (11), косвенно соотнося таким образом с Чистилищем Венеции. Картина имеет еще одно распространенное название - "Озерная мадонна".) "запечатлено какое-то единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью" (11). "И может быть, - пишет П. Муратов, - ключ к его картине находится не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, каким проникнуто здесь все. Летейские воды, - так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! И нам вдруг понятен медленный ритм видений Беллини. Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнolistвенного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон... На утренней заре они второй раз погружаются в летейские воды и выходят, храня печаль, на берег жизни" (11). Этот издавна, до встречи, знакомый мир оказывается, по П. Муратову, миром Венеции. "Как это бывает с образами наших снов, - продолжает он, - созданные художественные образы не утратили зримой и яркой полноты. Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, дальние горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видно, хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой" (11).

Мотив летейских вод одним из первых вводит читателя в мир Венеции, изображенный на страницах "Образов Италии". "Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, - признается П. Муратов, - воды лагуны становятся в самом деле летейскими водами" (11). "Не тень ли это, не тень ли гондола, без шума, без усилия увозящая нас к Венеции? И сами эти воды - не воды ли смерти, забвения?" - риторически вопрошает он чуть раньше (9). В итоге вся Венеция, первоначально разделенная П. Муратовым на праздничный центр и грустный лабиринт периферии, собирается в этом образе летейского и за-летейского мира: "В часы, проведенные у старых картин, украшающих венецианские церкви, или в скользящей гондоле, или в блужданиях по немym переулкам, или даже среди приливов и отливов говорливой толпы на площади св. Марка, мы пьем легкое сладостное вино забвения. Все, что осталось позади, вся прежняя жизнь становится легкой ношей. Все пережитое обращается в дым, и остается лишь немного пепла, так немного, что он умещается в ладанку, спрятанную на груди у странника" (11 - 12).

Метафоры, возникающие у П. Муратова, позволяют говорить о соотношении в его картине мира Венеции и Италии как Чистилища (что высказано и прямо) и Рая. Образ Венеции-Чистилища, несомненно, навеян соответствующими страницами "Божественной комедии" Данте³⁶. (Данное утверждение

не противоречит тому, что Данте упоминает о Венеции в первой части "Божественной комедии". В Песни двадцать первой, описывая "росщеп Злых Щелей", он сравнивает это место Ада с венецианским Арсеналом:

И как в венецианском арсенале
Кипит зимой тягучая смола,
Чтоб мазать струги, те, что обветшали,

И все справляют зимние дела:
Тот ладит весла, этот забивает
Щель в кузове, которая текла;

Кто чинит нос, а кто корму клекает;
Кто трудится, чтоб сделать новый струг;
Кто снасти вьет, кто паруса платает, -

Так, силой не огня, но божьих рук,
Кипела подо мной смола густая,
На скосы налипавшая вокруг.

(Перевод М. Лозинского)

Как видно из приведенной цитаты, Данте не соотносит с Адом Венецию в целом, а лишь локально сопоставляет с одной из сцен Ада работу мастеровых в Арсенале. Именно эти строфы "Божественной комедии" имеет в виду Е. Рейн, когда в поэме "Через окуляр" пишет о своих прогулках с И. Бродским по Венеции:

... мы шли гулять. Сначала по Пьяцетте,
потом по набережной и до Гарибальди.
Обычно подходили к Арсеналу,
и он всегда читал терцины Данте
про это место - знал их наизусть.
)

Не случайно дарующие сладостное забвение летейские воды в "Образах Италии" явно коррелируют с аналогичным образом XXVIII песни "Божественной комедии", где Мательда говорит Данте о Лете, парно связанной с Эвной:

И этот вот поток рожден не жилой,
В которой охладелый пар скоплен
И вдаль течет, то буйный, то унылый;

Его источник прочен и силен
И черплет от господних изволений
Все, что он льет, открытый с двух сторон.

Струя сюда - он память согрешений
Снимает у людей; струя туда -
Дарует память всех благих свершений.

Здесь Лета; там - Эвноя; но всегда
И здесь и там сперва отведасть надо,
Чтоб оказалась действенной вода.

В ее вкушение - высшая улада.

Далее, продолжая говорить о Земном Рае, в котором течет Лета, Мательда завершает свой монолог так:

Те, кто в стихах когда-то воспевали
Былых людей и золотой их век,
Быть может, здесь в парнасских снах витали:

Здесь был невинен первый человек,
Здесь вечный май, в плодах, как поздним летом,
И нектар - это воды здешних рек.
(Перевод М. Лозинского)

Столь значимый для Венеции, в том числе и муратовской, мотив сна возникает у Данте в связи с Земным Раем как высшей сферой Чистилища. Это важное уточнение в рассматриваемой нами ассоциативной формуле, представляющей Венецию как светлый и спокойный летейский мир. В предложенной П. Муратовым модели, где Венеция выполняет роль Золотых ворот Италии-рая, она и выступает как эквивалент дантовского летейского мира, Земного Рая, который есть преддверие Рая Небесного.

Еще одна черта роднит литературный венецианский мир с дантовским Чистилищем - души, обитающие в нем, не отбрасывают тени. Признак этот очень важен для Данте, ибо в сюжете второй части "Божественной комедии" обитатели Чистилища именно по тени опознают в Данте живого человека, влекутся к нему и вступают с ним в разговор. В литературной венециане аналогом отсутствия тени выступает отсутствие следа, обычно оставляемого лодкой или человеком:

... и города, где стопа следа

не оставляет - как челн на глади
водной... (И. Бродский. "Лагуна")

В связи с рассмотренными параллелями становится понятной актуальность мифологической ориентированности венецианского летейского мира. Здесь следует выделить три образных вектора, первый из которых связан с

представлением о Венеции как о зыбком мире, населенном тенями и призраками:

Там Байрон пел; там бродит меж гробами
Тень грозная свободы дней былых;
Там в тишине как будто слышны стоны
Пленительной, невинной Дездемоны.
(И. Козлов. "К Италии")

Все призрачно глядит: и зыбь на влажном лоне,
Как марево глазам обманутых пловцов,
И город мраморный вдоль сжатых берегов...
(П. Вяземский. "Из фотографии Венеции")

Реет тень
И Порции, и Дездемоны.
(С. Соловьев. "Италия")

"Казалось, бледные привидения заполнили город, прятались в темных углах и страшно высматривали, качались на балконах, царапали стекло, скалились на месяц и выли беззвучно" (А. А. Трубников. "Моя Италия") (13).

Второй вектор скрыто или явно указывает на ближайшее родство Танатоса со своим братом-близнецом Гипносом, сном. Мотив сна и сновидений очень развит в венецианском тексте: он оказывается одним из ключевых в романе Ю. Буйды "Ермо", проходит через сюжеты ряда стихотворений, путевых очерков. Мотив этот, как и многие другие, двусторонен - он связан и с героем (поэтом, лирическим героем), и с самой Венецией, спящей в веках:

К лагунам, как *frutti di mare*,
Я крепко и сонно прирос.
(П. Вяземский. "К лагунам, как *frutti di mare*...")

Ни движенья нет, ни шуму
В этом царстве тишины;
Поэтическую думу
Здесь лелеют жизни сны.
(П. Вяземский. "Венеция", 1853)

...Где грезят древние палаты,
Являя мраморные сны...
(В. Брюсов. "Опять в Венеции")

...Крылатый лев святого Марка
Сном вековечным задремал.
(К. Романов. "Мост вздохов")

Увижу ли еще тебя когда-нибудь
Или сейчас с собой навеки унесу
Сияющую на земле, как в небе,
Сновидческую дикую красу.
(Л. Озеров. "Прощанье с площадью святого Марка")

Количество образов такого рода в русской венециане бесконечно велико. Третий вектор связан с образом ночи, которая, согласно орфикам, является дочерью Эроса-Фанета, а по Гесиоду - матерью Гипноса, Танатоса, Эфира и Дня. Данный вектор охватывает оба предыдущих и все они имеют родственные мифологические корни.

Последний, третий, образный ряд исключительно важен в мортальной парадигме венецианского текста, хотя не всегда открыто себя проявляет. В ряде случаев благодаря косвенным связям через мотивы сна, призрачности, волшебства, с одной стороны, и мотивы светлости, прозрачности, с другой, ночные образы воскрешают тот генетический ряд, который соединяет ночь с Гипносом, Эфиром, Днем и, в конце концов, с Танатосом. При этом тема смерти порой знаково присутствует в символике цвета, предметов, в мироощущении лирического героя:

Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорней аркады,
Воды застыли стеклом.

Верно скрывают колдуний
Завесы черных гондол
Там, где огни на лагуне -
Тысячи огненных пчел.

... Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство.
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?
(Н. Гумилев. "Венеция")

Ночной мифологический комплекс, соприсутствующий в венецианском тексте с более поздними образными воплощениями, препятствует четкой раздельности дневного и ночного мира, тем паче их противопоставленности. Эмбрионы смерти с равной интенсивностью проявляют себя и в том и в другом. В значительной степени это связано с универсальным и сквозным для венецианского текста образом вод, которые в мифологической парадигме соположены хаосу и ночи. Немалую роль здесь играет и литературный миф о Венеции-Афродите, поскольку в мифах всепорождающая Ночь порой соединяется с Кипридой и сама становится порождением вод³⁷. (А. Ф. Лосев при-

водит один из орфических гимнов (III), в котором четко зафиксирована связь ночи с Кипридой:

Ночь воспою, что богов породила, а также и смертных.
Ночь, порождение всего, что Кипридою также зовем мы.
См.: Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 745.)

В этом смысле Венеция-Афродита в мифологизированном контексте оказывается аналогом Венеции-Ночи. Оба эти воплощения, и по отношению к мифу и вне его, роднит важнейший для литературного образа Венеции мотив инакости, который применительно к Афродите проявляет себя и в инакости рождения. А. Ф. Лосев со ссылкой на Дамаския по этому поводу пишет следующее: "Ночь отождествлена с вечной инаковостью или чистым инобытием на всех ступенях бытия, и в том числе прежде всего в области умопостигаемого. Это - чистое становление и возникновение, которое всегда иное и иное и которое никогда не есть что-нибудь определенное и устойчивое; это чистое отрицание и потому вечная тьма. Не надо, однако, забывать, что для античной мифологии это есть тьма в недрах самой божественности, в последней глубине всякого идеального и реального бытия, интеллигибельная тьма"³⁸. (Там же. С. 743.)

Глубинно-мифологическая инакость ночи, ощущаемая всеми художниками, о ней и ее писавшими, в литературной венециане оборачивается подчеркнутой инакостью ночного города, а следовательно, и принципиальной инакостью в нем всех временных и пространственных проявлений, в том числе жизни и смерти. Умереть в Венеции - все равно что вернуться в мир, родной и знакомый до рождения, то есть как бы родиться обратно. Об этом своем до рождения мире, Доме души, писал в стихотворении "Венеция" В. Брюсов:

Здесь - пришлец я, но когда-то здесь душа моя жила
. Это понял я, припомнив гондол черные тела.

Это понял, повторяя Юга полные слова,
Это понял, лишь увидел моего святого Льва!

Поэтому пребывание в Венеции - это столько же воспоминание о сохранившемся в глубинах подсознания прошлом, сколько о будущем, особенно если учесть проявления признаков Чистилища в муратовском образе города. Отсюда, вероятно, и возникает образ Венеции как края жизни, порога, через который можно шагнуть и туда и сюда. Именно эта образная формула появляется у А. Кушнера в стихотворении, биографически связанном с И. Бродским:

И последнее. (Я сокращаю
Восхищенье.) Проплывшим вдвоем

Этот путь, как прошедшим по краю
 Жизни, жизнь предстает не огнем
 Залетевшим во тьму, но водою,
 Ослепленной огнями, обид
 Нет, - волнением, счастливой бедою
 Все течет. И при этом горит.
 ("Знаешь, лучшая в мире дорога...")

Здесь, как и во многих других произведениях русской литературной венецианы, возникают оксюморонные сочетания вроде "счастливой бедою", а весь контекст стихотворения воскрешает мандельштамовский образ "праздничной смерти", который у А. Кушнера проступает и в оценочно сложном образе гондол, с одной стороны, напоминающих о смерти, с другой - поражающих нарядностью, и в прорисовке страдания на фоне ярких красок и цветения:

Разрушайся! Тони! Увяданье -
 Это правда! В веках холодей!
 Этот путь тем и дорог, что зданья
 Повторяют страданья людей,
 А иначе бы разве пылали
 Ипомеи с геранями так
 В каждой нише и в каждом портале,
 На балконах, приветствуя мрак.

Последнее словосочетание - "приветствуя мрак" - прячет в глубине своей ту же не явленную оксюморонную природу, выражающуюся в радости смерти.

В Венеции между жизнью и смертью, прошлым и будущим нет четких границ. Переходы здесь сглажены, порой едва заметны, что очень ясно почувствовал и выразил И. Бунин в стихотворении "Венеция" (1922):

Колоколов средневековый
 Певучий звон, печаль времен,
 И счастье жизни вечно новой,
 И о былом счастливый сон.

И чья-то кротость, всепрощенье
 И утешенье: все пройдет!
 И золотые отраженья
 Дворцов в лазурном глянце вод.

И дымка млечного опала,
 И солнце, смешанное с ним,
 И встречный взор, и опахало,

И ожерелье из коралла
Под катафалком водяным.

Прошлое и настоящее сливаются у И. Бунина в ощущении счастья, а переход в небытие дарует утешение благодаря сакрализации, неизменному присутствию в венецианском мире Кого-то, несущего кротость и всепрощение. Смерть в результате оказывается лишь растворением во времени, счастливо нашедшем в Венеции свою обитель. Последние два стиха бунинской "Венеции" также являют модификацию сквозного для русского венецианского текста образа "праздничной смерти", а все вместе взятое и делает венецианские лики Танатоса столь привлекательными.

Мысль о смерти в Венеции порой появляется у художника еще на этапе предощущения водного города. Так, И. Бродский, рассказывая в "Трофейном" о первом знакомстве с Венецией по старым открыткам, пишет далее: "И, глядя на эти открытки, я поклялся себе, что, если я когда-нибудь выберусь из родных пределов, я отправлюсь зимой в Венецию, сниму комнату в подвальном помещении, с окнами вровень с водой, сочиню две-три элегии, гася сигареты о влажный пол, чтобы они шипели, а когда деньги иссякнут, приобрету не обратный билет, а дешевый браунинг и пушу себе там же в лоб пулю. Декадентская, ясное дело, греза... И все же я благодарен Паркам, давшим мне осуществить ее лучшую часть"³⁹. (Бродский И. Трофейное // Иностранная литература. 1996. № 1. С. 242. В обрисованном нами контексте не кажется случайным воспоминание о Венеции в предчувствии или в момент смерти, настигшей человека вдали от Италии. В русской культуре есть удивительный пример такого сопряжения кажущихся случайными событий. А. Тепин в воспоминаниях о В. И. Сурикове пишет: "Смерть Василия Ивановича Сурикова была столь неожиданной, что до сих пор ей как-то не веришь. Еще за несколько дней до кончины он просил показать ему снимки "Млечного пути" Тинторетто и между приступами кашля говорил об искусстве" (Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977. С. 190). Для мемуариста эти два факта - желание взглянуть на репродукцию Тинторетто и скорая смерть - никак не связаны. Не зафиксированы какие-либо высказывания самого В. И. Сурикова относительно смерти в Венеции. Но в одном из его писем есть слова о Тинторетто как точном выразителе своего мира и своего времени: "Кто меня маслом по сердцу обдал, то это Тинторет. Говоря откровенно, смех разбирает, как он просто неуклюж, но как страшно мощно справлялся с портретами своих красноречивых дожей, что конца не было моему восторгу. Все примитивно намечено, но, должно быть, оригиналы страшно похожи на свои портреты, и я думаю, что современники любили его за быстрое и точное изображение себя" (Там же. С. 65 - 66).

Творческая мощь Тинторетто совпала по времени с расцветом Венецианской республики, и сама его личность, активная, целеустремленная, отражает в себе исторический характер Венеции. В Тинторетто, в его творческих по-

рывах, запечатлена не смерть, но жизнь, и, возможно, именно это требовалось В. И. Сурикову незадолго до кончины. Трудно сказать, насколько в сознании русского художника связывалась через Тинторетто неизбежная в его состоянии мысль о смерти с мыслью о жизни в Венеции, но не менее трудно представить, что рядом с именем Тинторетто в его памяти не прозвучало имя - Венеция. В любом случае, объективно такое сцепление возникло, и смысл его в общем контексте русской литературной венецианы совпадает с утверждением амбивалентности жизни и смерти в Венеции.)

Мысль о смерти в Венеции не оставляла И. Бродского и дальше. А. Кушнер в выступлении на вечере памяти И. Бродского в Фонтанном доме Санкт-Петербурга 9 февраля 1996 года вспоминает: "Когда-то все мы прочли "Смерть в Венеции" Томаса Манна. Я помню, какое впечатление на нас произвел этот рассказ. Вообще, Венеция - это ведь любимый наш город. Можно сказать, после Петербурга второй, потому что он похож на Петербург, а Петербург похож на Венецию. Это город ближе всего стоящий к потустороннему миру. И ведь был фильм, где Иосиф на катере показывал рукой в сторону венецианского кладбища"⁴⁰. (Вечер памяти Бродского: Стенографическая запись // Интернет: http://www.art.spb.ru/lit/brodsky_memory_evening.html)

Венецианское кладбище действительно присутствовало в сознании и творчестве И. Бродского. В "Венецианских строфах (1)" он говорит о С. Дягилеве, похороненном в Венеции, как о человеке, подобно самому И. Бродскому, пришедшем из другого, обоим знакомого, пространства:

Только фальцет звезды меж телеграфных линий -
Там, где глубоким сном спит гражданин Перми.

Поэт как бы оставляет и для себя не проговоренную возможность обрести конечный покой в Венеции под той же звездой. О кладбище Сан-Микеле И. Бродский пишет и в "Набережной неисцелимых" (252).

В ощущении И. Бродским "the island of the dead" есть нечто общее с ощущением Венеции С. Дягилевым, с тем, что выражено в эпитафии на его надгробном памятнике, о чем пишет С. Лифарь: "Тихо, торжественно-тихо на острове Сан-Микеле, где покоится Сергей Павлович... На памятнике Дягилева высечены слова, взятые мной из его записи на первом листе тетради, подаренной им мне для записи уроков Чеккетти: "Желаю, чтобы записи учения последнего из великих учителей, собранные в Венеции, остались так же тверды и незыблемы, как и сама Венеция, постоянная вдохновительница наших успокоений. *Сергей Дягилев. Венеция - 1926*"⁴¹. (Лифарь С. С Дягилевым. С. 173.)

Сан-Микеле - очень важный сегмент венецианского топоса. Его проекции обнаруживаются в самых разных деталях и образах городского мира. В русской литературной венециане 90-х годов XX века все эти аллюзии оказыва-

ются стянутыми к одному событию, к одной временной и пространственной точке - погребению в Венеции И. Бродского. Е. Рейн, рисуя в поэме "Через окуляр" (1998) сцену последней встречи с И. Бродским, переходит от описания ночной Венеции к описанию похорон на Сан-Микеле, связывая городской и кладбищенский миры:

Мы вышли на балкон, и он принес
бутылку, два стакана... Поздний вапоретто
спешил к Сан-Марко, пестрые огни
в канале разбегались, где-то пели
под фортепьяно. "Ну, теперь пора, -
сказал он мне, - увидимся в Нью-Йорке".
И мы увиделись уже на Бликер-стрит,
где похоронный подиум стоял...
Июньским утром резвый вапоретто
Доставил нас на Сан-Микеле,
по выложенным гравием дорожкам
прошли мы в кипарисовой тени.
Могильщики на новенькой коляске
катали гроб, и двести человек
могилу окружили...

Детали этого описания воспроизводят подлинные подробности пейзажа Сан-Микеле и одновременно отсылают к известным произведениям русской литературной венецианы, и прежде всего к О. Мандельштаму. Сочетание в цельном образе "резвого вапоретто" с символами смерти - кипарисами - семантически близко образу смерти у О. Мандельштама, тем более, что в сцену похорон у Е. Рейна вплетаются мотивы борьбы и первенства, своего рода "праздного вече" О. Мандельштама, которое тоже есть ристалище смерти:

Я задержался на минуту -
и вдруг увидел странную подробность,
быть может, мнимую - не тороплюсь судить:
у могилы лежала выщербленная плита
от старого надгробья, но сквозь патину
еще виднелись буквы на латыни,
и я их прочитал и ужаснулся.
Написано там было "Чемпион".

Взаимосвязанные мотивы жизни и смерти организуют и текст другого произведения, тоже говорящего о похоронах в Венеции, но уже безотносительно к И. Бродскому - это стихотворение А. Кушнера "Ну что за похороны - две всего гондолы!.." (1994), являющееся стихотворным переложением одной из сцен романа Г. Джеймса "Письма Асперна".

Помимо Сан-Микеле в литературной топике Венеции есть еще одно место, отчетливо связанное со смертью, - остров Лидо, крайняя на выходе в Адриатику точка венецианского пространства. Лидо был связан со смертью и фактически. И. В. Гёте в "Итальянском путешествии" писал об этом острове: "На Лидо невдалеке от моря хоронят англичан, подальше - евреев: и тем и другим не положено покоиться в освященной земле. Я разыскал могилу благородного консула Смита и его первой жены. Обязанный ему своим экземпляром Палладио, я возблагодарил его за таковой на этой неосвященной могиле. Если бы только неосвященной, но она еще и наполовину засыпана песком. Лидо ведь не более как дюна, море наносит песок, ветер гонит его во все стороны; целые горы песка местами скапливаются, и он проникает повсюду. В скором времени трудно будет отыскать даже достаточно высокий памятник на могиле консула"⁴². (Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 50.)

Вне кладбищенских мотивов, но как скорбное место, отмеченное знаками смерти, Лидо предстает в романе Тургенева "Накануне". Именно с посещения Еленой и Инсаровым острова Лидо начинается описание венецианских событий романа: "Гондола пристала к внутреннему краю Лидо. Елена и Инсаров отправились по узкой песчаной дорожке, обсаженной чахоточными деревцами (их каждый год сажают, и они умирают каждый год), на внешний край Лидо, к морю... - Какое унылое место! - заметила Елена" (149). Это начальное событие с очевидностью предвещает финал венецианской жизни героев - смерть Инсарова от чахотки.

С островом Лидо связана и смерть одного из героев рассказа Б. Зайцева "Спокойствие", ибо именно там происходит дуэль Туманова и Феди. На острове Лидо умирает и Ашенбах, герой одного из самых значительных произведений мировой венецианы, рассказа Т. Манна "Смерть в Венеции".

Однако тесная связь в Венеции любви и смерти придает последней особый характер. Не утрачивая своего трагизма, она становится вдохновенной, возвышенной, отдающей продолжение жизни возлюбленной или дарующей продолжение любви за чертой бытия. Такова смерть Инсарова, после ухода которого Елена пишет родным: "...Вчера скончался Дмитрий. Все кончено для меня. Сегодня я уезжаю с его телом в Зару. Я его схороню, и что со мной будет, не знаю! Но уже нет мне другой родины, кроме родины Д. Там готовится восстание, собираются на войну; я пойду в сестры милосердия; буду ходить за больными, ранеными. Я не знаю, что со мной будет, но я и после смерти Д. Останусь верна его памяти, делу всей его жизни" (165). В "Спокойствии" Б. Зайцева покинувший после дуэли Венецию Константин Андреевич через некоторое время узнает из газет о смерти в Венеции госпожи Тумановой, возлюбленной Феди. "Это его не удивило и не огорчило, - пишет далее Б. Зайцев. - Напротив, сердце стало биться чаще, ясней, как будто все исполнилось по его желанию" (127). Прощаясь с Адриатикой, герой прощается и с двумя близкими ему людьми, которые в любви и смерти соединились для не-

го с Венецией и морем: "Надо было зачерпнуть адриатической воды и плеснуть ею к месяцу: в честь любви, друга, погибшего за нее на этих берегах, женщины, ушедшей за ним..." (128).

С любовью связана смерть Джорджоне в новелле П. Муратова "Морто да Фельтре", о которой мы говорили в предыдущей главе. При этом в структуре новеллы герой ее, Лоренцо Луццо, автор ряда аллегорических полотен, сам приобретает аллегорические черты и становится своего рода персонификацией смерти.

Мотивы любви и смерти тесно сплетены в венецианских стихотворениях А. Блока и О. Мандельштама 43. (В поэзии конвергентность данных мотивов четко обозначилась уже в "Венецианской ночи" И. Козлова и в стихотворении Д. Ознобишина "Гондольёр" (1840). Далее она неизменно присутствует в поэтической венециане на протяжении двух веков.) У А. Блока они в значительной степени способствуют образованию трехсоставного цикла как целого. В первом стихотворении названные мотивы соседствуют в терцетах. Причем в первом терцете мотив смерти звучит с нарастанием от *riano* до *crescendo*, поднимаясь до высшей мистической точки - смерти Христа на Голгофе:

Идет от сумрачной обедни,
Нет в сердце крови...
Христос, уставший крест нести...

Во втором терцете слово любовь, как мы говорили, обращено скорее к Венеции, нежели к женщине, однако нельзя исключить того, что Венеция и женщина объединяются в данном случае в образе некой Венецианки, имя и персона которой здесь никакого значения не имеют.

Во втором и третьем стихотворениях блоковской "Венеции" мотивы любви и смерти разветвляются. Последний становится стержневым для второго стихотворения, а первый, оригинально выраженный, - для третьего, хотя и оно не лишено знакового присутствия смерти.

С двумя названными мотивами перекликается в цикле мотив ветра, символизирующий у А. Блока и жизнь, и смерть, и страсть, которая есть жизнь и смерть одновременно. Эта семантическая многоплановость мотива отчетливо видна в третьем стихотворении, где ветер поет о будущем, но "сквозь бархат черный", служащий и у А. Блока и у О. Мандельштама символом смерти.

Во втором стихотворении цикла, в отличие от третьего, семантика мотива ветра однопланова. Эпитет "холодный" и возникающая во втором стихе метафора "гондол безмолвные гроба" связывают с ветром неоспоримое значение смерти. Этот утвердившийся в начале стихотворения знак не снимается далее внутренне противоречивым, на первый взгляд, сочетанием "больной и

юный", сочетанием, во времени развернутом вперед, но в небытие. В этом смысле первая строфа явно перекликается с конечным двустушием стихотворения, где речь идет об отсеченной голове поэта - Иоанна Крестителя.

Образный строй этого стихотворения мрачен, но практически лишен диссонансов и намеков на внутренние конфликты, поскольку во всем тексте слышатся обреченность и согласие, в чем-то родственное молитве Иисуса в Гефсиманском саду. Маркирующие временные обозначения - ночь, полночь - и отъединенность лирического героя от мира поддерживают здесь ощущение неизбежности события, которое, конечно, трагично, но трагично по-своему. В атмосфере сгущенной метафизики, характерной для блоковской Венеции, в данном стихотворении возникает возможность интеграции, когда два члена образной формулы я-Христос 44 (По поводу модификации данной формулы во втором стихотворении "Венеции" З. Г. Минц писала о типичном для Блока ассоциативном смещении "Христос - Иоанн Креститель", сохраняющем семантику жертвы. См.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока. Тарту, 1975. С. 114.) соединяются совершенно и герой в мистической точке безвременья способен увидеть свое прошлое, многое объясняющее в настоящем. В этом плане, как нам представляется, второе и третье стихотворения объединяются темой метемпсихоза, противоположно ориентированного во времени. В результате Венеция у А. Блока оказывается неким пороговым миром, способным реализоваться как в метафизике прошлого, так и в физике будущего. В целостности цикла блоковская Венеция гораздо более развоплощена, чем блоковский Петербург, но она несет в себе потенцию будущего воплощения, ярко выраженную в третьем стихотворении, потенцию, какой практически лишена в лирике А. Блока наша северная столица.

Между прошлым и будущим воплощениями и помещен А.Блоком "бархат черный", выступающий как знак смерти и одновременно как предвестник нового рождения. Двойственность этого образа как знака любви и смерти сохранится в "Веницейской жизни" О. Мандельштама, где завешенная черным бархатом плаха соседствует с упоминанием о "прекрасном лице", проецируя в текст стихотворения известный исторический и литературный сюжет, связанный с дожем Марино Фальеро и догарессой Аннунциатой.

Третье стихотворение "Венеции" А. Блока, продолжая второе во времени, частично совпадает с ним и в пространстве, в том его сегменте, что указывает на Пьяцетту, то есть Центр Венеции, знаково представляющий венецианский мир в целом. Здесь этот мир как место будущего рождения лирического героя противопоставлен другому миру, с которым у А. Блока, в отличие от О. Мандельштама, также связан "бархат черный" - миру России и Петербурга. В итоге пространственные соотношения в структуре данного стихотворения приобретают рамочный характер: три строфы, связанные с Россией, сумрачной страной, охватывают четыре венецианских строфы, фактически включая

гипотетическое пространство Венеции в чуждый ей топос, но не растворяя в нем.

Последняя строфа заключительного стихотворения цикла, возвращая лирического героя и читателя к реалиям бытия, собирает цикл воедино, в одном стихе представляя характер каждого из трех стихотворений - "Мечты (первое стихотворение), виденья (второе стихотворение), думы (третье стихотворение) - прочь!" Последнее слово-жест данного стиха, кажется, отторгает все ложные, с позиции реальных, интенции, в том числе и возможность нового рождения в Венеции. Однако конечный образ бархатной ночи, в которую бросает лирического героя "волна возвратного прилива", явно перекликается с образом черного бархата из первой строфы и на каком-то ином, далеком от рационального, уровне сохраняет вероятность осуществления почти невозможного.

"Венеция" А. Блока в сравнении с "Веницейской жизнью" О. Мандельштама - текст неизмеримо более интравертированный. И дело здесь не только в доминирующих формах местоимения первого лица, но и, прежде всего, в той внутренней близости к венецианскому миру, благодаря которой поэту открывается широкий временной спектр бытия. Внутренне А.Блок с Венецией на "ты", хотя в тексте озвучено "она". У О. Мандельштама, напротив, в тексте звучит "ты", но внутренние отношения с городом скорее выражаются местоимением третьего лица. Магия водного города ощущается О. Мандельштамом как некая сила, необоримо подчиняющая себе всех, с ним соприкоснувшихся. Потому стихотворение О.Мандельштама есть развернутая метафора старости и смерти, любви и смерти, жизни как *процесса* смерти. Естественно, что это вызывает интенсивное желание противодействия и защиты. Именно в этой зоне натяжения отношений между городом и человеком и *развертывается*, по О. Мандельштаму, *веницейская жизнь*.

Пластической Венеции, знаки которой присутствуют у А.Блока, нет в стихотворении О. Мандельштама. Мандельштамовский образ, пользуясь его собственным сравнением из "Разговора о Данте", похож на "монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита"⁴⁵ (Мандельштам О. Избранное: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С.233.) . Поэтому второй стих произведения - "Для меня значение *светло*" (курсив наш. - Н. М.) - семантически ориентирован не на аксиологию, а на прояснение смысла. Правда, в общей структуре стихотворения, базирующейся на системе внутренних образных и смысловых стяжек, второй стих первой строфы симметрически перекликается со вторым стихом последней строфы и опровергается им: "Все проходит, истина *темна*" (курсив наш. - Н. М.). Таким образом, О. Мандельштам как бы отказывается от окончательности определений, заменяя их многозначной метафорой - "И Су-санна старцев ждать должна", - в которой звучит мотив несправедного суда

над красотой. Мир Венеции предстает в стихотворении О. Мандельштама как мнимый в силу его вторичности. Во всех приведенных поэтом деталях этот мир выступает как отраженный - в зеркалах, в театральном действе, в театральности праздника и ритуала, наконец, в отсылочности образов, как с черным бархатом - к А. Блоку, с сатурновым кольцом - к Ф. Тютчеву и с ориентированным на библейский сюжет о Ное началом третьей строфы.

Предмет в этом мнимом мире утрачивает определенность и может восприниматься двояко ("Только в пальцах - роза или склянка") с почти контрастными, хотя отчасти и имеющими внутривенецианскую мотивировку, поворотами. Единственная достоверность в этом мире - Адриатика, но и на нее через цветовую переключку - "Белый снег, зеленая парча"; "Адриатика зеленая, прости" (курсив наш. - Н. М.) - падает тень общей отраженности. Смерть в этом контексте тоже приобретает черты мнимости, театральности, живописной и литературной отраженности. От этого она не перестает быть смертью. Более того, дух смерти разлит в атмосфере мандельштамовской Венеции, но это в значительной степени умирание Я в роли, в образе, в любви. Безответный вопрос -

Что же ты молчишь, скажи, венецианка,
Как от этой смерти праздничной уйти? -
опрокидывается в отражения зеркально перевернутого мира- "Черный Веспер в зеркале мерцает" - и тает в бесконечности преобразований: "Человек рождается, жемчуг умирает...". Однако в последнем приведенном стихе может содержаться и намек на возможность освобождения от магии города. Жемчуг в античном мире, как известно, считался символом Афродиты, а О. Мандельштаму, конечно, был известен многократно воспроизведенный в литературе венецианский креативный и зеркально обратный ему эсхатологический миф. Следовательно, умирающий жемчуг может быть символом уходящей в небытие Венеции, но в единой системе мерцающих смыслов мандельштамовского стихотворения он может означать и смерть любви, и смерть человека, ибо по преданиям, связанным с драгоценными камнями, жемчуг тускнеет и умирает в случае тяжелой болезни его владельца. При актуализации последнего варианта семантические ассоциации воссоздают в финале "Веницейской жизни" нечто родственное блоковскому сопряжению рождения-смерти в сфере человеческого бытия.

С любовью и смертью связан в русской литературной венециане еще один исключительно интересный сюжет, базирующийся на подлинных фактах культурной жизни Венеции. Речь идет о ежегодном обручении дожа с Адриатикой в знак любви и верности. Этому удивительному обряду в русской венециане посвящены два стихотворения, но упоминания о нем встречаются в текстах многократно. Первым из поэтов 46 (В русской литературной венециане в целом обряд обручения дожа с Адриатикой впервые описал в путевых заметках П. А. Толстой. См.: Путешествие стольника П. А. Толстого по Ев-

ропе, 1697 - 1699. М., 1992. С. 101 - 102.) к этой теме специально обратился в своей "Венеции" (1850) Ф.Тютчев:

Дож Венеции свободной
Средь лазоревых зыбей,
Как жених порфирородный,
Достославно, всенародно
Обручался ежегодно
С Адриатикой своей.

И недаром в эти воды
Он кольцо свое бросал:
Веки целые, не годы
(Дивовалися народы),
Чудный перстень воеводы
Их вязал и чаровал...

И чета в любви и мире
Много славы нажила -
Века три или четыре,
Все могучее и шире,
Разрасталась в целом мире
Тень от львиного крыла.

А теперь?
В волнах забвенья
Сколько брошенных колец!..
Миновались поколенья, -
Эти кольца обрученья,
Эти кольца стали звенья
Тяжкой цепи наконец!

В последней строфе стихотворения Ф. Тютчев выходит на проблемы венецианской эсхатологии, связанные с грядущей гибелью города в пучине вод. Этот тип эсхатологического мифа близок русскому сознанию благодаря ассоциациям с Петербургом, которые сказались в "Венеции" Ф. Тютчева 47 (Показательно в этом отношении у Ф. Тютчева слово *воевода*, употребленное как синоним слова *дож*. Оно достаточно убедительно говорит о российской фоновой ориентации поэта.) и задали стихотворению тот безысходный тон, какой редко встречается в литературной венециане. Сам обряд обручения у Ф.Тютчева не только не связан со смертью, но, напротив, выступает как утверждение жизни, власти, свободы. Однако в семантических глубинах его поэт безошибочно угадывает присутствие смерти, что и порождает скрытые в тексте стихотворения эсхатологические мотивы.

Ритуальная семантика данного обряда действительно изначально биполярна. Ю. М. Лотман, говоря о культурно-психологических корнях образа смерти-возрождения, писал: "Поскольку женское начало мыслилось как не-дискретное, т.е. бессмертное и вечно юное, новый молодой герой утверждал себя половым актом с вечной женственностью, иногда осмысляемым как брачные отношения с матерью. Отсюда же ритуальное соединение венецианского дожа с морем..."⁴⁸. (Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 419.)

В стихотворении И. Вишневецкого "Et fides apostolica - звезда..." (1982) с обрядом обручения дожа с морем связано центральное образное звено текста:

Et fides apostolica - звезда -
manebit per acterna - воздух полн,
и в зелени искрятся города
из пенистых венецианских волн.

Как будто дожем брошено кольцо,
и протрубил тритона длинный рог
в час обручения с морем, и в лицо
дохнул адриатический восток.
Ты не избудешь тления, пока,
где темное палаццо за спиной -
ключи сжимает ржавая рука
и воздух дышит прелью водяной.

Момент обручения здесь обрамлен образами рождения и смерти, из него исходящими. Однако то и другое существует в концептуальности временного движения, пределы которому не определены. Поэтому рождение и смерть в водах неразрывно связаны и равно процессуальны. В стихотворении И. Вишневецкого они пребывают в некоем латентном состоянии, временно нарушаемом ритуалом обручения, но им же и укрепляемом, ибо трубящий тритон здесь явно утверждает на водах не бурю, но покой ⁴⁹. (Авторы литературной венецианы не обошли вниманием еще один локус, устойчиво связанный со смертью, - тюрьму и Мост вздохов. Поражающая воображение близость тюрьмы к Пьяцце и Дворцу дождей делает семантику образов, связанных с этим мрачным местом, очень прозрачной и одноплановой. Сама эмпирическая соположенность здесь буквально кричит о неразрывности праздника и смерти, а литература только подхватывает эти уникальные реалии. По этой причине мы не сочли нужным рассматривать данный круг образов и ограничиваемся указанием на отдельные произведения русской венецианы, в которых представлен указанный фрагмент венецианского мира, - это "Venezia la bella" А. Григорьева, "Мост вздохов" К. Романова, "Венеция" П. Пруцкова, "Охранная грамота" Б. Пастернака...)

Таким образом, смерть, как она представлена писателями в венецианском мире, существует в большинстве случаев не в линейном, а в циклическом времени, что и определяет размытость связанных с ней границ, символов, ориентиров. Здесь нельзя вести речь об однозначности трактовок и смыслов, ибо такие явления, как жизнь и смерть, любовь и смерть открыты навстречу друг другу. Потому со смертью в Венеции в русской литературной венециане практически не связан мотив страха, и переход из праздника в небытие совершается без надрыва и без прощания навсегда. Будущее в Венеции присутствует в настоящем, каковым оно когда-нибудь станет, в чем авторы и их герои, как правило, не сомневаются.

Звенья русской литературной Венецианы

Венеция в русской литературе XVIII века

В преддверии русской венецианы. - Особенности описания Венеции в путевых заметках П. А. Толстого и Д.И. Фонвизина. - Знаки Венеции в комедиях и интермедиях, представленных при дворе императрицы Анны Иоанновны. - Черты исторической Венеции в трагедии М. М. Хераскова "Венецианская монахиня"

С XVIII века можно вести летопись русской литературной венецианы как явления складывающегося, хотя еще не системного. До этого единичные упоминания о Венеции в разного рода текстах имели сугубо прагматическую природу, либо носили характер географической констатации, что для нашего исследования мало интересно. Исключение составляет послание В. М. Тучкову-Морозову Максима Грека (список конца XVI века), в котором, правда, автор говорит не столько о Венеции, сколько о знакомом ему мудром венецианине, известном издателе Алдусе Мануциусе. "Я его знал и видел в Венеции, - пишет Максим Грек, - и к нему часто хаживал книжным делом, а я тогда еще молод в мирских платьях"¹ (Буланин Д. М. Переводы и послания Максима Грека. Л., 1984. С.198.) . Далее он излагает сочиненную Алдусом Мануциусом притчу, интересную для нас своей образностью, характерной для Венеции XV века - признанной царицы морей. "Тот Алдус Мануциус, - продолжает Максим Грек, - римлянин по своей мудрости замыслил себе таково премудрое замышление, вспоминая притчею сею всякому и властителю, и невеже, како мочно им будет получить вечный живот, аще истинною желают ему. И якорем убо являет утврждение и крепость веры, рыбою же - душу человечесю, и учит нас притчею сею и говорит: как якорь железен крепит и утврждает корабль в море и избавляет его от всякия беды морских вльнений и обуреваний, так деи страх божий нелицемерен, твердо въдружен в душах человеческих, в всякой правде, истине заповедей божиих, избавляет их от всякия напасти и козней видимых и невидимых враг. И как пак корабль без якоря не умеет избыти морских обуреваний, но разбит погружается в бездну и пропадает, тем же делом и душа человеческаа, отринувши страха

божия, еже есть делание всякыя правды, удобь обладаема бывает невидими врагы и погыбает прочее, отлучены бывши божия помощи"2. (Там же. С. 198.)

Литература конца XVII века отмечена для нас появлением первого в русской венециане путевого очерка о Венеции, принадлежащего перу стольника П. А. Толстого. Впрочем, по справедливому замечанию Л. А. Ольшевской и С. Н. Травникова, путевые записки П. А. Толстого, появившиеся на рубеже веков, есть "итоговое явление в литературе древнерусских "хождений", но в большей степени произведение, принадлежащее светской путевой литературе XVIII века"3. (Ольшевская Л. А., Травников С. Н. "Умнейшая голова в России..." // Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе, 1697 - 1699. М., 1992. С. 290.) Автор этих обширных и, несомненно, выдающихся для своего времени путевых заметок был в числе прочих русских дворян послан "во европейские христианские государства, и княжества, и в волные города... для науки воинских дел"4. (Там же. С. 6.) Он проехал по многим городам и землям Италии, но Венеция явно оказалась для него самой близкой и интересной. С нее он начал свое итальянское путешествие и в ней закончил. В общей сложности П. А. Толстой провел в Венеции около восьми с половиной месяцев. Город сразу поразил его. "Венеция - место зело великое и предивное, - пишет П. А. Толстой, - цесарскаго столишнаго города Вены многим вдвое болши. Около Венеции стен городовых и башен, проезжих и глухих, нет. Домовое строение все каменное, преудивительное и зело великое, каких богатых в строении и стройных домов мало где на свете обретається"5. (Там же. С. 51.) Последнее замечание, иногда усиливая его до "нигде на свете не сыщешь", П. А. Толстой повторяет на венецианских страницах "Путешествия" несколько раз.

Взгляд его на Венецию во многом определяется государевым поручением, но как человек наблюдательный и не лишенный литературного дара он описывает многое из того, что другой на его месте мог бы и не заметить. П. А. Толстого интересует решительно все: церкви, которым он уделяет много времени и внимания, одежда, еда, торговля, обычаи, люди. При этом он не просто набрасывает общий абрис, а прорисовывает все с великим тщанием, не упуская ни одной мелочи. Вот, к примеру, как описывает автор заметок мужское одеяние венецианских нобилей: "Венецияне мужеской пол одежды носят черныя, также и женской пол любят убиратца в черное ж платье. А строй венецкаго мужскаго платья особой: которые первые люди, называются прокуратори и шляхта, то есть дворяне, носят под исподом кафтаны черные, самые короткие, только до пояса, камчатые, и тафтяные, и из иных парчей; и около подолу пришивают листы черные многие, а штаны носят узкие и чулки и башмаки черные; а верхние одежды черные ж, долгие, до самые земли, и широкие, и рукава зело долгие и широкие, подобно тому как прежде сего на Москве нашивал женский пол летники; а правую полу у тех верхних одежд опушивают черевами белыми вершка на три шириною, вверх шерстью; и на

левом плече носят черные суконные мешки, мерою в длину по аршину с лишком, а поперек поларшина или мало уже. Головы, и бороды, и усы бреют и носят волосы накладные, великие и зело изрядные; а вместо шляп носят шапки черные ж, суконные, опушены овчинами черными, и никогда их на головы не надевают, только носят в руках"6. (Там же. С. 52 - 53.)

П. А. Толстой достаточно подробно описывает центр и периферию Венеции, обращает внимание на ее поликультурность, говорит о ее непревзойденных, с его точки зрения, театрах, о карнавале, однако нигде не выходит за границы сугубо эмпирического, сохраняя позицию крайне заинтересованного, но стороннего наблюдателя, стремящегося во всех случаях быть объективным. По этой причине трудно говорить о созданном им *образе* Венеции, ибо его путевые записи представляют скорее сумму отдельных - довольно точных - наблюдений, нежели цельность видения города. В этом смысле они и сходны и очень отличны от видения Венеции Д. И. Фонвизиним, который, побывав в водном городе во время своего второго путешествия за границу, пишет родным о тех же *отдельных* чертах необычности Венеции, однако пишет коротко, отчасти подчиняясь требованиям жанра, но больше с позиции человека, решительно невзлюбившего Венецию. "Отсюда пишу для того только, - замечает Д. И. Фонвизин в письме от 17/28 мая 1785 года, - чтоб не оставить вас без известия о нашем путешествии, а сказать истинно нечего"7 (Фонвизин Д. И. Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фонвизина. СПб., 1866. С. 495. В таком отношении к Венеции можно усмотреть психологический след недавней болезни Д. И. Фонвизина, но и другие города часто оцениваются им более чем сдержанно. "Фонвизин не любитель приключений, пишет А. Стричек, - он судит о городах по бытовым удобствам, которые они предоставляют путешественнику. Его души не коснулось дыхание романтизма, развалины замков и извилистые улочки средневековых городов вызывают у него отвращение" (Стричек А. Денис Фонвизин: Россия эпохи Просвещения. М., 1994. С. 414).). Далее он не столько описывает город, сколько высказывает свое недовольство им: "Первый вид Венеции, подъезжая к ней морем, нас очень удивил; но скоро почувствовали мы, что из доброй воли жить здесь нельзя. Вообрази себе людей, которые живут и движутся на единой воде, для которых вся красота природы совершенно погибла и которые, чтоб сделать два шага, должны их переплыть. Сверх же того город сам собою безмерно печален. Здания старинные и черные; многие тысячи гондол выкрашены черным, ибо другая краска запрещена. Разъезжая по Венеции, представляешь погребение, тем наипаче, что сии гондолы на гроб походят и итальянцы ездят в них лежа. Жары, соединяясь с престрашною вонью из каналов, так несносны, что мы больше двух дней еще здесь не пробудем"8. (Там же. С. 495.) Однако обстоятельства сложились так, что Д. И. Фонвизину, судя по датам, приведенным в письмах, пришлось прожить в Венеции около двух недель, что не улучшило его отношения к городу, и в его "Итальянских письмах" с Венецией связано только одно сравнительно короткое письмо.

В литературе первой половины XVIII века венецианские начала порой присутствуют в невычлененном виде. Здесь мы прежде всего имеем в виду итальянские пьесы, составившие основу репертуара придворного театра императрицы Анны Иоанновны 9. (Подробнее об итальянских комедиях в репертуаре русского придворного театра этого времени см.: Presenti M. C. *Arlechino e Gaer nel teatro diletantesco russo del Settecento*. Milano, 1996.) Не тексты пьес, но их сценарии в подробном изложении собраны В. Н. Перетцом в книге "Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе имп. Анны Иоанновны в 1733 - 1735 гг.". Из сорока приведенных в книге сценариев восемь связаны с Венецией, упоминаемой как место действия пьесы. Однако все эти комедии и интермедии были лишь переводами итальянских текстов, а "венецианские" сценарии содержат минимум характерных признаков водного города и по сюжету, составу действующих лиц и структуре диалога повторяют строй прочих произведений данного репертуара, выдержанного в стиле *commedia del arte*.

Действие большинства пьес происходит в "камере", то есть в комнате, в доме, однако есть там и сцены, вынесенные, согласно замечаниям сценария, в город. Именно в этих сценах проступает иногда специфика Венеции как места действия, по крайней мере, в некоторых внешних ее чертах. Однако порой и в домашних эпизодах как знаки города появляются типично венецианские персонажи. Так, уже в перечне действующих лиц комедии "Француз в Венеции" наряду с традиционными Панталоном, Дианой и Аурелией, Силви-ем и Одоардом, Бригеллой, Смералдиной и Арлекином возникает гондольер Момол, с уточнением - "судовщик", именуемый в тексте сценария просто Гондольером. Любопытно, что Гондольер здесь выступает не в своей прямой роли, а выполняет функцию Арлекина, который в данном случае представлен прежде всего как любовник римской куртизанки Смералдины, но без своих традиционных театральных "игрушек". Гондольер в этой пьесе то "приготавливает уборной столъ своего господина, кропчучись, что они больше любят Бригелла...",¹⁰ (Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе имп. Анны Иоанновны в 1733-1735 гг. / Сост. В. Н. Перетц. Пг., 1917. С. 182.) то опекает француза Мосио и бранится с Бригеллом, то подслушивает заговор Бригелла и Арлекина и раскрывает его Панталону и, наконец, вместе с Панталоном разоблачает Смералдину, Бригелла и Арлекина. Словом, Гондольер здесь приобретает все черты персонажа *commedia del arte*, вписываясь в ее ролевой расклад. При этом именование профессии превращается в имя героя, по каковой причине гондола и каналы оказываются уже атрибутами необязательными.

Однако есть в "венецианских" сценариях и другие варианты. К примеру, в комедии "Клятвопреступление" гондольер выступает и в своей прямой функции. В сцене, отмеченной уточнением "Театр показывает канал", "Табарин после нескольких игрушек с своим Гондольером, выходит из лодки за вспоможением того Гондольера. Удивляется он великолепию града; после чего

говорит, что он оставил все свои вещи у Почтаря, а сам приехал на перед, чтобы уведомиться, где живет Панталон. Спрашивает он о нем Гондольера, которой ему рассказывает, что он не знает двора его... Табарин нанял у него гондол его, пока он найдет Панталона..."¹¹ (Там же. С. 322.) . Завершается сцена тем, что Гондольер смеется над разыгранным Табарином, который "после некоторых игрушек, сел в гондол, чтобы поехать в Риалт, где собираются все купцы..."¹². (Там же. С. 323.) Так в тексте комедии отдельными штрихами проступает город, увиденный глазами одного из героев, что для сценариев в целом - явное исключение из правила. Из восьми "венецианских" пьес только сценарий "Клятвопреступления" содержит конкретные приметы места действия.

Та же условность пространственных характеристик, но с попыткой представить приметы венецианского исторического быта, присуща более позднему драматическому сочинению - трагедии М. М. Хераскова "Венецианская монахиня" (1758). Это первая пьеса Хераскова, шедшая на сцене, по утверждению В. Всеволодского, еще в университетских стенах и "сразу же определившая идеологическую линию московского театра"¹³. (Всеволодский В. История русского театра. Л.; М., 1929. Т. 1. С. 153.) На наш взгляд, это "сразу же" не совсем точно. На театральную сцену трагедия попала лишь в 1780-х годах и была встречена неоднозначно. Значительная часть театральной публики одобрила постановку, но И. И. Хемницер в эпиграмме "На трагедию "Венецианская монахиня"" писал:

Венецианская монахиня живет,
Как должно жить, оставя свет,
И в люди для того не хочет появиться,
Что, быв освистана, опять того ж боится.

Впрочем, по справедливому замечанию Л. Е. Бобровой и В.Э. Вацуро, эпиграмма эта, с учетом неприязненного отношения И. И. Хемницера к "слезной драме" в целом, могла равно относиться и к публикации текста в 1758 году, не замеченной театром, и к его позднему сценическому воплощению¹⁴. (Хемницер И. И. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963. С. 342.) К определениям жанра "Венецианской монахини" как "слезной комедии", "слезной трагедии", "мещанской трагедии" в 70-х годах XX века добавилось еще одно, принадлежащее Л. М. Пастушенко. Исследователь полагает, что в середине XVIII века М. М. Херасков создал первую русскую предромантическую трагедию, воплотившую "в себе ее основные качества - романтический колорит, психологизм в изображении переживаний героев, повышенный интерес к внутренней жизни человека"¹⁵. (Пастушенко Л. М. Драматургия Хераскова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1974. С. 6.) Говоря о романтическом колорите, Л. М. Пастушенко, видимо, прежде всего имел в виду оваянное романтикой место действия трагедии - Венецию. Здесь, возможно, сказалось ретроспективное видение автором работы текста М.М.

Хераскова, с явными проекциями на него более поздних литературных образов, поскольку Венеция как таковая в пьесе не представлена, а изображение отдельных особенностей ее государственных установлений (кстати, не всегда точно обозначенных М. М. Херасковым) вряд ли может быть определено как "романтический колорит". Трагедия М. М. Хераскова синтезировала в себе начала классицистической трагедии, базирующейся на историческом материале, со слезной драмой. Подтверждением тому служит заявленная М. М. Херасковым ориентация на подлинные события, что отмечает в своем исследовании и Л.М. Пастушенко. "Сюжет трагедии, - пишет он, - связан с последствиями заговора Альфонса де ла Куэва Бедмара, испанского посланника в Венеции в 1618 году, с печальной судьбой невинно казненного молодого человека, оказавшегося в неурочный час на территории посольства. Аналогия, проведенная между "изъяснением" к трагедии Хераскова и историческими трудами Б. Нани, П. Каприта, Ранке, Э. Лависса и А. Рембо, освещающими этот эпизод итальянской истории, дала возможность утверждать, что Хераскову была известна история юноши по имени Фоскарини, на основе которой он и создал трагедию. На хорошее знакомство с историческими источниками указывает и такая, оставшаяся за пределами трагедии, но данная в предисловии к ней подробность, как установка золотого бюста после оправдания Фоскарини"¹⁶. (Там же. С. 4.)

Эти замечания нуждаются в некоторых уточнениях, ибо героем событий оказался не просто некий молодой человек и даже не сын сенатора, как у М. М. Хераскова, а сенатор и посол Венецианской республики в Англии Антонио Фоскарини. Он действительно был обвинен в измене и казнен в 1622 году. Несколько месяцев спустя Совет десяти признал его невиновным и реабилитировал. Предания позднее романтизировали этот сюжет, в каковом виде он вошел и в некоторые исторические исследования.

М. М. Херасков увидел в этом событии не просто занимательный сюжет, содержащий в себе очевидный художественный потенциал, а значимую историческую притчу. "Строгие венецианские законы, - пишет М. М. Херасков в "Изъяснении" к "Венецианской монахини", - всему свету известны; сия республика, наблюдая свою вольность, в такую неволю себя заключила, что часто печальнейшие приключения от того происходят"¹⁷. (Херасков М. М. Избр. произв. Л., 1961. С.249.) Весь текст трагедии должен был послужить наглядным подтверждением этого исходного положения. Потому-то при всей занимательности любовной интриги автор уделяет столь много внимания отцу несчастного Коранса сенатору Мирови, который, как лицо официальное, должен был руководствоваться законами республики и осудить сына на казнь. В сущности, трагедия подлинно становится трагедией не столько по причине чуть не свершившейся казни Коранса, решительного и страшного поступка Занеты, лишившей себя зрения, и неизбежности разлуки влюбленных, сколько благодаря попытке драматурга выразить душевные страдания Мирови. Намеки на характер, проступающие в этом образе, позволяют на

время забыть о внеличных исторических установках М. М. Хераскова и усмотреть в трагедии то начало трагической вины героя, которое потом будет признано основой данного жанра.

Однако законы исторической притчи требовали ограничения личностных проявлений и подчинения их внешним тенденциям. Поэтому все поступки Мирози в итоге есть воплощение исторического бумеранга, нередко превращающего благо во зло, о чем и говорит М. М. Херасков в "Изъяснении" к "Венецианской монахине". По той же причине автор пьесы так настаивает на подлинности описываемых событий, стремление быть верным которой побудило его отступить от современных ему законов драматургии и, по его словам, "принудило сочинить трагедию в трех действиях".

Есть в русской литературе XVIII века еще одно произведение, имеющее косвенное отношение к Венеции, - это очень популярная в конце XVIII - XIX веке "Повесть о Францеле Венециане". О чрезвычайно высоком читательском интересе к ней свидетельствует то, что по данным, приведенным Т. Н. Аpsит со ссылкой на Н. Андреева, только в течение девяти лет, с 1870-го по 1878-й, тираж повести составил 110 тысяч экземпляров¹⁸. (Аpsит Т. Н. К вопросу о происхождении "Повести о Францеле Венециане" // Сибирская археография и источниковедение. Новосибирск, 1979. С. 68.) Среди различных версий происхождения повести, рассматриваемых Т. Н. Аpsит, есть и высказанное в начале XIX века А. Н. Львовым предположение, что "Повесть о Францеле Венециане" - это переведенный "венецианский роман"¹⁹. (Там же. С. 59.) Однако сюжет данного произведения никак не связан с Венецией - она в тексте даже не упоминается. Для нас же данная повесть важна как пример топонимических именовании²⁰ (См. об этом: Аpsит Т. Н. Повесть о Францеле Венециане - памятник русской литературы первой трети XVIII века: Автореф. дис. ... канд филол. наук. Л., 1985. С. 7 - 12.) которые, независимо от подлинного содержания произведения, актуализировали некие культурно-географические представления, существовавшие в сознании как авторов, так и читателей. За счет этого контекст произведения расширился и обогащался дополнительной виртуальной образностью, придававшей описаниям пластическую выразительность.

В целом русская литературная венециана XVIII века, как видим, еще бедна произведениями и, что особенно важно, она практически не касается венецианской метафизики, позднее организующей венецианский текст русской литературы. Но она уже заявляет о себе как о явлении эстетическом и, следовательно, создает предпосылки для формирования в последующей литературе художественного образа Венеции.

Венеция в творчестве А. С. Пушкина

Особенности русской венецианы начала XIX века. - Три перевода "венецианской" элегии А.Шенье. - Роль Пушкина в формировании художественного языка русской литературной венецианы. - Литературная судьба отрывка "Ночь тиха, в небесном поле..."

Русская литературная венециана XIX века рождалась вне эмпирического соприкосновения с водным городом. Венеция первых десятилетий - это чистая идея, чистый образ, выраженная в поэтическом слове мечта, для одних - нереализуемая, для других - с надеждой на осуществление. И. Козлов и А. Пушкин, стоящие у начала формирования венецианского *текста* русской литературы, по-разному и вместе с тем сходно отражают в своем творчестве эту специфическую ситуацию.

И. Козлов ко времени создания в 1825 году стихотворения "Венецианская ночь" был уже тяжело болен, слеп, и возможность реальной встречи с Венецией была для него практически исключена. Но чем более погружался поэт в стесненный мир тьмы, тем сильнее было в нем стремление мысленно раздвинуть пространственные границы, вообразить удаленные края, увидеть свет глазами своих друзей. Слепота развила в нем энергию пространственного мышления, и в поэзии он легко перемещается из одной географической точки в другую. В большом и малом ему важно отметить пространственные ориентиры и пластически обрисовать объект изображения. Поэтому те пейзажные детали, которые у других поэтов - лишь образные клише, для И. Козлова полны выразительности:

Но я любить не разучился,
Друзей моих не забывал,
От них нигде не отставал
И часто мысленно носился
С тобою выше облаков,
В стране, где посреди снегов
Весна роскошно зеленеет,
Где виноград душистый рдеет,
Дубровы мирные шумят,
Луга красуются цветами
И вековые льды горят
Небесной радуги огнями.
И часто, часто я с тобой
Альпийских ветров слушал вой
И мрачных сосн суровый ропот...

("К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому> по возвращении его из путешествия", 1822)

Свой и чужой поэтический образ - и это можно сказать с уверенностью - был для И. Козлова знаком, за которым стояли обширные и разнообразные

картины, и потому его тяга к мечтам, снам, виденьям здесь не просто дань поэтическим традициям, но действительная и необходимая компенсация ограниченного контакта с миром. По этой же причине описание воображаемых далеких земель и городов, где он никогда не был, у него усиленно семиотизируется, благодаря чему речевые единицы текста немедленно преобразуются в элементы поэтического языка, продолжающие жить уже вне творчества поэта. В этом отношении абсолютно прав Л. Лосев, когда он говорит, что в стихотворении "Венецианская ночь" мы находим лишь "условные приметы Италии, известные со времен гетевской Миньоны..."²¹. (Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 227.) Но, во-первых, в данном случае это была неизбежная условность, во-вторых, плотность условных поэтических формул в тексте стихотворения такова, что оно само, став формулой, надолго сделалось отправной точкой в развитии русской венецианы.

Не имеют эмпирической привязки и венецианские пейзажи Пушкина. Он так же мечтает увидеть Италию и Венецию, так же пытается осязать все это на расстоянии, поэтически выразив свои устремления двумя годами раньше И. Козлова в первой главе романа "Евгений Онегин":

Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав!

Адриатические волны,
О Брента! Нет, увижу вас,
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свой для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою молодой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви

22. (В романе "Евгений Онегин" есть еще одно косвенное упоминание Венеции. В XXXVIII строфе восьмой главы Пушкин пишет об Онегине:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*

Иль Idol mio и ронял
В камин то туфлю, то журнал.

"Benedetta" - популярная венецианская баркарола, на мелодию которой в пушкинское время исполнялась "Венецианская ночь" И.Козлова. См. об этом: Эйгес И. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 87 - 90.)

Отсылка к Байрону в этой строфе ориентирует читателя скорее всего не на "Оду Венеции", а на четвертую песнь "Паломничества Чайльд-Гарольда", точнее, на строфы 27 - 29, где нарисована венецианская ночь и упомянут шум Brenty. В целом тональность венецианских строф "Паломничества Чайльд-Гарольда" иная, чем у Пушкина. То, что Байрон полагает утраченным, Пушкин утверждает как существующее, и проблемы увядания и порабощения Венеции совершенно обойдены им в этом коротком лирическом фрагменте романа. Отдав должное английскому певцу Венеции, поэт создает свою систему знаков водного города, закладывая тем самым фундамент художественного пласта венецианского текста русской литературы. Исходный перечень языковых элементов включает отныне образы венецианской ночи, Адриатики, Brenty (факультативно), возлюбленной, плывущей гондолы и поющего Торкватовы октавы певца.

Не знавшие реальной Венеции И. Козлов и Пушкин не могли грустить по поводу обветшалости и грядущей гибели города, поэтому оба рисуют идеальный абрис не столько даже Венеции, сколько ее природных и культурных примет.

В 1826 году к разработке венецианской тематики подключается также не видевший Венеции В. Туманский²³. (Поскольку перевод В. Туманского малоизвестен, мы приводим его по изданию: Туманский В. И. Стихотворения и поэмы. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1912.

Гондольер и поэт

(перевод неизданных стихов А. Шенье)

У стен Венеции, владычицы зыбей,
Беспечный гондольер в мерцании ночей
Скользит вдоль берегов без шума и без следа,
Поет Эрминию, Ринальда и Танкреда.
Он любит свой напев, без платы он поет,
Без гордых умыслов, без страха, без забот;
Поет - и сладостно объятый вдохновеньем,
Свой путь на бездне вод увеселяет пенем.
Как он - без отзыва пою в стране чужой!
И звуки тайные, придуманные мной,
На море жизненном мой жребий услаждают,
Где столько бурных волн ладью мою вращают.

В. Туманский был в Италии в 1833 - 1834 годах. Он посетил Флоренцию, а далее, видимо, проехал по западному побережью Апеннинского полуострова. Данных о посещении им Венеции нет.) Творческое взаимодействие трех разнородных поэтов порождает увлекательный для исследователей сюжет, связанный с тремя переводами "венецианской" элегии А. Шенье "Près des bords ou Venise est reine de la mer...".

Пушкин перевел элегию в 1827 году. Текст ее не был включен в сборник А. Шенье издания 1819 года, но на форзаце экземпляра, имевшегося в библиотеке поэта, он записан рукою самого Пушкина - правда, не вполне точно. В. Б. Сандомирская, отмечая это обстоятельство, высказывает вслед за С.Н.Браиловским предположение, что Пушкин получил список элегии от В. И. Туманского при встрече с ним в 1826 году²⁴. (Точности ради заметим, что С. Н. Браиловский не говорил о передаче списка. Вот соответствующее место из его примечаний к переводу элегии А. Шенье В. Туманским: "В августе 1826 Туманский в Москве виделся с Пушкиным. Нет ничего невероятного в том, что наш поэт читал Пушкину свой перевод и дал толчок к переводу того же стихотворения последним" (Туманский В. И. Стихотворения и поэмы. С. 366).) "...Туманский, приехав в Москву на праздники по случаю коронации, - пишет В. Б. Сандомирская, - пробыл там до 19 сентября и виделся с Пушкиным, прибывшим в Москву 8 сентября. Судя по коротенькому письму Пушкина к Туманскому в феврале 1827 года, последнему были известны замыслы издания "Московского вестника", и, по-видимому, им обещано Пушкину участие в этом журнале. Все это свидетельствует о дружеских встречах за просто, об обсуждении литературных вопросов и дел. Среди них должен был иметь место и разговор о литературной новинке - неизданных стихах Шенье, привезенных Туманским из Одессы, и о сделанном им переводе этих стихов"²⁵. (Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из Шенье // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. VIII. С. 103 - 104.) Убедительность данного предположения еще более укрепляется, если учесть, что имя Шенье приобрело в 1826 году особую значимость для Пушкина. 7 марта 1826 года поэт пишет П. А. Плетневу: "Ты говоришь, мой милый, что некоторых пьес уже цензор не пропустит; каких же? "А.Шенье"? итак, погодим с новым изданием; время не уйдет, все перемелется - будет мука - тогда напечатать второе, добавленное, исправленное издание..."²⁶. (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1966. Т. 10. С. 204.) Как видим, ради сохранения дорогого ему стихотворения, связанного с именем А. Шенье, Пушкин отказывается от переиздания сборника, откладывая его на неопределенное время. Событие это также могло подтолкнуть Пушкина к разговору об А. Шенье при встрече с В. Туманским.

Однако в 1827 году все ту же элегию А. Шенье переводит и И. Козлов. Судя по некоторым деталям, перевод его, несколько более свободный, по сравнению с пушкинским, сделан с того же списка. В отличие от стиха десятилетнего опубликованного текста элегии - "Les rustiques chansons que j'aime И

гOpOter" ("Простые песни, которые я люблю повторять") - все три русских переводчика ориентируются на десятый стих списка, где речь идет о неких скрытых от внешнего взгляда и слуха стихах, над которыми любит поразмышлять поэт ("Et les vers inconnus que j'aime И mOditer"). У Пушкина этот стих звучит как "И тайные стихи обдумывать люблю", у И. Козлова - "Безвестные песни мечтаю", у В. Туманского - "И звуки тайные, придуманные мной".

Есть у всех трех поэтов и по-своему переданный образ Аквилона, который имеется в списке, но отсутствует в каноническом тексте элегии А. Шенье. У Пушкина он предстает в виде бури - "... где бури так жестоко // Преследуют во мгле мой парус одинокой", у И. Козлова, ближе всего к образу списка, в виде ветра - "Как ветер ни гонит мой бедный челнок // Пучиною жизни мятежной", у В. Туманского в виде бурных волн - "Где столько бурных волн // Ладью мою вращают".

Перевод И. Козловым того же неточного списка элегии подталкивает к мысли, что он, в свою очередь, мог получить список от Пушкина. Логика отношений Пушкина и И. Козлова делает трудно вообразимой возможность того, что Пушкин, так тепло отозвавшийся о "Венецианской ночи" И. Козлова и его поэме "Чернец", присланной ему автором в Михайловское в 1825 году,²⁷ (См. письмо Л.С.Пушкину от первой половины мая 1825 года (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 142) и письмо П.А.Плетневу от 19 июля 1825 года // Там же. С. 154.) до 1827 года посвятивший И. Козлову два стихотворения - "Бейрон" (1824) и "Козлову" (1825), вернувшись из ссылки, не посетил больного поэта. Логично предположить и то, что он мог познакомить автора самого известного к тому времени произведения русской литературной венецианы с "венецианской" элегией А. Шенье, а может быть, уже и со своим переводом ее.

Элегия А. Шенье, как и все три ее перевода, включает в себя две части. В первой, большей, нарисован образ поющего тассовы октавы гондольера, во второй, в качестве параллели к нему, - образ самого поэта. Для И. Козлова в элегии А. Шенье, вероятно, важны были обе составных поэтической параллели, позволяющей ему и расширить горизонты воображаемых миров, и выразить себя. Не случайно последний стих его перевода - "Скитаюсь во тме безнадежной" - звучит так субъективно значимо.

Стертость расхожих образов не позволяет судить о том, как расставлены смысловые акценты у В. Туманского. Но совершенно права В. Б. Сандомирская, говорящая об особой близости Пушкину *заключительной* части стихотворения А. Шенье. "Мысль стихотворения, одушевлявшая его поэтическое чувство во всех его оттенках, наконец, самые образы, в которых это чувство и мысль воплотились, были необыкновенно близки и созвучны собственным чувствам и ощущениям русского поэта, в своей жизни многократно испыты-

вавшего ощущение "бездны мрачной на краю",²⁸ (Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из Шенье. С. 105.) - пишет В. Б. Сандомирская. Из этого следует, что первая часть элегии, при всем интересе Пушкина к Венеции, была для него своего рода аллегорией к образу поэта. Недаром в тексте ее, записанном Пушкиным на форзаце томика А. Шенье, поэт допускает тут же замеченную и исправленную им ошибку: спеша выйти к особенно интересному для него образу поэта, Пушкин помещает в начало пятого стиха, где речь еще идет о гондольере, начало стиха девятого, который вводит тему поэта. Так элегия слышалась Пушкину. Но для последующей литературы более важным оказался начальный ее образ:

...Меж тем вдали то грустный, то веселый
Раздался звук обычной баркаролы:

Как в дальнем море ветерок,
Свободен вечно мой челнок;
Как речки быстрое русло,
Не устает мое весло.

Гондола по воде скользит,
А время по любви летит;
Опять сравняется вода,
Страсть не воскреснет никогда.
(М. Ю. Лермонтов. "Венеция", 1830 - 1831)

Искрились волны лагуны...
Где-то в дали голубой
Плакали нежные струны, -
Пел гондольер молодой
(К. Романов. "Помнишь, порою ночью...", 1882)

"Не заснул, Энрико?" - Он беззвучно,
Медленно на лунный свет выводит
Длинный черный катафалк гондолы,
Чуть склоняет стан - и вырастает,
Стоя на корме ее... Мы долго
Плыли в узких коридорах улиц,
Между стен высоких и тяжелых...

... "No amato, amo, Desdemona," -
Говорит Энрико, напевая,
И, быть может, слышит эту песню
Кто-нибудь вот в этом темном доме...
(И. А. Бунин. "Венеция", 1913)

Вероятно, тяга поэтов к этому образу определяла порой и выбор стихотворений для перевода, примером чему может служить перевод Ф. А. Кони стихотворения К. Делавиня "Гондольер" (1835).

Параллельно с точным воспроизведением образа поющего гондольера в русской поэзии возникают различные его ответвления и трансформации, в которых есть гондольер, есть и упоминание о песне, но они не сливаются, а существуют рядом друг с другом, как в "Баркароле" (1850) Л. Мея или "Венеции" А. Апухтина.

Вопрос о том, кем из трех переводчиков элегии А. Шенье была дарована образу гондольера действенная творческая энергия, звучит почти риторически. И. Козлов и В. Туманский уже в 30-х годах перестали быть фигурами сколько-нибудь значимыми для русской поэзии. Их переводы, выдержанные в условной романтической манере, не оставляют по себе сильного впечатления. Другое дело пушкинский перевод, который имеет свое лицо не только по причине блестящего дара поэта, но и в силу духовной адекватности подлинника переводчику, о чем мы говорили выше. И дело не в том, вспоминали или нет о Пушкине последующие авторы русской литературной венецианы, рисуя своих гондольеров, но в том, что воссозданный Пушкиным образ продолжал жить независимо от чьего-либо субъективного осознания уже в метаобразной сфере. Разумеется, в плане интертекстовых связей можно искать корни данного образа у К. Гольдони или И. В. Гёте, наконец, у того же А. Шенье, но внутри венецианского текста *русской* литературы у его поэтической колыбели стоит прежде всего Пушкин.

Иная и вместе с тем сходная волна пушкинского поэтического эха в русской поэзии была порождена незавершенным стихотворным фрагментом:

Ночь тиха, в небесном поле
Светит Веспер золотой.
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.
Воздух полн дыханьем лавра.
Дремлют флаги бучентавра.
Море темное молчит.

Как и в предыдущем случае, исследователи усматривают здесь ориентацию на уже существовавшие литературные источники, однако речь теперь идет не о переводе, а об оригинальном произведении поэта. Стихотворение это также продолжает активно жить в русской литературной венециане, но уже в совершенно сознательных попытках его продолжения. Л. А. Шейман, говоря о черновике данного отрывка, замечает: "Черновик Пушкина обладает могучей магнетической силой в обоих смыслах определяющего слова - и силой приближения, и силой внушения, суггестирующей. Текст этот дважды

был утерян и дважды воскресал. И он неизменно влек к себе не только пушкинистов, но и поэтов, и критиков, и дилетантов-мистификаторов, и, конечно же, читателей-пушкинолюбов"²⁹. Шейман Л. А. Строфы Пушкина о дожде и догарессе в "малых" и "больших" контекстах // Русский язык и литература в школах Кыргызстана. 1998. № 3. С. 94.)

Точный год написания отрывка о дожде и догарессе неизвестен, но некоторые соотношения с переводом элегии А. Шенье "Près des bords où Venise est reine de la mer..." позволяют высказать робкие предположение относительно 1827 года.

В венецианскую часть перевода элегии Пушкин вносит существенные в данном случае для нас собственные штрихи. Образ Венеции - царицы моря, нарисованный А. Шенье, он, отступая от подлинника, преобразует в "царствует Венеция златая"³⁰. (Пушкин сохраняет применительно к Венеции эпитет, который закрепился у него за венецианским и, в целом, за итальянским локусом со времен создания XLIX строфы первой главы "Евгения Онегина":

Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою молодой...

) Деталь эта явно говорит о большем интересе Пушкина к пластическому облику Венеции, чем к ее яркой истории. Его привлекает сама Венеция, но не Венецианская республика, что, возможно, и послужило причиной незавершенности произведения о дожде и догарессе, замысел которого Л. А. Шейман, вслед за Г. Шенгели, связывает с *исторической* трагедией Байрона "Марино Фальеро, дож венецианский"³¹. (Шейман Л. А. Строфы Пушкина о дожде и догарессе в "малых" и "больших" контекстах. С. 103 - 105.) Следовательно, оба рассматриваемых нами стихотворения имеют одну отправную точку в поэтической географии Пушкина, но разнонаправленны по творческой интенции. На поэтическую переключку двух текстов указывает и обращение в обоих к достаточно редкому для русской поэзии образу Веспера, ставшему у Пушкина *вслед за* А. Шенье, то есть не ранее 1826 года, звездным знаком Венеции.

Путь в литературе отрывка "Ночь тиха, в небесном поле..." не тернист, но прихотлив. Его начальная творческая энергетика столь высока, что соблазн поэтически моделировать продолжение сюжета оказался почти непреодолимым. При этом существование возможных сюжетных разверток - повести Э.Т. А. Гофмана "Дож и догаресса" и упомянутой выше трагедии Байрона "Марино Фальеро, дож венецианский" - не только не снимает творческого напряжения, порождаемого пушкинским отрывком, но даже усиливает его. Стихотворение Пушкина функционирует в этом смысле как беспрояснительная провокация, подталкивающая к дописыванию текста. Не случайно один из

вариантов продолжения его В.А.Мануйлов включает в книгу "Литературные игры"³². (Мануйлов В. А. Литературные игры. Л.; М., 1938.)

В пушкинском отрывке, состоящем всего из семи стихов плюс строка многоточий, заложено очень много информации за счет разного рода потенциальных проекций: здесь точно обозначен сюжет о дожде и догарессе, здесь в потенции и сюжет о догарессе и ее молодом возлюбленном, о старом муже, молодой жене и гондольере и т.д. Таким образом, отрывок сочетает в себе в равной мере и четкость направленности, и широту возможностей. Он не замкнут в самом себе не только в силу его незавершенности, но и по причине заложенного в нем сильного сюжетного посыла, который не раз подхватывался поэтами в течение XIX - XX веков.

Первым попытался дописать стихотворение Пушкина А.Майков (1888), использовавший лишь начальное четверостишие отрывка и сделавший при этом приписку: "Эти четыре строчки найдены в бумагах Пушкина, как начало чего-то. Да простит мне тень великого поэта попытку угадать: что же было дальше?" А. Майков находит очень точное слово - "угадать", указывающее на момент игры, присутствующий в исходном тексте, где, с одной стороны, задан словарь повествования, с другой стороны, скрыт его сюжетный финал. А. Майков выбирает свою доминанту в пушкинском образном алфавите и называет стихотворение "Старый дож". Включив его в цикл "Века и народы", он тем самым указывает на значимость для него не только, а может быть, и не столько, намеченного в стихотворении любовного треугольника, сколько на историческую ориентированность сюжета. Значительная часть стихотворения представляет собой монолог дожа, повествующего дремлющей догарессе о славе Венецианской республики, то есть о том, что Пушкина, видимо, занимало меньше всего:

Тешит он ее картиной,
Как Венеция тишком
Весь, как тонкой паутиной,
Мир опутала кругом:

"Кто сказал бы в дни Аттилы,
Чтоб из хижин рыбарей
Всплыл на отмели унылой
Этот чудный перл морей!

Чтоб укрывшийся в лагуне
Лев святого Марка стал
Выше всех владык, и втуне
Рев его не пропадал!

Чтоб его тяжелой лапы
Мощь почувствовать могли

Императоры и папы,
И султан, и короли?.."

Но историческая часть сюжета композиционно уравнивается у А. Майкова любовной, в которой появляется также связанный с Пушкиным образ поющего гондольера. Этот сюжетный ход введен А. Майковым как виртуальный: поэт разгадывает пушкинскую загадку и одновременно загадывает свою. Песня гондольера о старом дожде и молодой догарессе как внутреннее зеркало текста отражает основную сюжетную ситуацию, но неизвестна степень случайности этого совпадения. В результате стихотворение "Старый дожд" заканчивается вопросом, равно актуальным и для героя его (дожа), и для читателя:

А она так ровно дышит,
На плече его лежит...
"Что же?.. Слышит иль не слышит?
Спит она или не спит?!"

Позже попытку дописывания пушкинского отрывка предприняли М. Славинский, С. Головачевский, В. Ходасевич, Г.Шенгели, Д. Иванов, Л. Токмаков³³. (Помимо В. Ходасевича одну из наиболее интересных версий завершения пушкинского отрывка предложил Л. Токмаков. Его стихотворение было включено в текст рассказа "Миссия", в сюжете которого автобиографические элементы соединяются с очевидной мистификацией, и в рамках оной стихотворение приписывается Пушкину. Публикация рассказа в "Учительской газете" (1995, № 4) ограничила круг его читателей, поэтому приведем текст стихотворения:

Ночь светла. В небесном поле
Ходит Веспер золотой.
Старый дожд плывет в гондоле
С догарессой молодой.

Догаресса молодая
На подушки прилегла,
Безучастно наблюдая
Танец легкого весла.

Что красавице светила?
Что ей ход небесных сфер?
Молчалив супруг постылый,
Безутешен гондольер.

Не о том ли в знак разлуки
Над Венецией ночной
Льются горестные звуки

Баркароллы заказной?

) Наиболее интересен из них, на наш взгляд, вариант В. Ходасевича ("Романс", 1924). Если А. Майков использует в зачине несколько измененный - "Ночь светла" вместо "Ночь тиха" - традиционно публикуемый вариант, то В. Ходасевич обращается сразу к двум версиям:

В голубом эфира поле
Ходит Веспер золотой,
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.

... Охлаждаясь поневоле,
Дождь поникнул головой.
Ночь тиха. В небесном поле
Ходит Веспер золотой.

Первый стих воспроизводит здесь начало чернового наброска отрывка о дожде и догарессе, но с некоторой неточностью. В черновике первая строка записана так: "[В голубом] *небесном* поле" (курсив наш. - Н. М.).

Исток странной первой строфы стихотворения В. Ходасевича, синтезирующей и варьирующей одновременно и черновой и белой тексты пушкинского отрывка, обнаружил В. Перельмутер. Он указывает на то, что В. Ходасевич при работе над "Романсом" мог ориентироваться на восьмитомное собрание сочинений Пушкина под редакцией П. О. Морозова, увидевшее свет в 1903 - 1906 гг., где первый стих отрывка приведен в использованном В. Ходасевичем варианте. Второй стих - и это также отмечает В. Перельмутер - воспроизводит вариант, предложенный П. В. Анненковым³⁴ (Пушкин А. С. Соч.: В 7 т. СПб., 1855 - 1857.). Следовательно, пишет автор статьи "Потаенная полемика", "начало "Романса" оказывается контаминацией двух давних прочтений пушкинского черновика"³⁵. (Перельмутер В. Потаенная полемика // Октябрь. 1996. № 6. С. 169.)

В. Ходасевич полностью снимает в своем стихотворении исторические аллюзии, которые были бы неуместны в нем и из-за жанровой ориентации текста. Исключает он и ту не вполне реализованную, но явно отсылающую к "Отелло" сюжетную линию, которая намечена у А. Майкова. В "Романсе" В. Ходасевича сохранен заданный Пушкиным романтический колорит, в который вписан пушкинский же образ поющего тассовы октавы гондольера, но при этом представлена вполне бытовая ситуация неравного брака без какого бы то ни было намека на реальную или возможную измену. В этом плане жанровое определение В. Ходасевича более соответствует стихотворению Г. Шенгели (1925), также пытающегося завершить пушкинский отрывок и вновь воскрешающего шекспировскую коллизию. Тема кары за измену,

ставшая у него едва ли не центральной, роднит данное стихотворение (по сюжету, а не по стилистике) с жестоким романсом:

Глянул дож и поникает,
Думой сумрачной томим:
Ах, опять красой сверкает
Тот патриций перед ним.

Тот прелестник и повеса...
Вдруг донесся дальний крик,
И пугливо догаресса
Обратила бледный лик.

Молвил дож, помедлив мало,
Указуя на волну:
"То спустили в глубь канала
Долг забывшую жену".

Есть некая нарочитость в этой "жестокости", по каковой причине стихотворение Г. Шенгели оставляет впечатление полупродолжения пушкинского отрывка, полупародии на предшествующие продолжения его. Особенно заметно это в последней строфе:

Догаресса поневоле
Прикрывает взор живой.
В голубом эфира поле
Никнет Вesper золотой.

Действительно, длинный ряд попыток дописывания пушкинского текста выглядит явно затянутым, и у поэтов возникает законное желание поставить в нем точку, доведя очередную вариацию до абсурда. Именно такое, почти скандальное, перепевание пушкинского сюжета предложила в 1996 году Т.Щербина, героиня стихотворения которой - *дог* и догаресса (догиня), и написано оно в стиле постсоветского авангарда, утвердившегося в "Митино журнале", где стихотворение опубликовано³⁶. (См.: "Митин журнал". 1996. Вып. 54. С. 26.)

Возможно, на этом пресечется череда сюжетных вариаций, порожденных маленьким "венецианским" отрывком Пушкина, точнее, четырьмя из семи стихов его, но, как знать, может быть, его продуцирующая сила так велика, что способна преодолеть влияние любых разрушительных пародий и подтолкнуть поэтов к созданию новых текстовых версий.

Разрывы и сопряжения (поэма А. Григорьева "Venezia la bella")

Романтические тенденции в поэме. - Контрасты города и контрасты чувства. - Разгадка тайны бытия. - Венецианская канцона и "квартет германских мастеров". - Интертекстовые связи поэмы

Вынесенные в заголовок слова являются ключевыми в характеристике композиции поэмы "Venezia la bella", основанной на сложных несовпадениях и переключках, множественных временных и пространственных перемещениях героя. На литературные истоки таковой формы указывает сам автор, давая поэме подзаголовок "Дневник странствующего романтика".

Отношение А. Григорьева к романтизму и романтикам весьма самобытно. Он был одним из немногих в русской критике, прочно связавших романтическое в жизни и в искусстве и являвших собой цельное представление о романтическом. Результатом таких устремлений стало у А. Григорьева убеждение во временной безграничности романтического начала. Романтическое, по его мнению, "было и в древнем мире - и Шатобриан, один из самых наивных романтиков, чутьем романтика отыскивает романтические веяния в древних поэтах; романтическое - и в средневековом мире, и в новом мире, и в стремлениях гётевского Фауста, и в лихорадке Байрона, и в судорогах французской словесности тридцатых годов. Романтическое является во всякую эпоху, только что вырвавшуюся из какого-либо морального переворота, в переходные моменты сознания - и только в таком определении его воздушная и сладостно-тревожная мечтательность Жуковского мирится с мрачною тревожностью Байрона - и нервная лихорадка Гяура с пьяною лихорадкою русского романтика Любима Торцова"³⁷. (Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 114 - 115.)

А. Григорьева, которого А. Блок, соглашаясь с самоопределением поэта, называет "последним романтиком", субъективно более всего интересуется духовная сущность романтического. "Романтическое в искусстве и в жизни, - пишет он, - на первый раз представляется отношением души к жизни, несвободным, подчиненным, несознательным, - а с другой стороны, оно же - это подчиненное чему-то отношение - есть и то тревожное, то вечно недовольное настоящим, что живет в груди человека и рвется на простор из груди и чему недовольно целого мира..."³⁸. (Там же. С. 114.) Как видим, романтизм у А. Григорьева оказывается последовательно связан с тревожно-лихорадочным мироощущением и таковой же формой его выражения. Естественным следствием этого и одновременно его внутренней причиной был тот дух универсального противоборства - с собой, с судьбой, с ближними и дальними, - который многое определил в жизни поэта. Не случайно слово борьба становится ключевым в статье А. Блока "Судьба Аполлона Григорьева". "Борьба, борьба - твердит Григорьев во всех своих стихах, употребляя слово как символическое, придавая ему множество смыслов; в этой борьбе и надо искать ключа ко всем суждениям и построениям Григорьева-мыслителя", ³⁹ (Блок

А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 499.) - пишет А. Блок. И далее: "...именно теперь - время услышать их, понять, что это предсмертный крик все той же *борьбы*. Борются не на жизнь, а на смерть интеллигентская скудость и темнота с блестками какого-то высшего, не могущего родиться просветления..."⁴⁰; (Там же. С. 510.) "...чувствуется борьба неравная: борьба человеческих сил с темными силами, которых человеку одному не одолеть"⁴¹. (Там же. С. 516.)

Все это вместе взятое делает неслучайной ту "лихорадочность тона" поэмы "*Venezia la bella*", о которой А. Григорьев с удовлетворением говорил в письме А. Майкову из Флоренции от 24 октября 1857 года. В том же письме он сообщал о замысле большого романа, куда должна была войти и поэма. Предполагалось, что роман этот будет включать в себя поэтические и прозаические фрагменты. В примечании к первой публикации поэмы "Вверх по Волге" Григорьев, выражая сомнение в возможности когда-либо реализовать весь замысел, писал о трех опубликованных частях романа - "Борьба", "Великий трагик" и "*Venezia la bella*". При этом выбранное автором имя героя романа - Иван Иванович - фактически говорит об именной стертости, маске, за которой стоит сам Григорьев. Все произведение, будь его замысел осуществлен, представляло бы собой нечто вроде книги судьбы - не столько во внешнем, сколько во внутреннем ее проявлении. В этом контексте Венеция, как она ощущается Григорьевым, есть в значительной степени воплощение той борьбы и единства противоречий, которые определяли судьбу героя задуманного романа, равно как и судьбу его автора. Соседство праздничности города с ужасами тюрьмы было для Григорьева пластическим выражением конкретного человеческого сознания:

... Передо мной в тот день везде вставала,
Как море, вероломная в своем
Величии *La bella*. Надевала
Вновь черный плащ, обшитый серебром,
Навязывала маску, опахало
Брала, шутя в наряде гробовом,
Та жизнь, под страхом пытки и кинжала
Летевшая каким-то пестрым сном,
Та лихорадка жизни с шумно-праздной
И пестрой лицевой стороной,
Та греза сладострастья и соблазна,
С подземною работою глухой
Каких-то сил, в каком-то темном мире
То карнавал, то *ponte dei sospiri*.

Для Григорьева важна именно антиномичная Венеция, описание которой выполняет роль своего рода психологического зеркала, и в этом смысле город видится ему вечным, непреходящим:

Тот мир не опочил, не отошел...
 Он в настоящем дышит старой славой
 И старым мраком; память благ и зол
 Везде лежит полузастывшей лавой:
 Тревожный дух какой-то здесь живет,
 Как вихрь кружит, как вихрь с собой уносит;
 И сладкую отраву в сердце льет,
 И сердце, ноя, неотступно просит
 Тревожных чувств и сладострастных грез,
 Лобзаний лихорадочных и слез.

Конкретно-историческая Венеция мало интересна Григорьеву. Века у него уплотняются в синхронии переживания, благодаря чему город предстает в поэме как воплощенная тайна бытия, разгадка которой проясняет, но и обесмысливает жизнь. Движение героя в венецианском мире осуществляется не по горизонтали, а по вертикали, причем, устремленной вниз. Внешняя Венеция у Григорьева подобна тютчевскому блистательному покрову, накинутому над безымянной бездной, чем обусловлено в этом случае определенное сходство лексики, используемой двумя поэтами:

Царица моря предо мной сияла
 Красой своей зловещей старины;
 Она, как море, бездны прикрывала
 Обманчивым покровом тишины...

Эта бездна неудержимо влечет к себе героя, ибо лишь там, в глубинах "венецианской жизни", возможно для него познание смысла бытия:

Но сих-то бездн душа моя алкала!
 Пришлец из дальней северной страны,
 Хотел сорвать я жадно покрывало
 С закутанной в плащ бархатный жены...
 У траурных гондол дознаться смысла
 Их тайны сладострастно гробовой...
 И допроситься, отчего нависло
 С ирониею сумрачной и злой
 Лицо палаццо старых над водою,
 И мрак темниц изведать под землею.

Оксюморонные образы так же, если не еще более актуальны в поэме "Venezia la Bella", чем во многих других составляющих венецианского текста. Здесь *crescendo* звучит универсальная для русской литературной венецианы мысль о неразрывности любви и смерти, которая вплотную подводит героя к разгадке тайны жизни. В поисках этой разгадки Григорьев в гораздо большей степени, чем кто бы то ни было, являет в своем герое тонкого, вни-

мательного и крайне заинтересованного читателя книги, именуемой "Венеция". Он стремится за внешними начертаниями обнаружить в ней подлинный текст и вычитать его до последней смысловой глубины:

В сей мрак подземный, хладный и немой,
Сошел я... Стоном многих поколений
Звучал он - их проклятьем и мольбой...
И мнилось мне: там шелестели тени!
И мне гондолы траур гробовой
Понятен стал. День страстных упоений
В той, как могила, мрачной и немой
Обители плавучей наслаждений
Безумно-лихорадочных - прием
Волшебного восточного напитка...
Нажиться жизнью в день один... Потом
Холодный мрак тюрьмы, допрос и пытка,
Нежданная, негаданная казнь...
О! тут исчезнет всякая боязнь.

Тут смолкнут все пугливые расчеты.
Пока живется - жизни дар лови!
О том, что завтра, - лишние заботы:
Кто знает? *Chi lo sa?*.. В твоей крови
Кипит огонь? Лишь стало бы охоты,
А то себе безумству и живи!
Какой тут долг и с жизнью что за счеты!
Пришла любовь?.. Давай ее, любви!

Открывшийся герою смысл есть не просто *одна из интерпретаций* Венеции как явления и текста, но то инвариантное звено, которое в эмпирическом венецианском мире породило Казанову, а в литературном - Леоне Леони Жорж Санд. Минувшее и грядущее в Венеции Григорьева стягиваются в сиюминутном и сосуществуют в нем, поэтому полнота жизни в момент настоящего оборачивается для венецианца ярким мигом любви, а для северянина-славянина - столь же сильным мигом тоски и отчаяния. В первом случае это высота гармонии, воплощенная в канцоне, которую слышит герой, во втором - сила диссонансов квартета "германских мастеров", который герой и героиня слушали когда-то вместе. В первом случае - полная самоотдача мгновенью счастья, несмотря на видимую за ним смерть, во втором - невозможность остаться в зовущем к любви настоящем и погруженность в отвергнувшее любовь прошлое. Напряжение отношений между настоящим и прошлым, возникающее в душе героя, составляет тот внутренний нерв поэмы, который и порождает в ней "лихорадочность тона". Мотив необратимого разделения, разрушения, воплотившийся на сюжетном уровне в описании безответной любви героя, а в плане пространственном - в размежевании и

даже противопоставленности севера и юга, России и Венеции, пронизывает словесную ткань поэмы. Определяя миро- и самоощущение героя, Григорьев постоянно использует выражения типа "звук раздора", "с разрушительной властью", "разъедал основы строя их", "пусть жизнь моя разбита", "в разбитом сердце", "разбитой // Душой" и даже "разбил бы полнотой блаженства нас".

С этим мотивом сплетается и поддерживает его ставший родным для поэта мотив борьбы: "пугливую борьбою", "борьбой утомлена", "Борьбу твою с моею мыслью каждой", "следов борьбы не стихшей, но прожитой" и так далее. При этом насколько мотив разрушения тесно связан с героем, настолько же мотив борьбы соотносится с героиней, фактически иницирующей это разрушение, поскольку исходно оно живет и в ней самой. Так разделяющее начало, преобразуясь в сюжете, становится началом сопрягающим. Герой и героиня, за которой, по общему признанию, автобиографически стояла Л.Я. Визард, в действительности не столько противоположны друг другу, сколько противонаправлены в своем движении: герой, не боясь глубин, разгадывает в венецианском мире тайну бытия, а героиня, пугаясь низа, стремится во что бы то ни стало утвердить себя в высокой чистоте, пусть ценой жертв, заглушающих в человеке звучание живых струн. Однако противонаправленность движения, во многом определяющая внешнюю жизнь героев, не устраняет духовной близости, и в 17-й строфе поэмы звучит утверждение об их неизменном внутреннем сходстве. Фоном для этого утверждения является своеобразная ротация, наметившаяся в развитии музыкальных тем. "Божественной Италии канцона", звучавшая для героя "гармонией нежданной", все яснее обнаруживает спрятанную в ней глубокую страсть. Бурные порывы нарушают гармонию, и в этом смысле канцона все более сближается с квартетом "германских мастеров". В описании двух, первоначально противоположных, мелодий по мере проявления общих черт возникают словесные повторы. О канцоне:

К нам свежий женский голос долетал,
 Был весь грудной, как звуки вьолончели;
 Он страстною вибрацией дрожал,
 Восторг любви и слезы в нем кипели...

О квартете:

...Дышал непобедимой он,
 Хотя глухой и сдавленной страстью,
 И слышалось, что в мир аккордов стон
 Врывался с разрушительной властью,
 И разъедал основы строя их,
 И в судорожном tremolo затих.

Наконец, о канцоне, фактически синтезированной с квинтетом: Стон не за-
тих под страстный звук канцоны,

Былые звуки tremolo дрожат,
Вот слезы, вот и редкий луч улыбки -
Квинтет и страшный вопль знакомой скрипки!

Правда, при всей тесноте сближений у канцоны и квинтета все-таки оста-
ется одно различие, но оно в очередной раз тут же оборачивается сходством
на другом уровне: канцона, как песня цыганки Маши, широка и свободна,
квинтет же дышит глухой и *сдавленной* страстью, равно характерной и для
героя и для героини. Вся поэма в сущности есть открытое выражение этой
страсти, ставшее возможным под влиянием услышанной героиней канцоны, а
ее движение в сюжете аналогично движению героя, открывающего для себя
Венецию, то есть направлено оно от внешнего к глубинному, внутреннему с
надеждой на разгадку тайны, связывающей и разделяющей двоих.

Та же система расхождений и сближений представлена и в интертекстовой
сфере поэмы "Venezia la bella". Григорьев отнюдь не стремится повторить
путь Байрона, но четвертая песнь "Паломничества Чайльд-Гарольда"
настолько значима для любого автора русской литературной венецианы, что
как фон она неизбежно присутствует в тексте. Отношение Григорьева к Бай-
рону в данном случае можно описать как последовательное и осознанное от-
странение при глубинном неосознаваемом сближении. Байрон начинает чет-
вертую песнь с упоминания о Ponte dei sospiri, но бегущая вниз вертикаль ве-
нецианского мира для него психологически не значима. Он не делает попыт-
ки - и это было бы невозможно в начале XIX века - создать некую экзистен-
циальную философию венецианской жизни. Венеция существует у него не в
сжатом мгновении, культ которого выстраивается у Григорьева, а во времени
и в истории. И вместе с тем ряд моментов неявно роднит поэму "Venezia la
bella" с четвертой песнью "Паломничества Чайльд-Гарольда". В качестве
предположения можно высказать мысль о том, что байроновское девятисти-
шие, в котором есть начальный катрен и последний терцет, при усеченном,
но с выдержанной сквозной рифмовкой вторым катрене и опущенном первом
терцете, могло подтолкнуть Григорьева к выбору сонетной формы. Кроме то-
го, хотя герой Григорьева далеко не Чайльд-Гарольд, в "Venezia la bella" и
четвертой песни байроновской поэмы порой обнаруживаются сходные моти-
вы, как, к примеру, связанный с Венецией мотив памяти:

Но память прошлых горестей и бед
Болезненна, как скорпиона жало.
Он мал, он еле видим, жгучий след,
Но он горит - и надобно так мало,
Чтоб вспомнить то, что душу истерзало.
Шум ветра - запах - звук - случайный взгляд

Мелькнули - и душа затрепетала,
 Как будто электрический разряд
 Ее включает в цепь крушений, слез, утрат.
 (Перевод В. Левика)

У Григорьева, как и у Байрона, к воспоминаниям подталкивает героя Венеция, но утверждает в них звучащая в ночи канцона:

Я плыл к Риальто. Всюду тишь стояла:
 В волнах канала, в воздухе ночном!
 Лишь изредка с весла струя плескала,
 Пронизанная месяца лучом,
 И долго позади еще мелькала,
 Переливаясь ярким серебром.
 Но эта тишь гармонией звучала,
 Баюкала каким-то страстным сном,
 Прозрачно-чутким, жаждущим чего-то.
 И сердце, отозвавшись, стало ныть,
 И в нем давно не троганная нота
 Непрошенная вздумала ожить
 И быстро понеслась к далекой дали
 Призывным стоном, ропотом печали.

Есть в четвертой песни "Паломничества Чайльд-Гарольда" упоминание о Данте в связи с первой частью "Божественной комедии", присутствующее и у Григорьева. Он не только предпосылает поэме эпиграф из "Ада", но и далее голос Данте продолжает звучать в тексте "Venezia la bella". Так, последний стих 27-го сонета - "Nell mezzo del cammino di mia vita" - есть первый стих "Божественной комедии" и, соответственно, первый стих "Ада".

Эпиграф из Данте, соотнесенный с контекстом "Venezia la bella", приобретает у Григорьева иной, не дантовский, но очень важный смысл. В тексте "Божественной комедии" слова

О Беатриче, помоги усилью
 Того, который из любви к тебе
 Возвысился над повседневной былью.

Или не внемлешь ты его мольбе?
 Не видишь, как поток, грознее моря,
 Уносит изнемогшего в борьбе?
 (Перевод М. Лозинского)

принадлежат Лючии, а взятые в качестве эпиграфа к поэме А.Григорьева в цельном контексте "Venezia la bella" они звучат как обращение героя к своей возлюбленной, сливаясь с адресованными ей призывами и укорами. Такое

смещение ракурса было, думается, принципиально важным для А. Григорьева, ибо только в этом случае Беатриче, с которой в европейской культуре метатипически связано представление и чистоте и кротости, может образовать обрамляющую текст поэмы пару с гофмановской Аннунциатой, прекрасной и чистой догарессой, также ассоциативно связанной в грезах поэта с героиней "Venezia la bella":

Заглохло все... Но для чего же ты
По-прежнему, о призрак мой крылатый,
Слетаешь из воздушных стран мечты
В печальный, запустением объятый,
Заглохший мир, где желтые мосты
Хрустя, шумят, стопой тяжелой смяты;
Сияя вся как вешние цветы
И девственна, как лик Аннунциаты,
Прозрачно светлой догарессы лик,
Что из паров и чада опьяненья,
Из кнастерского дыма и круженья
Пред Гофманом, как светлый сон, возник -
Шипок расцвести готовящейся розы,
Предчувствие любви, томленье грезы!

Аннунциата!.. Но на голос мой,
На страстный зов я тщетно ждал отзыва.

Переключка Беатриче и Аннунциаты дается в поэме на фоне еще одной отсылочной линии, на сей раз пушкинской. Пушкин дважды представлен в тексте "Venezia la bella": один раз цитатой из романа "Евгений Онегин" - "Я не пою "увядший жизни цвет"", второй - именем ("Стих Пушкина иль звуки песни новой"). Однако помимо этого в начале поэмы возникает соотнесенная с героиней формула, синтаксис и звучание которой, а также тематика контекста невольно воскрешают в памяти другую хорошо известную пушкинскую формулу: "жрица гордой чистоты" у Григорьева и "гений чистой красоты" у Пушкина. Вряд ли А. Григорьев не слышал этого созвучия, поэтому остается предположить, что литературный фон здесь сознательно противопоставлен образу героини и вовлечен в борьбу с ним. В этом образном противостоянии уже заключена будущая противопоставленность в героине внешнего и внутреннего, а главное - противопоставление двух ликов героини: реального и живущего в мечтах поэта. В последних пушкинская формула реализуется вполне, заслоняя собой начальное определение героини и органично включаясь в ряд Беатриче - Дездемона - Аннунциата.

В результате то, что утверждается в поэме на одном уровне, снимается на другом, и текст "Venezia la bella" в целом являет собой систему сложно преломляющихся отражений, где ассонансы и диссонансы переливаются друг в

друга, но нет катарсиса, нет разрешения этой борьбы страстей и взаимосвязанных полярностей:

Уже заря сменялася зарей
И волны бирюзовые залива
Вдали седили... Вопль безумный мой
Одни палаццо вняли молчаливо,
Да гондольер, встряхнувши головой,
Взглянул на чужеземца боязливо,
Потом гондолу тихо повернул,
И скоро вновь Сан-Марко предо мною
Своей красой узорчатой блеснул.
Спи, ангел мой... да будет бог с тобою.
А я?... Давно пора мне привыкать
Senza amore по морю блуждать.

Итак, Венеция в тексте поэмы Григорьева воздействует на героя психологически универсально: она и тревожит его, пробуждая страстные порывы, и смиряет, даруя мудрость осознания абсолютной ценности пусть прошедшего и единственного, но прекрасного мгновения. Герой и Венеция смотрятся в поэме друг в друга, как обращенные одно к другому зеркала, и вследствие этого Венеция, с которой явно связано лишь 10 строф из 48, латентно присутствует во всей поэме. Голос ее звучит в голосе героя, и в этом смысле "Venezia la bella" Григорьева является одним из наиболее *венецианских* произведений русской литературы.

Венецианские мотивы в творчестве Ф. М. Достоевского

Встречи с Венецией. - Венеция в мотивной системе творчества Достоевского. - Мотив камней. - Венецианская повесть Байрона "Беппо" в черновиках романа "Подросток"

В обширном контексте русской литературной венецианы Достоевский являет собой фигуру непроясненную, в определенном смысле даже загадочную. Почему из венецианских произведений Байрона Достоевский отдает явное предпочтение стихотворной повести "Беппо" и не интересуется исторической трагедией "Марино Фальеро, дож венецианский", которая была известна русскому читателю и, казалось бы, должна была увлечь Достоевского динамичной сюжетом и накалом страстей, кипящих в душе героя? Почему он постоянно вспоминает о "Беппо" при работе над романом "Подросток"? Почему столь значим был для него жорж-сандовский "Ускок", а не, скажем, "Леоне Леони", тоже венецианский роман, герой которого, азартный игрок, по антимическому размаху характера близок к героям Достоевского? Череду подобных вопросов можно продолжить, но мы не предполагаем дать здесь полный ответ на каждый из них. В настоящем случае все это нас интересует по-

стольку, поскольку интертекстовые связи позволяют прояснить особенности зарождения и развития венецианских мотивов в творчестве Достоевского.

Достоевский мечтал о поездке в Венецию с юности. Судя по его отдельным полушутливым замечаниям в письме Н.Н.Страхову от 26 июня (8 июля) 1862 ода ("Что-то будет дальше, как спущусь с Альпов на равнины Италии. Ах, кабы нам вместе: увидим Неаполь, пройдемся по Риму, чего доброго приласкаем молодую венецианку в гондоле..." [XXVIII - II;28]⁴² (Все цитаты в тексте даются по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 - 1990. Последние слова приведенной цитаты могут содержать скрытую реминисценцию из XLIX строфы первой главы романа "Евгений Онегин":

... Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле.

он намерен был посетить Венецию во время своего первого путешествия по Европе. В "Зимних заметках о летних впечатлениях", говоря о маршруте своей уже состоявшейся поездки, писатель также упоминает Венецию: "Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Веве, да еще в иных местах по два раза, и все это, все это я объехал ровно в два с половиною месяца!" [V; 46]. К сожалению, в его письмах этой поры сведений о посещении Венеции нет. Появляются они только в письмах 1869 года, когда Достоевский заехал в Венецию по дороге из Флоренции в Дрезден, однако замечания о водном городе здесь слишком отрывочны и содержательно скупы (Достоевский вообще не любил рассказывать о своих путевых впечатлениях в письмах): "Венеция и Вена (в своем роде) ужасно понравились жене" (письмо А. Н. Майкову от 14 (26) августа) [XXIX - I; 50]; "Переезд наш совершался через Венецию (какая прелесть Венеция!)..." (письмо Н. Н. Страхову того же дня) [XXIX - I; 53]; "Мы проехали через Венецию, в которой простояли два дня, и Аня только ахала и вскрикивала, смотря на площадь и на дворцы. В соборе S. Marc (удивительная вещь, несравненная!) она потеряла свой резной швейцарский веер..." (письмо С.А.Ивановой от 29 августа (10 сентября)) [XXIX - I; 57].

А. Г. Достоевская, в свою очередь, вспоминает об этой поездке: "В Венеции мы прожили несколько дней, и Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiese San Marco) и целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики, ходили мы вместе и в Palazzo Ducale, и муж мой приходил в восхищение от его удивительной архитектуры; восхищался и поразительной красоты потолками Дворца дождей, нарисованными лучшими художниками XV столетия. Можно сказать, что все *четыре дня* (курсив наш. - Н. М. Достоевский говорит о *двух* днях. Видимо, для него

время шло быстрее!) мы не сходили с площади San Marco, - до того она, и днем, и вечером, производила на нас чарующее впечатление"43. (Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 208.)

С момента посещения города в сознании Достоевского живет образ эмпирической Венеции, который без противоречий сливается с другим образом - Венеции поэтической, духовной, явно его усиливая.

Как видим, фактическая подоснова для появления в творчестве писателя венецианских мотивов была. Что же касается характера этих мотивов, то тут необходимо сделать ряд оговорок.

1. Все, что связано с Венецией, свертывается в сознании Достоевского до не членимого образа, который приобретает значимость семантически важной единицы, становится Знаком, т.е. чем-то средним между, говоря языком Ю. М. Лотмана,44 (Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 18. С.30.) городом-именем и городом-пространством. В этом случае мы можем говорить не только о венецианских мотивах, но и, с рядом оговорок, о мотиве Венеции45. (Формула "мотив Венеции" может вызвать у читателя определенное сопротивление, как она первоначально вызывала сопротивление и у автора книги, но нужно помнить, что речь здесь идет не столько о Венеции как материально выраженной субстанции, сколько о семантическом комплексе, который обозначается этим именем и под ним воспроизводится в творчестве Достоевского.)

2. Мотив Венеции порождает ряд метонимически соотнесенных с ним филиаций,46 (Очень удачный для обозначения дробно-ветвящихся отростков мотива термин О. М. Фрейденберг. См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 221 - 229.) которые до определенной степени связаны с эмпирической Венецией, но связь эта очень слаба, и потому эти филиации обретают по отношению к эмпирике известную самостоятельность. Значимость таких производных мотивов чрезвычайно велика, ибо за счет них происходит семантическое наполнение основного мотива.

3. В большинстве случаев исследователи, говоря о мотивах в произведениях классической литературы, опираются на канонический текст. Между тем первичное воплощение мотива происходит в глубинах творческого процесса и фиксируется в замыслах, черновиках, редакциях. Это та объемная подводная часть явления, которая не менее важна и интересна, чем видимая часть. Поскольку венецианские мотивы у Достоевского широко представлены именно в разнообразных подготовительных материалах, мы берем для анализа всю толщу текста - от первых набросков до завершенных книг.

Мотив Венеции, как он обозначен нами выше, не имеет в творчестве Достоевского четкой текстовой и временной прикреплённости. Он выступает

как лейтмотив широкого текстового пространства с проницаемыми границами произведений и сопровождает писателя в течение всей жизни.

Трудно сказать, каковы были *внутренние* предпосылки появления у него этого мотива. Анализ составных венецианского текста русской литературы показывает, что увлечение Венецией не имеет жесткой связи с эмпирическим опытом художника. Есть писатели, в творческое сознание которых Венеция не вписывается, несмотря на физическую прикосновенность к ней. И есть другие, для которых Венеция - неотъемлемая принадлежность их творческой вселенной, точка, через которую проходят и в которой сходятся все поэтические пути. Между этими двумя полюсами располагается много значимых имен, но Достоевский, хотя это и не открыто беглому взгляду, явно помещается на "венецианской шкале" ближе к плюсовому полюсу.

Одно из первых упоминаний Достоевского о Венеции в связи с творчеством относится к 1837 году, когда будущему писателю минуло 15 лет. В "Дневнике писателя" за январь 1876 года Достоевский пишет: "Я и старший брат мой ехали, с покойным отцом нашим, в Петербург, определяться в Главное инженерное училище. Был май месяц, было жарко. Мы ехали на долгих, почти шагом, и стояли на станциях часа по два и по три. Помню, как надоело нам, под конец, это путешествие, продолжавшееся почти неделю. Мы с братом стремились тогда в новую жизнь, мечтали об чем-то ужасно, обо всем "прекрасном и высоком", - тогда это словечко было еще свежо и выговаривалось без иронии. И сколько тогда было и ходило таких прекрасных словечек! Мы верили чему-то страстно, и хотя мы оба отлично знали все, что требовалось к экзамену по математике, но мечтали мы только о поэзии и поэтах. Брат писал стихи, каждый день стихотворения по три, и даже дорогой, а я беспрерывно в уме сочинял роман из венецианской жизни" [XXII; 27].

Как видно из приведенной цитаты, мотив Венеции вплетается у Достоевского в один из важнейших мотивов его творчества - в мотив "прекрасного и высокого". Далее он будет имплицитно присутствовать в этом ключевом мотиве наряду со своими семантическими эквивалентами - мечта, творчество, поэзия. Таким образом, для Достоевского, как и для многих других авторов русской венецианы, во временных сопряжениях Венеция соотносится не только со старостью ("старые камни"), но и с юностью, соединяя концы и начала.

В том же "Дневнике писателя" за 1876 год (декабрь) Достоевский делает еще одно замечание, явно касающееся его собственных юношеских увлечений: "Вообще и прежде, поколение или два назад, в головах этого очень юного народа тоже могли бродить мечты и фантазии, совершенно так же, как у теперешних, но теперешний юный народ как-то решительнее и гораздо короче на сомнения и размышления. Прежние, надумав проект (ну, хоть бежать в Венецию, начитавшись о Венеции в повестях Гофмана и Жорж Занда, - я

знал одного такого), все же проектов своих не исполняли и много, что поверяли их под клятву какому-нибудь товарищу, а теперешние надумают да и выполняют" [XXIV; 58].

Замечание это к прежней семантической цепочке добавляет еще два звена - фантазии и тайна, а весь ряд включает моменты, очень характерные для юных героев Достоевского. Именно поэтому не кажется случайным частое упоминание венецианской повести Байрона "Беппо" в черновиках романа "Подросток". Правда, упоминания эти чаще всего связаны не с Аркадием Долгоруким, а с Версиловым, но, во-первых, они звучат в *воспоминаниях* Версилова, и, во-вторых, постоянное присутствие в сознании автора при работе над романом *венецианской* повести Байрона приводит к тому, что безымянный мотив Венеции широко представлен в каноническом тексте в связи с самыми разными героями через свои семантические эквиваленты. В черновиках романа оба эти обозначения - "Беппо" и Венеция - часто ставятся рядом, эксплицируя их взаимозамещаемость.

Среди многообразных венецианских ассоциаций, зафиксированных в набросках и черновиках романа "Подросток", есть одна особенно существенная для разговора о венецианских мотивах в творчестве Достоевского. "Беппо, камни", - записывает Достоевский [XVI; 432]. Важно здесь именно множественное число, исключаящее путаницу с мотивом камня, также значимым для писателя. Сопряжение такого рода возникает у Достоевского не однажды. В первой редакции романа "Преступление и наказание" герой, стоя на мосту и оглядывая панораму Петербурга, замечает: "Есть в нем одно свойство, которое все уничтожает, все мертвит, все обращает в нуль, и это свойство - полнейшая холодность и мертвенность этого вида. Совершенно необъяснимым холодом веет от него. Духом немоты и молчания, дух "немой и глухой" разлит во всей этой панораме. Я не умею выразиться, но тут даже и не мертвенность, потому что мертво только то, что было живо, а тут знаю, что впечатление мое было совсем не то, что называется отвлеченное, головное, выработанное, а совершенно непосредственное. Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь наверно там давно уже умерла жизнь, хоть камни все еще говорят, все еще "вопиют" доселе" [VII; 39 - 40]. В первоначальном варианте последняя фраза была еще более ориентирована на Венецию, которая еще заметнее противопоставлялась Петербургу. Фраза эта звучала так: "Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверно, там не так. В Венеции давно уже умерла жизнь, но камни все еще говорят, все еще "вопиют" доселе" (курсив наш. - Н. М.) [VII; 40].

Мотив камней закрепился в венецианском тексте с середины XIX века, чему способствовала, возможно, огромная популярность книги Джона Рескина "The stones of Venice". К сожалению, о знакомстве Достоевского с этой книгой нет никаких сведений, поэтому логично предположить, что венецианские камни появляются у него в качестве семантического антипода одному из

мотивов петербургского текста - мотиву петербургских камней, о чем говорят и приведенные выше цитаты. В петербургском тексте Достоевского мотив этот имеет несколько воплощений: 1) через именное удвоение - Петр Петрович - и умножение имен со значением "камень" - Порфирий Петрович, Илья Петрович, Марфа Петровна. В определенном смысле в этот ряд включается и Раскольников, ибо он Родион *Романович* (Roma, Рим), что в сложной сети смысловых сцеплений также связано с Петербургом;⁴⁷ (См. об этом в нашей статье "Мотив воды в романе Ф.М.Достоевского "Преступление и наказание"" (Сб.: Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 88).) 2) через прилагательное "каменный", столь частое у Достоевского: каменные заборы, каменные дома. В этом контексте даже сугубо эмпирическое - Каменный остров - теряет чистую топонимичность и становится одним из звеньев мотива камней. Усиление данного мотива возникает при его скрещивании с соседствующим мотивом камня, как это дано в сцене схоронения Раскольниковым украденных вещей, где возникает некое возрастание "каменности": "Далее, в углублении двора, выглядывал из-за забора угол низкого, закопченного каменного сарая... Оглядевшись еще раз, он уже засунул руку в карман, как вдруг у самой наружной стены, между воротами и желобом, где все расстояние было шириною в аршин, заметил он большой неотесанный камень, примерно, может быть, пуда в полтора весу, прилежавший прямо к каменной уличной стене" [VI; 85].

Наконец, мотив камней предстает в прямом своем выражении, хотя не всегда эксплицированно: ""Так идти, что ли, или нет", - думал Раскольников, остановясь среди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничто не отозвалось ниоткуда: все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного..." [VI; 135]. Однако вслед за этим выясняется, что камни петербургской мостовой мертвы не только для него, и даже более того - от них исходит экспансия смерти. Сразу после многоточия приведенной цитаты в романе дается сцена гибели Мармеладова, раздавленного на камнях мостовой. На камни мостовой падает и Катерина Ивановна во время последнего приступа болезни.

Итак, мертвым и несущим смерть петербургским камням Достоевский противопоставляет старые, но живые камни Венеции. В романе "Подросток" Версиков, почти исповедуясь перед Аркадием, признается: "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 милей, 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! У них теперь другие мысли и другие чувства, и они перестали дорожить старыми камнями..." [XIII; 375].

Эта мысль по-человечески очень близка Достоевскому. В заметках и набросках к роману "Подросток" он постоянно возвращается к ней: "...Я знал, что это должно погибнуть. Европа стала нашим отечеством. Я западник. Беппо, Венеция - княз^{<ей>} Вронских . А все-таки Венец^{<ия>} лучше" [XVI;417]; "Байрон, Беппо, Венеция, Тюильри. Верная точка. Я бродил грустно. Прощался с Европой" [XVI; 425]; "Венеция, Беппо, Лаура. Венецию я пуше России любил" [XVI;428]; "Венеция - зачем я люблю ее больше России?" [XVI; 429]; "Милый, я позвал тебя, понять сото^{<й>} доли. Русск^{<ий>} дворян^{<ин>}, мировая мысль. Я не считал себя не русским, что больше любил Венецию" [XVI; 430]. И в черновиках: "Русскому дворянину дорога Европа. Она ему больше отечество, чем Россия. Потому что любить Европу больше самой России есть истинное назначение русского. Культурный тип - страдание мировыми идеями. Петр, Екатерина. Беппо и Венеция" [XVII; 147]; "Дворянская великая мысль больше, чем отечество. Я эмигрировал служить России, исполнить назначение. Грусть, жалел камни Беппо" [XVII; 148].

Последняя запись явно нуждается в комментариях. О каких "камнях Беппо" идет речь? Единственное упоминание о камнях в тексте венецианской повести Байрона - это "камни древней Трои". Однако очевидно, что в данном случае Троя мало интересует Достоевского и он имеет в виду Венецию. Так снова через парафраз возникает мотив камней Венеции, который у Достоевского словно пульсирует: то раздвигает границы и включает в свое поле Рим, Париж, Европу вообще, то вновь сжимается до одного, особенно дорогого, имени. Венеция, наиболее часто упоминаемая в подобных высказываниях Достоевского, явно служит центром этого мотивного поля. Поэтому и основные смыслы его передаются через мотивы венецианские.

С мотивом камней связано еще одно крайне важное семантическое сцепление, которое позволяет понять, почему именно повесть "Беппо" так значима для Достоевского и что еще, помимо уже сказанного, таит в себе данный мотив. Угадать эти смыслы помогает контекст одной из записей к роману "Подросток": "Всепримирение идей. Беппо, камни" [XVI; 432].

Как известно, байроновская повесть завершается неожиданно счастливым разрешением интриги - вернувшийся из турецкого плена муж Лауры и ее любовник-граф не только примиряются, но и становятся друзьями:

И в чем бедняге юность отказала, Все получил он в зрелые года. С женой, по слухам, ссорился немало, Но графу стал он другом навсегда. (*Перевод В. Левика*)

Эта нетрадиционная развязка, несмотря на ее видимый бытовизм, странным образом поразила Достоевского, и мысль о всеобщем примирении, в истоках своих семиотически опираясь на "Беппо" и вплетаясь в семантику мо-

тива камней Венеции, вырастает у него до огромной силы философского обобщения.

Помимо романа "Подросток" мысль эта, варьируясь, озвучивается Достоевским в речи о Пушкине, ставшей для писателя формой концентрированного самовыражения: "Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел всей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей... Ибо что делала Россия во все эти два века в своей политике, как не служила Европе, может быть, гораздо более, чем себе самой? Не думаю, чтобы от неумения лишь наших политиков это происходило. О, народы Европы и не знают, как они нам дороги! И впоследствии, я верю в это, мы, то есть, конечно, не мы, а будущие грядущие русские люди поймут уже все до единого, что стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братской любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону" [XXVI; 147 - 148].

Вот о чем говорят, по Достоевскому, венецианские "старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти осколки святых чудес" [XIII; 377], и вот о чем молчат мертвые и холодные камни Петербурга, поскольку у нас, как пишет Достоевский с пометкой "Главное", "Во всем идея разложения, ибо все врозь и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети врозь" [XVI; 16].

Непосредственно перед приведенной выше записью ("Всепримирение идей. Беппо, камни") в набросках к роману "Подросток" идет такой текст: "Если и прейдет, то настанет великое. Вот это бы я и хотел им выразить, но пока меня никто понять не мог. И я скитался один. Потому что будущее мира угадал лишь сердцем русским, т.е. русского высшего культурного типа... Они тогда сожгли Тюильри. И после Тюильри - всепримирение ид<ей>. Ибо, вернее, русская культурная мысль есть всепримирение идей" [XVI; 432]. В каноническом тексте "Подростка" в мотив *Венеция - "Беппо" - всепримирение идей* вплетается образ золотого века и связанный с ним лейтмотив косых лучей заходящего солнца: "Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пук косых лучей и обливал меня светом. И вот, друг мой, и вот - это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола. Я не про войну лишь одну говорю и не про Тюильри;

я и без того знал, что все пройдет, весь лик европейского старого мира - рано ли, поздно ли; но я, как русский европеец, не мог допустить того. Да, они только что сожгли тогда Тюильри... О, не беспокойся, я знаю, что это было "логично", и слишком понимаю неотразимость текущей идеи, но, как носитель высшей русской культурной мысли, я не мог допустить того, ибо высшая русская мысль есть всепримирение идей" [XIII; 375].

Сожжение Тюильри при частом упоминании также обнаруживает у Достоевского черты сквозного мотива, как правило, соседствующего с упоминаниями о Венеции и "Беппо" и обретающего по отношению к последним статус взаимозамещаемого. Связь названных выше мотивов зафиксирована и в тех набросках к роману, где мотив косых лучей вводится через имя Клода Лоррена, картину которого "Асис и Галатея", так поразившую писателя необычностью своего светового колорита, не раз упоминал Достоевский:

"Европа нам в 200 лет дорога. Русский дворянин не может без миров<ого> горя, и я страдал миров<ой> горестью.

Беппо.

- Ведь вы перед этими мужами.

Клод Лоррен. Закатывающееся солнце" [XVI; 416];

"Беппо. Перед этими мужами Клод Лоррен" [XVI; 417]; "Клод Лоррен и описание грусти. Я знал, что это должно погибнуть. Европа стала нашим отечеством. Я западник. Беппо, Венеция..." [XVI; 417]; "Байрон, Беппо, Венеция, Тюильри. Верна точка. Я бродил грустно. Прощался с Европой. Я не верю ни во что новое. - Ни во что? - О, я верю в экономическую ломку, в очаг, но ни во что другое. Я последний могикиан. Тюильри. Ведь вы перед этими мужами. Мы, прежние русские, скитались, молились, как Макар Иванович, странствовали.

Клод Лоррен. Начало европейского человечества" [XVI; 425]. В этот контекст естественным образом вплетается и мотив золотого века: "Удивление. Приглядка. За границей Венеция. Тогда взяли Тюильри. Я хочу тоже стоять твердо, верить, ничему не верю. Прощался с Европой. Картина. Золотой век" [XVI; 419]; "Для нас заграница - это камни, ведь вы перед этими мужами - Тюильри - Золотой век" [XVI; 425]. Сплетаясь, все эти мотивы активизируют друг друга и включают в свою вязь очень значимые образы. Так, в двух предпоследних заметках сразу за приведенным текстом идет слово "мама". Очевидна связь этих мотивов с образом Версилова, менее очевидна, но очень значима - с образом Макара Ивановича Долгорукого. В той или иной степени они высвечивают и другие образы, открыто с ними не связанные, и не только в романе "Подросток". В романе "Братья Карамазовы" Федор Павлович, упоминая в разговоре с Иваном о его намерении поехать в Европу, замечает:

"Куда ты теперь, в Венецию? Не развалится твоя Венеция в два-то дня" (XIV; 253).

Таким образом, структуросоздающая роль обрисованного мотивного поля очень велика. Внутренняя же структура его такова, что венецианские мотивы у Достоевского выступают в нем как фоновые по отношению к парным российским или универсальным мотивам.

Венеция в прозе Иосифа Бродского ("Набережная неисцелимых" и "Watermark")

Соотношение текстов "Набережной неисцелимых" и "Watermark". - Венеция И. Бродского как явление онтологическое. - Видение красоты. - Венецианская "фауна". - Проявления филогенеза в венецианском мире. - Соприродность воды и Венеции

"Набережная неисцелимых" и "Watermark" помечены у И.Бродского одним, 1989-м, годом, и тексты их почти идентичны. Однако, судя по небольшим добавлениям, которые есть в "Watermark", эта книга появилась вслед за "Набережной неисцелимых". Добавлены в ней всего три главы, отсутствовавшие в первом цикле венецианских эссе, - 13, 14 и 28-я. Кроме того, кое-где у глав смещаются границы. Так, 9-я глава "Watermark" соединяет в себе 9-ю и 10-ю главы "Набережной неисцелимых". Есть незначительные различия и в отдельных фразах, но общая концепция цикла не меняется, и образ Венеции в обоих случаях сохраняет одни и те же очертания.

История создания первой версии книги житейски обыденна. На пресс-конференции в Финляндии в 1995 году, отвечая на вопрос журналиста о том, какие импульсы обусловили появление венецианских эссе, И. Бродский сказал: "Исходный импульс был простой. В Венеции существует организация, которая называется "Консорцио Венеция Нуова". Она занимается предохранением Венеции от наводнений. Лет шесть-семь назад люди из этой организации попросили меня написать для них эссе о Венеции. Никаких ограничений, ни в смысле содержания, ни в смысле объема, мне поставлено не было. Единственное ограничение, которое существовало, - сроки: мне было отпущено два месяца. Они сказали, что заплатят деньги. Это и было импульсом. У меня было два месяца, я написал эту книжку. К сожалению, мне пришлось остановиться тогда, когда срок истек. Я бы с удовольствием писал ее и по сей день"⁴⁸. (Бродский И. "Мне еще есть что сказать" / Записал Е.Горный // Интернет: http://www-koi.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/brodsky_press_conf.html)

Как видно из ответа, импульсов все-таки было два: один - внешний, прагматический (и поэт не собирается его преуменьшать и прятать), второй - внутренний, обусловленный глубоким и сильным чувством, которое И. Бродский питал к Венеции с юности, что вполне выразилось в обоих сборниках его венецианских эссе. "Читателю "венецианского" эссе Иосифа Бродского

"Watermark", - справедливо пишет Санна Турома,- трудно не заметить того чувства счастья и благодарности, которое присутствует в наблюдениях автора, странствующего по Венеции. Венецианский пейзаж доставляет Бродскому эстетическое удовольствие"⁴⁹. (Турома С. Метафизический образ Венеции в венецианском тексте Иосифа Бродского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*: Проблемы границы в культуре. Tartu, 1998. С. 282.)

В хронологическом движении венецианских тем в творчестве И. Бродского проза о Венеции занимает промежуточное место. До нее уже созданы такие значимые произведения, как "Лагуна" и "Венецианские строфы" (1) и (2), после нее написаны "Посвящается Джироламо Марчелло", "Лидо", "С натуры"... Такое положение во времени обусловило отношения венецианской прозы И. Бродского с его же венецианскими стихотворениями. Его эссе вбирают в себя поэтические образы предшествующих произведений и в ряде случаев предваряют мотивы произведений будущих.

Порой текстуальная близость образов венецианской прозы И. Бродского к первоначальным поэтическим формулам столь велика, что, кажется, они просто перемещаются из одного текста в другой. Однако при ближайшем рассмотрении становится видно, что поэт никогда не воспроизводит стихотворные строки без изменений. Характер последних может быть различным. Иногда прозаический вариант в образных деталях оказывается даже поэтичнее стихотворного. В качестве примера такого соотношения можно указать на параллельные образы в венецианских эссе и стихотворении "Лагуна": "Зимой в этом городе, особенно по воскресениям, просыпаешься под звон бесчисленных колоколов, точно за кисеей позвякивает на серебряном подносе гигантский чайный сервиз в жемчужном небе" (215; 28)⁵⁰ (Здесь и далее ссылки на идентичный текст даются по обеим книгам.) и

Венецианских церквей, как сервизов чайных,
слышен звон в коробке из-под случайных
жизней.

В прозаическом варианте аудиальные образы несколько приглушены, *звон* заменен *позвякиванием*, но появляются дополнительные характеристики звука, связанные с замещением *коробки* - *серебряным подносом*, помещенным в верхней точке пространства, в небе, так что звук, как и колокольный звон, течет сверху вниз. Более того, прозаический вариант здесь производит впечатление текста, сознательно ориентированного на поэтизмы, как то *кисея*, *серебряный*, *жемчужном*. Проза, как видим, устремляется к поэзии, слегка пародируя ее, но одновременно она от поэзии и отталкивается, ибо основная тенденция в адаптации поэтических образов к прозаическому контексту у И. Бродского базируется на последовательном сломе поэтического ритма путем перестраивания фразы, включения новых слов и словосочетаний. Это не означает избегания ритмических вкраплений в венецианскую прозу вообще -

они нередко появляются в "Набережной неисцелимых" и "Watermark". Хотя сопоставлять ритмические периоды английского, на котором написаны обе книги о Венеции, и русского языков весьма затруднительно, в случаях с сохранением при переводе синтаксиса и порядка слов английского текста ритм, сходный с поэтическим, ощущается достаточно отчетливо. Причем ритмическое сходство возникает у И. Бродского, как правило, тогда, когда текстовый фрагмент образно с поэзией не соотносится. Вот один из сравнительно многочисленных примеров: "Seasons are metaphors // for available continents, // and winter is always somewhat // antarctic, even here" ("Времена года суть метафоры // для наличных континентов, // и в зиме есть всегда что-то // антарктическое, даже здесь") (116; 247).

Таким образом, венецианские стихотворения и проза И.Бродского, оставаясь самими собой, оказываются взаимопроницаемыми и на метасловесном уровне предельно сближаются, воссоздавая применительно к Венеции цельную концепцию, наиболее полно развернутую в прозе, но с постоянной оглядкой на поэзию.

Венеция для И. Бродского никогда не замыкалась в ее географической и исторической реальности. Она являет собой воплощение разноуровневых универсалий, наиболее очевидная из которых связана с абсолютной красотой, наименее зримая - с началом творения мира и началом жизни. В венецианской прозе И. Бродского речь идет не только о метафизической Венеции, но и о ее онтологической сущности. Говоря о водном городе, художник постоянно оперирует словами *вечность* и *вселенная*. Это те измерения, которые, как ему представляется, единственно подходят к Венеции и помогают понять ее глубинную надвещную природу. Функциональная масштабность города по отношению к онтологическим аспектам времени и пространства состоит, по И. Бродскому, в том, что город не только соразмерен им, но и воздействует на них, выступая в демиургической ипостаси. "Вода равна времени и снабжает красоту ее двойником, - пишет И. Бродский. - Отчасти вода, мы служим красоте на тот же манер. Полируя воду, город улучшает внешность времени, делает будущее прекраснее. Вот в этом его роль во вселенной и состоит" (254;134).

Однако красота, при всей ее значимости, предстает у И.Бродского как явление внешнее и по отношению к городу, и по отношению к человеку. Поэтому красота вообще и красота Венеции, в частности, неразрывно связана у него со зрением и иногда трактуется как нечто условно-математическое (геометризм) и физическое одновременно. Порой И. Бродский даже говорит о ней языком физика или физиолога: "Красота есть распределение света самым благоприятным для нашей сетчатки образом" (244; 109). Поэтому видение как процесс и результат чрезвычайно важно для него. Венецию он определяет как "город для глаз". "Здесь у всего общая цель - быть замеченным", - пишет И. Бродский (215; 28). В его системе суждений такого рода утверждения

не содержат ни грана принижения по отношению к Венеции. Напротив. Глаз для него - важнейший из человеческих органов, обладающий наибольшей самостоятельностью. "Причина в том, - поясняет И.Бродский, - что объекты его внимания неизбежно размещены вовне. Кроме как в зеркале глаз себя нигде не видит. Он закрывается последним, когда тело засыпает. Он остается открыт, когда тело разбито параличом или мертво. Глаз продолжает следить за реальностью при любых обстоятельствах, даже когда в этом нет нужды" (243; 106). Доверие глазу в системе И. Бродского почти абсолютно. Глазу он, художник слова, доверяет гораздо более, чем перу. "Глаз предшествует перу, и я не дам второму лгать о перемещениях первого", - пишет он (212; 21).

Глаз, сохраняя свою самостоятельность, по мысли И.Бродского, полностью подчиняет себе тело, а поскольку Венеция как воплощение красоты есть "возлюбленная глаза", тело здесь особым образом включается в городской пейзаж. В отдельные мгновения оно как бы теряет само себя и становится точкой, перемещающейся в гигантской акварели водного города ("a small moving dot") (241; 102). Так возникает эффект, подобный вхождению в картину, в результате чего личность радикально трансформируется, обретая черты соприродности с окружающим миром. Сам же этот мир, покоящийся на водах и из них рожденный, выступает у И.Бродского в своем роде аналогом всемирного женского лона, где зародилась и развилась жизнь. Поэтому в его венецианских эссе столь сильно и последовательно звучит мотив первородности, к которой приобщается человек в Венеции. Он словно начинает в своих ощущениях движение вспять, к исходной точке. И. Бродский отмечает этапы этого пути, начиная с ближайшего приобщения к животному миру, а от него - в бесконечную глубь тысячелетий до начала начал, до хордовых, обживших воды. Ощувив себя маленькой точкой огромной акварели города, художник в переживании безграничного бездумного счастья вдруг ощущает себя котом, замечая, что даже последующие перемещения во времени и в пространстве, связанные с перелетом в Нью-Йорк, не смогли прогнать это чувство. "Кот все еще не покинул меня", - пишет И. Бродский (242;103).

Именно этот образ как ближайшая позиция бесконечной временной вертикали не случаен для Венеции вообще и Венеции И. Бродского, в частности. Вездесущие представители рода кошачьих, которые в системе исторических аналогий так раздражали Б. Пастернака, для И. Бродского - естественные и полноправные обитатели водного города. Лев для него становится знаком всего, что связано с Венецией, в том числе и в его собственном творчестве. "В этом городе львы на каждом шагу, - пишет И. Бродский, - и с годами я невольно включился в почитание этого тотема, даже поместив одного из них на обложку моей книги: то есть на то, что в моей специальности точнее всего соответствует фасаду" (236; 88).

Однако венецианские львы в видении И. Бродского меньше всего отвечают признакам своего биологического вида и, следовательно, месту в системе

биогенеза. Не случайно, говоря о них, И. Бродский применительно к христианскому городу употребляет слово *тотем*. Эти львы, пишет он, "все равно чудовища хотя бы потому, что рождены воображением города, даже в зените морской мощи не контролировавшего ни одной территории, где бы эти животные водились, пусть и в бескрылом состоянии" (236; 88). Определение *чудовища* помещает львов в более древний и, казалось бы, менее достоверный разряд химер, изображениями которых тоже полна Венеция. Но водный город, как мы уже говорили, не поддается проверке на достоверность, что требует и особой манеры разговора о нем. Поэтому И. Бродский, говоря о структуре своих венецианских эссе, замечает: "'Италия, - говорила Анна Ахматова, - это сон, который возвращается до конца ваших дней". Впрочем, следует отметить, что сны приходят нерегулярно, а их толкование нагоняет зевоту. Кроме того, если бы сон считался жанром, его главным стилистическим приемом служила бы, несомненно, непоследовательность. По крайней мере в этом можно видеть оправдание просочившегося на эти страницы" (249; 121). А поскольку, по утверждению И. Бродского, "сон есть верность закрытого глаза" (250; 123), отсутствие достоверности вовне отчасти компенсируется достоверностью внутреннего видения и достоверностью чувства, разумеется, в той мере, в какой они могут быть достоверными. Отсюда как вполне убедительная, почти реальная, возникает та мифологическая ось, которая в образной системе И. Бродского "пронзает" Венецию, явившуюся в этот мир из бесконечного. При этом филогенез в Венеции И. Бродского тесно связан с онтогенезом, и потому человек, осваивая город, меняет лики и как бы заново проходит все стадии жизни. "Все эти бредовые существа, - пишет он, - драконы, горгульи, василиски, женогрудые сфинксы, крылатые львы, церберы, минотавры, кентавры, химеры, - пришедшие в нам из мифологии (заслужившей звание классического сюрреализма), суть наши автопортреты в том смысле, что в них выражается генетическая память вида об эволюции. Неудивительно их обилие здесь, в этом городе, всплывшем из воды" (233 - 234; 82).

Я и *вид* здесь связаны столь же прочно, сколь и в более глубоких слоях филогенеза, когда речь идет уже не о химерах, а о хордовых, рыбах, - образе, очень важном для И. Бродского и потому образующем лейтмотивное движение в свободном сюжете венецианских эссе. Образ этот соединяется с ключевым для всего венецианского текста мотивом воды, наделенной И. Бродским чертами первородной стихии не только в том смысле, что жизнь родилась в водах, но и потому, что вода, даже выступая в функции границы, не столько разделяет, сколько соединяет времена, явления, события, наконец, время и пространство через их отражение в воде. Вода, по И. Бродскому, может быть своеобразным *alter ego* того или иного человека. "В некоторых стихиях, - замечает он, говоря о воде, - опознаешь самого себя" (206; 4). Благодаря этому соединяющему началу вода, воздействуя на человека, включает его в цепь развития жизни, резонирующую от любого прикосновения. "Что ж, - пишет И. Бродский, - может, та чуткость, которую приобретает твой ум на воде, -

это на самом деле дальнее, окольное эхо почтенных хордовых" ("of the good old chordates") (210; 15).

С хордовыми связан у И. Бродского не только человек, но и сама Венеция, в описаниях топоса и архитектуры которой часто встречаются "водные" метафоры и сравнения. Череда таких метафор ступенчато возводит к хордовым природу и человека и города. Называя Венецию "городом рыб", И. Бродский в эссе, как и в своих венецианских стихотворениях, подчеркивает подобие под- и надводного миров. "Гёте назвал это место "республикой бобров", - пишет он, - но Монтескьё был, наверное, метче со своим решительным "un endroit où il devrait ny avoir que des poissons". Ибо и тогда, и теперь через канал в двух-трех горящих, высоких, закругленных полузавешенных газом или тюлем окнах видны подсвечник-осьминог, лакированный плавник рояля, роскошная бронза вокруг каштановых или красноватых холстов, золоченый костяк потолочных балок - и кажется, что ты заглянул в рыбу сквозь чешую и что у рыбы званый вечер" (242; 104 - 105).

Движение этой темы в сюжете эссе нелинейно, что вполне согласуется с законами жанра, но и при отсутствии выраженной поступательной связности в тексте видна тенденция расширения пространства от комнаты-рыбы до дома и всего города уже не только как обители рыб, а как цельного подводного царства. При этом дом и город, как это часто бывает в русской литературной венециане, метафорически соотносятся, и перемещения в венецианском палаццо нарисованы И. Бродским как движение людей-рыб, проходящих "сквозь затонувший галеон с сокровищем на борту, - рта не раскрыть, не то наглотаешься воды" (222; 51 - 52).

В масштабе города тема хордовых соотносится у И. Бродского прежде всего с лабиринтом, в пространстве которого он видит улицы, узкие и выходящие, как угорь, площади-камбалы, соборы, обросшие ракушками святых. Наконец, из позиции *над*, на карте, весь город оказывается "похож на двух жареных рыб на одной тарелке или, может быть, на две почти сцепленные клешни омара" (220; 45). Границы между рыбьим и человеческим стираются. Одно не просто уподобляется другому, но в это другое, древнее, возвращается, и двунаправленный процесс взаимопревращения открывается внимательному взгляду в самых разных ситуациях: в юрких взмахх руки венецианца, показывающего выход из лабиринта, легко опознается рыба; человек, блуждающий в лабиринте, оказывается то ли ловцом, то ли добычей; сам лабиринт, будучи аналогом подводного мира, похож на человеческий мозг. Так тема хордовых восходит к неким древнейшим и одновременно универсальным образам, в результате чего хтоническое мироощущение в качестве второй стороны медали обнаруживает также связанную с рыбой христианскую символику. Отсюда в связи с намеченным у И. Бродского движением вглубь, к довременью, возникает в тексте эссе сквозная метафора Венеции-рая. В 13-й главе "Watermark", отсутствующей в "Набережной неисцелимых", И. Брод-

ский говорит о такой прочной связке составных данного образа, что ее невозможно разрушить никакими привнесениями антиномических начал. Оба истока, хтонический и христианский, в системе И. Бродского тесно сплетаются, поскольку связаны с единой стихией - с водой, на которой покоится и из которой не просто всплыла, а сформировалась Венеция. "При всем уважении к лучшей из наличных вер, - пишет он, - должен признаться, что не считаю, что это место могло развиваться только из знаменитой хордовой, торжествующей или нет. Я подозреваю и готов утверждать, что, в первую очередь, оно развилось из той самой стихии, которая дала этой хордовой жизнь и приют и которая, по крайней мере для меня, синоним времени. Эта стихия проявляется в массе форм и цветов, с массой разных свойств, не считая тех, что связаны с Афродитой и Спасителем: штиль, шторм, вал, волна, пена, рябь, не говоря об организмах. На мой взгляд, этот город воспроизводит и все внешние черты стихии и ее содержимое. Брызжа, блеща, вспыхивая, сверкая, она рвалась вверх так долго, что не удивляешься, если некоторые из ее проявлений обрели в итоге массу, плоть, твердость. Почему это случилось именно здесь, понятия не имею. Видимо потому, что стихия услышала итальянскую речь" (243; 105 - 106). Последняя полушутливая фраза указывает на очевидную для И. Бродского связь воды с музыкой, в том числе и с музыкой речи, с поэзией. Не случайно в суждения о музыке воды и воде-музыке у него активно включаются уже рожденные ранее поэтические образы скрипичных грифов гондол, гигантского оркестра с тускло освещенными пюпитрами, фальцет звезды в зимнем небе.

Стало быть, водная стихия в потенциале содержит в себе всё, как всё содержит в себе Венеция, рожденный водой город. Как и вода, он собирает воедино разные сферы бытия, связывая концы и начала, ибо Венеция в системе И. Бродского олицетворяет собой тот момент, когда красота уже воплотилась в твердь, но еще не отделилась от воды.

Моление о чаше в романе Ю. Буйды "Ермо"

Особенности мотивной структуры романа. - Зеркала времен и пространств. - Мотив чаши в сюжете. - Путь героя к Венеции, к чаше, к себе самому

Текст романа "Ермо" представляет собой столь тонкую и сложную мотивную вязь, что разговор о нем вне анализа мотивной структуры почти бессмыслен. В этом ветвистом плетении есть несколько узлов, определяющих характер узора, несколько взаимосвязанных мотивных центров, из которых всё разворачивается и куда всё снова стягивается - это Венеция, дом Сансеверино, зеркало (и зеркала), чаша, по-чаяновски рыжеволосая возлюбленная Ермо Софья-София, перстень с "еленевым" камнем, чудо святого Георгия о змие. Последний из названных мотивов представляет особый интерес в связи с возможностью сопоставления его с аналогичным чеховским лейтмотивом,

архетипическим по глубинной природе своей, 51 (См.: Сендерович С. Чехов - с глазу на глаз: История одной одержимости. СПб., 1994.) а также и потому, что имена героя и автора (Георгий, Юрий) совпадают с именем святого, а фамилия героя - Ермо - является своеобразной анаграммой заглавной мотивной формулы. Однако в данном разделе речь пойдет о другом мотиве, тоже уходящем корнями в систему коллективного бессознательного, - о мотиве чаши. Этот мотив наиболее интравертен по сравнению с прочими мотивами романа. Не случайно чаша Дандоло всякий раз описывается как нечто глубоко сокровенное, а утрата ее значит для героя едва ли не больше, чем утрата жизни: "На прощание Ермо вручил ему свою фотографию с теплой дарственной надписью, завершавшейся, впрочем, печальной цитатой из русского поэта: *"Все отнял у меня разящий Бог..."*. С фотографии смотрит сквозь нас усталый одинокий старик - пожалуй, это один из самых страшных его портретов, при взгляде на который сжимается сердце.

Надписывая фотографию Фредерику де Лонго, Джордж слишком понадеялся на свою память и допустил ошибку в цитате из Тютчева:

Все отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон,
Одну тебя при мне оставил он,
Чтоб я Ему еще молиться мог.

Разница между "разящим" и "казнящим" очевидна: это разница между Богом Ветхого и Богом Нового Завета, - хотя вряд ли стоит придавать слишком большое значение этой обмолвке. Гораздо важнее другое. Эти тютчевские строки не раз встречаются на последних страницах дневника Ермо, и самое страшное, на обычный и обыденный взгляд, заключается в том, что Джордж обращал их к *вещи*. К неодушевленному предмету. А именно - к чаше Дандоло" (95).

Между тем "оговорка" значима своим усилением, и потому возвращение утраченной чаши для героя подобно возвращению жизни в момент смерти, но это уже жизнь по ту сторону бытия.

Внешний мир, в котором существует герой Ю. Буйды, есть своего рода материализованная проекция его сознания. Мир этот разделен на два географически удаленных друг от друга, но психологически взаимопроницаемых пространства, имеющих свою сердцевину, овеществленную, но наделенную, как и сами пространства, глубоким метафизическим смыслом. Это американский Нью-Сэйлем (Новый Иерусалим, Holy Land!) с Домом, в котором среди прочих значимых вещей хранится как носитель родовой памяти, переходящий "из поколения в поколение по мужской линии семьи" (29), перстень с "еленевым" камнем, бывшим, по преданию, окаменевшим глазом "еленя"-единорога и дававшим "его обладателю способность видеть чужие сны" (74),

и Венеция с домом Сансеверино, в котором есть потаенная треугольная комната с зеркалом и стоящей перед ним на шахматном столике чашей Дандоло.

Чаша, как и перстень с "еленевым" камнем, несет на себе печать сакральности не только потому, что в образе и мотиве чаши всегда сквозит тень святого Грааля, но и потому, что чаша имеет свою историю, значимую для романа в целом: "Энрико Дандоло принадлежал к одному из двенадцати семейств, учредивших в 647 году должность дожа, когда разрозненные поселения объединились в Венецию. Он был послом в Византии, где по приказу императора Мануила был ослеплен, после чего с позором изгнан. В 1192 году слепой восьмидесятилетний старик становится дожем. Искусно нейтрализовав притязавших на Венецию Гогенштауфенов и папу Иннокентия III, он победил Геную и Пизу в борьбе за рынки Адриатики и Леванта. Он вынудил крестоносцев, участников четвертого похода, захватить для Венеции далматинское и албанское побережье и Ионические острова, а затем - в 1203 и 1204 годах - взять и разграбить Константинополь. Дандоло вывез из Византии огромную добычу и фактически подчинил себе Латинскую империю. Он умер в 1205 году в Царьграде, где некогда был унижен и ослеплен. Наверное, он сожалел, что не может видеть дела рук своих, - но, быть может, воображение его было богаче действительности: свой страшный сон он превратил в жалкую судьбу Византии. По преданию, серебряный потир, оказавшийся в доме Сансеверино, был вывезен из константинопольского храма святой Софии" (25).

Этот фрагмент романа стилистически претендует на строгость научного повествования, но на самом деле таковым не является, о чем как бы предупреждает Ю. Буйда, замечая, что имя Дандоло овеяно легендами. Данные, которые приводит автор романа, не несомненны: не известен точно возраст Дандоло в момент избрания его дожем - 85? 80? 75? Не известна доподлинно и причина его слепоты. На всех портретах он изображен зрячим, и современники утверждали, что глаза его выглядели нормально, но не видел он практически ничего. Версия об ослеплении Дандоло императором Мануилом и о последующем отмщении за это злодеяние художественно выразительна, но исторически не доказана. Кроме того, логика отношений Византии и Венеции была такова, что даже жесткое двукратное давление на венецианских купцов в Константинополе не делало возможность ослепления и изгнания венецианского посланника более вероятной.

Следовательно, перед нами один из вставных романских микросюжетов, благодаря которому утверждается глубинная, добытийная связь с Венецией, с Византией, с храмом святой Софии, с Софьей Илецкой и снова с Венецией героя, "русского по происхождению, американца по воспитанию и, по его собственным словам, "венецианца скорее по мироощущению, нежели по месту жительства"" (7). Не случайно мотив слепоты возникает в произведении Ю. Буйды уже на первых страницах, где говорится о первом романе Ермо-

Николаева "Лжец". Герой его Юджин Форд живет в маленьком провинциальном городке, который автор, обыгрывая звучание и смысл, называет *Blind Alley*, что в точном переводе означает "тупик", но при этом *Blind* значит *слепой*. Мотив этот, как пишет автор романа "Ермо", связан с излюбленной темой героя: "...иллюзорность, выморочность, межеумочность человеческого существования в мире, где сон и явь той же природы, что и человек" (7), то есть с темой всеобщей слепоты одних по отношению к эмпирическому миру, других - по отношению к его метафизической сущности. Потому и проблема видения или невидения так важна для героя-романиста.

Мудрый старик Дандоло и мудрый старец Джордж Ермо-Николаев смотрятся в одно венецианское зеркало, связаны друг с другом через чашу, как прямо или косвенно связаны через нее все герои романа, соединенные также и через Венецию. Связь эта поддерживается и рядом аналогий с предками героя. Так, князь Данила Романович Ермо-Николаев, будучи другом царевны *Софьи*, в девятинадцатилетнем возрасте, как и Энрико Дандоло во время четвертого крестового похода, стал "одним из вдохновителей стрелецкого мятежа против Петра Великого" (24). Сюда же вплетается и мотив рыцарства, в котором перекликаются образы Джорджа Ермо и Джанкарло Сансеверино, также отсылающий ко временам крестовых походов.

Итак, герой романа пребывает в некой точке, где сходятся многовековое время с многоликим пространством, включающим даже татарское ханство (татарские глаза старика Джорджа Ермо-Николаева, доктор Торбаев, его жена - "как и доктор, она была из татар" (13), - сенатор Ермо-Николаев, отрицавший татарское происхождение семьи, Дженнифер Мур с монгольскими глазами) и древний Китай (Ермо предложено написать предисловие к роману "Цзинь Пин Мэй"). Эта точка - дом графа Сансеверино, "такой огромный, что пространство неизбежно превращается здесь во время, а в прошлое можно было спуститься по черной лестнице" (27). Возможно, это даже точка вне-временная или всевременная, поскольку "в зале с напольными часами угнезвился восьмой день недели" (27). Несмотря на то, что эмпирически место дома Сансеверино зафиксировано в пространстве (Венеция), психологически дом этот всегда присутствует в сознании героя, где бы тот ни находился, и определяет его (сознания) координаты.

Впервые дом Сансеверино возникает в детском сне Георгия Ермо в Нью-Сэйлеме. Возникает без всяких внешних оснований, но с неодолимой внутренней неизбежностью. Причем появляется он не целиком, а по частям, фрагментами, которые со временем соединяются друг с другом, дополняются и завершают это мысленное, подсознательное домостроительство: "Позднее ему удавалось - во сне - проникнуть внутрь, подняться по широкой лестнице с широкими белыми перилами, на концах скручивавшимися в раковины-вазы с живыми пряными цветами в глубине, войти в залы с зализанными ангелочками а la Беллини, картинами Пальмы и Париса Бордоне, кьяроскуро Уго да

Капри, с кракелажными стеклами в дверях, выходящих на галерею..." (16). Это бессознательное движение в доме, где по пути все детали отмечаются так ясно, как будто дом видится наяву, - не случайное блуждание. Оно целенаправленно - это в конечном итоге путь к чаше Дандоло, пока еще не открытой сознанию героя, но с предчувствием ее значимости. Вехи пути связаны со св. Софией и с рыжеволосой, голубоглазой Софьей Илецкой, которая живет и погибает в Нью-Сэйлеме, но одновременно, как мы говорили, отражается в зеркале портрета бабушки Лиз, тоже Софьи, в доме Сансеверино. Именно к этому портрету, зная путь, и идет в своих снах еще не побывавший в Венеции Джордж Ермо.

Так два главных топоса оказываются как бы опрокинуты друг в друга: Венеция с домом Сансеверино и пока не обретенной в нем чашей присутствует в Нью-Сэйлеме, как позднее Нью-Сэйлем будет присутствовать в Венеции не только в воспоминаниях Ермо, но воплотившись в вещах американского дома, перевезенных в палаццо Сансеверино, и, в частности, в перстне с "еленовым" камнем, который Ермо, надев однажды, больше уже не снимал: "Он вернулся домой. Он все сделал" (68). Так два Дома соединились в одном, и центром его стала треугольная комната с чашей Дандоло.

Путь героя к чаше, помимо множества утрат и обретений, - это и путь к Венеции, которая в романе существует и не существует. Станным образом, город, столь восторженно и многократно описанный художниками, в произведении, действие которого по большей части происходит в Венеции, присутствует не столько топографически, сколько в ощущении. Нет традиционной словесной прорисовки собора св. Марка, Пьяццы и Пьяцетты, дворцов и храмов. Все описание Венеции вмещено в несколько абзацев, но и его трудно назвать описанием в точном значении слова: "Венеция - нет, она не дает счастья никому, но предчувствие счастья дарует - каждому. Это предчувствие не оставляло его всю жизнь, с той минуты, когда он впервые увидел этот странный город, эти дворцы, зыблущиеся на своих отражениях в текучих зеркалах, этот двусмысленный мир цвета и пятна, чуждый экстатической графике готики, нищей однозначности..." (15).

Ощущение Венеции *всегда* жило и живет в душе героя, он чувствует ее у себя за спиной, в том числе и в буквальном смысле: "...он обычно читал - спиной к окну, к висевшим в простенках гравюрам с видами Венеции" (23). Это "за спиной" оказывается для него крайне важным. В одной из включенных в текст романа новелл, "Lyart de mer", Ермо пишет: "Повернувшись спиной к морю, не остается ничего другого, как думать о море. Ведь ради этого все и затевалось. И первым делом нужно вообразить, что никакого моря за спиной нет. И вообще нет моря. Морей. Уверяю вас, это чрезвычайно трудная задача, ведь мир без моря - принципиально иной мир. Это именно *мир без моря*, чувствуете разницу? Другие скорости, цвета, иной образ жизни и мышления... В отречении от моря есть что-то монашеское: отрекаясь от Бо-

жьего мира, затворник восходит к Богу ради этого мира. Не забывайте, однако, что это лишь подготовка к главному. Наконец однажды, обнаружив, что среда превратилась в субботу, а вашу правую руку ни за что не отличить от левой, - вы понимаете: моря нет. Ни за спиной, ни вообще - в мире. И вот тогда-то вы приступаете к творению моря. Своего моря.

...Я создал свое море. Отныне оно лишь часть моей души, как ничтожной частью Божьей души является дольний мир. Теперь-то я в состоянии оглянуться и взглянуть на то, что у меня за спиной, - но не вижу в том необходимости... Похоже, я сумею без содрогания посмотреть в лицо жизни. И пусть невежды продолжают считать искусство моря бессмысленным, - будущее за теми, кто овладел *lyart de mer*, кто хранит в душе нерасплесканное величие моря с его адом и раем, за теми, кто постиг великое искусство сидеть спиной к тому, что у них за спиной..." (46 - 47)⁵². (Ю. Н. Чумаков в частной беседе высказал предположение, что фамилия героя - Еρμο - может быть осложненным палиндромом слова море (Еρμο), с чем мы совершенно согласны.)

Так же и с Венецией. Она нерасплесканной живет в душе героя. Лабиринт венецианских каналов и улиц воплотился в лабиринте залов, комнат, лестниц палаццо Сансеверино, а эквивалент собора св. Марка - треугольная комната с чашей Дандоло. Движение к чаше - это освоение Венеции. Не случайно и в снах Еρμο дом отмечен символом св. Марка - крылатым львом: "Быть может спасаясь от Белого карлика, от страшного матушкиного носа с красными пятнышками - следами от пенсне, он научился занимать сны строительством огромного, бесконечного дома. Поначалу удавалось увидеть только фасад, стены, фронтоны, он никак не мог проникнуть внутрь, но однажды со скрипом, с визгом и ржавым хрипом отворились золотые ворота, украшенные рогами пластинами с изображенными на них единорогами, драконами и прекрасными, как лошади, женщинами, и он вошел под арку во внутренний дворик, в глубине которого смутно белела каменная крылатая фигура..." (26).

Разрастаясь в своем значении, дом Сансеверино становится для героя моделью мира в целом, как прообразом мира является и Венеция, соединившая в себе всё. Но этот сложный мир нуждается в средоточии, в сердце, которое вносит упорядоченность, и в сознании героя утверждаются два взаимосвязанных и взаимоотраженных центра - он сам и прекрасный византийский потир, чаша Дандоло, ибо "через искусство возникает то, форма чего находится в душе" (31).

Важно здесь именно существование двух центров, поскольку семантика и соотношение единицы и двойки оговорены в романе с учетом его сюжетной устремленности: "Любопытно, что в самой глубокой древности число 1 использовалось редко, оно означало целостность, единство и совершенство, свойственные лишь богу или космосу. Размышление о единице разрушает целостность, нерасчленимость мира, порождая двойку, символизирующую

противопоставление, разделение и вместе с тем связь. Если единица - покой абсолюта, не-жизни, то двойка - начало творческого акта, движения, уход от небытия, не-жизни, однако уход, не позволяющий забывать о покинутом совершенстве" (39).

Чаша Дандоло до определенного момента обладает некой волей отдельности: "В свой кабинет он мало-помалу перетащил все, что представляло для него какую-то ценность. Единственное, что осталось на своем месте, - чаша... Ради нее старик отважно проделывал неблизкий путь - спускался во второй этаж, пересекал бескрайнее поле паркета... и уединялся в комнате с высоким потолком, где вот уже сто - или двести, или триста - лет на столике перед старинным зеркалом стояла чаша Дандоло" (23).

Показательно, что чаша помещена в центре *шахматного* столика, как "единственная уцелевшая фигура некой игры, о которой он ничего не ведал - ни о ее правилах, ни о сюжете, ни, наконец, о результате" (26). Являясь вторым центром Дома-Венеции-Мира, чаша по-своему организует окружающее. Она - фигура особая, активная, наделенная субъектностью и своим языком: "Кончиками пальцев он касался холодного серебряного бока, легко пробежал по полустертой надписи на ободке. На каком языке? Быть может на том самом, на котором он говорил, изумляя и пугая близких, пока его не крестили?" (26) Этот забытый Ерма язык вдруг восстанавливается в момент смерти героя, соединения его с чашей, в момент превращения двойки в единицу. А на всем долгом пути, пролегающем между встречей с чашей, первым предощущением ее и конечным соединением с ней звучит другой язык - язык художника: Als Ob для Ерма, шахмат - для Набокова, ибо "шахматы - метафора той новой реальности, в которой в полном одиночестве путешествовал Набоков... Эта новая реальность - условность второго или даже третьего порядка - в сравнении с условностью языка, нематериальная субстанция которого и является Домом писателя, его родиной, колыбелью и могилой" (78).

Однако путь к этой нематериальной субстанции пролегает через субстанцию материальную, эмпирическую. Потому, по словам Ерма, художник - это человек, переживающий "внутренний драматический конфликт между обыденной, заурядной личностью, каковой он является, и собственно художником, жертвующим всем индивидуальным, обыденным, заурядным ради творчества" (39). Словом,

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

Художник - это, по наблюдению героя, "Господин Между". Казалось бы, банальность этого суждения в конце XX века очевидна, но в контексте романа "Ерма" оно обретает особое значение. "Между" - это та межа, тот излом, который порождает удвоение всех сущностей, поворачивающихся то матери-

ально-эмпирической, то идеально-метафизической стороной. В результате в романе существуют две Венеции, два палаццо Сансеверино, две чаши, две Софии.

Последнее звено очень важно для постижения семантики мотива чаши. Все, что связано с Софией-Софьей, имеет, как и прочие удвоения, два полюса: на одном святая София, из константинопольского храма которой была взята чаша, на другом- Агнесса Шамардина, в некой крайней сущности представленная на картине художника Игоря как "Женщина, жрущая мясо". Эти несомненные противоположности неразрывно связаны друг с другом, и между ними, как между двумя зеркалами, располагается, отражаясь в обоих, первая любовь и жена Ермо, прекрасная рыжуха Софья Илецкая. Все три ипостаси равно необходимы в романе, и потому вряд ли прав Н. Елисеев, удивляющийся безвкусице Ермо, писателя, "равного по таланту Бунину и Набокову"⁵³. (Елисеев Н. Писательская душа в эпоху социализма // Новый мир. 1997. № 4. С. 233.) На пути к постижению целостности, единства, на пути к единице не должно отречься от кричащей материальности. Путь здесь может быть один, по-пушкински:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Путь к единице, к слиянию с чашей в вечности, в безвременьи Венеции и Дандоло ("Разница между художником и всеми остальными заключается, наверное, в том, что художник бросает вызов вечности, тогда как остальные стремятся оборотить время..." (78)) состоит в обретении мудрости, Софии, которая открывается по мере приятия противоположностей бытия. Это точно почувствовала Агнесса Шамардина своей древней сущностью Ависаги Сунамиянки, когда заметила Ермо: "Русский человек сильно мечтает сказать всему "да", но назло себе говорит "нет". А у вас - только "да"" (86). Материальным выражением этого "да", символом целостности и является в конечном итоге чаша Дандоло, "Pith of House - pith of heart". Не переставая быть вещью, она в своей сакральности становится подобной иконе: предмет и не предмет одновременно, а как потир чаша отмечает высшую точку литургии - причастие, то есть причастность к жертве Христа, к Богу. Поэтому трепетные свидания героя с чашей всегда приобретают характер *моления* о чаше: "Свидания с нею бывали не каждый день. Иногда, уже дойдя до двери заветной комнатки, он вдруг передумывал и возвращался в кабинет. Что-то должно было случиться, чтобы час-другой наедине с чашей стал полно прожитым временем" (23).

Моление это включается в выработанный годами ритуал с множеством остро ощущаемых необходимых деталей: "Ключ от треугольной комнатки он

не доверял никому, даже Фрэнку. Иногда на него находило, и он среди ночи вскакивал и отправлялся на свидание, волнуясь и сжимая ключ в кармане халата. Он ступал осторожно, чтобы не разбудить прислугу, словно тать. Слабо освещенный дом казался огромным аквариумом, в глубинах которого дремали чудовища. Дверь в зал открывалась бесшумно, но вот старый паркет поскрипывал, словно молодой лед. Громко - смазывай не смазывай - щелкал замок, с хрустом переламывая ключ. Наконец с шипеньем загоралась спичка, лихорадочно выхватывая из темноты и удваивая в зеркале обрывок руки, низ лица, чашу, подсвечник. Рядом с шахматным столиком всегда стояла бутылка-другая и стакан. Налив вина, он вытягивался во весь рост со скрещенными ногами в низком кресле, закуривал. Здесь можно было просто спокойно посидеть, ни о чем не думая. Да, о чаше было необязательно думать. Рано или поздно она сама собой всплывала сначала в поле зрения, а затем и в мысли, словно пытаясь придать всему свою форму, и всякий раз с усмешкой вспоминал Аристотеля: через искусство возникает то, форма чего находится в душе" (25 - 26).

Момент с всплывающей в поле зрения чашей напоминает описанное В. В. Розановым восприятие Дворца дождей и собора св. Марка: "Нужно было или в яркое утро, или в пустынную молчаливую ночь выйти на площадь и, остановившись в 3/4 ее длины, т.е. не подходя близко к св. Марку, - или сесть где-нибудь на каменные плиты, если была ночь, или, если это было утро, - спросить себе на столик кофе; и, не смотря прямо на главную красоту, так сказать, дышать этой площадью, ничего особенного не думать, не вспоминать истории и время от времени нечаянно взглядывать вперед, в направлении Марка и дворца. Все преднамеренное нехорошо. Тогда в ваше непреднамеренное ленивое дремание и Марк, и дворец входили незаметно и становились куда нужно. Через несколько времени седина этого места, удивительная его архитектурность, непосильная личному гению и доступная только гению времен, начинала в вас действовать. И минутами сердце наполнялось прямо восторгом и счастьем" (221).

В дальнейшем развитии сюжета функция чаши в структуре мотива меняется. Она, сохраняя свою всевременность, все теснее сопрягается с жизнью героя, влияя на ее динамическую перспективу. Свидания с чашей становятся необходимы для того, чтобы упорядочить собственное прошлое. Метафора этого упорядочивания - перестройка дома, к которой Ермо приступил, "словно спасаясь от захлестывавшего дом безумия" (67). В результате перестроек у чаши Дандоло появляется своего рода сюжетный двойник, отъятая тень - чаша на отреставрированном полотне Якопо дельи Убальдини "Моление о чаше". С этим удвоением связано важное семантическое включение - в мотиве моления о чаше начинает отчетливо просвечивать евангельский смысл: чаша как чаша бытия, путь жизни. Интересно, что две чаши вступают как бы в отношения противоборства: по мере того, как в реставрации открывается "Моление о чаше" Убальдини, доступ к чаше Дандоло затрудняется: "Как ни ста-

рался Ерма держать себя в руках, но то обстоятельство, что зал, через который он попадал в треугольную комнату с чашей, оказался занят реставраторами, их козлами, ведрами, банками и стремянками, раздражало его по-настоящему и с каждым днем все сильнее. Привычно налаживаясь на свидание с чашей, он вдруг спохватывался у двери в зал и возвращался наверх, в кабинет или на галерею" (80). В возникшем соперничестве новая чаша-двойник по законам романтических сюжетов, также упомянутых в романе, словно стремится вытеснить потир святой Софии, и это ей в конце концов удается - чаша Дандоло оказывается похищена именно теми, кто оживлял чашу Якопо дельи Убальдини. Но последняя вносит в жизнь Ерма и в дом Сансеверино не столько порядок, сколько хаос и смуту, хотя и помогает герою понять нечто важное, к прояснению чего он стремился всю жизнь.

Сюжет "Моления о чаше" с визуальной подробностью описан в романе Ю. Буйды. Мы приведем лишь фрагменты этого описания: "Внутри косо срезанной толстостенной башни разворачивались сотни сцен - в многочисленных залах, комнатах, коридорах и тесных чуланах, которые на разных уровнях соединялись причудливо изогнутыми, иногда даже вывернутыми наизнанку лестницами и лесенками, - пиранезиевская смесь безумия с математикой... Здание было разорвано на несколько неравных частей глубокими зигзагообразными трещинами, словно от удара подземной стихии... Реки, горы, фантастические животные, приапические символы, истекающие кровью женщины, всадники, соколы, слоны, кареты и катафалки, мертвецы, глобусы и карты вымышленных планет и стран, змеи, треугольники, циркули, водоподъемные машины, орудия пыток... И то там, то здесь встречалось изображение чаши, которое, судя по всему, служило путеводным знаком для зрителя, связывающим в единый сюжет разбросанные на огромном полотне и на первый взгляд разрозненные эпизоды: ...молящийся в одиночестве молодой человек, будто придавленный густой тенью косо нависшей над ним огромной чаши; человеческие сердца варятся вместе со змеями и жабами в чаше, под которой черт и ангел дружно раздувают и без того сильный огонь ...мужчина, лежащий на полу с раскинутыми крестом руками перед распятием с еще живым Христом, и кровь из раны Распятого стекает в чашу, которую держит обеими руками облизывающаяся в предвкушении угощения женщина..." (87 - 88).

Очевидно, что в чаше, изображенной на картине, есть некая двойственность с сильно выраженным негативным значением. Однако отношение двух чаш в романе Ю. Буйды не вполне укладывается в привычную романтическую схему. Чаша на полотне Убальдини оспаривает известное утверждение апостола Павла: "Не можете пить чашу Господню и чашу бесовскую; не можете быть участниками в трапезе Господа и в трапезе бесовской" (1 Кор. 10, 21). Но и чаша Дандоло, которая сто, двести или триста лет стоит точно посередине шахматного поля, согласно шахматной символике тоже пребывает на границе света и тьмы, а точнее - половина ее находится в царстве света, а половина - в царстве тьмы. Впрочем, это, по концепции Ерма, и есть жизнь.

Поэтому очень важно замечание героя: "Самое забавное... заключается в том, что этот безумный Якопо Убальдини поведал о моей жизни. Ну, не понимайте буквально, - поведал, что называется, близко к тексту. А чаша с картины - вот она. Чаша Дандоло. Прошу любить и жаловать. Pith of house - pith of heart" (89). Потому и на вопрос его биографа, "...почему Джордж "по существу выгораживает воровку, похитившую ценную вещь?", Ермо с кривой улыбкой ответил: "Die Rose bluhet weil sie bluhet". И только" (94 - 95), ибо Агнесса Шамардина, как и Софья Илецкая, тоже - сама жизнь. И хотя герой, говоря о картине Якопо Убальдини, в гротескно-символической форме представившего крайние точки бытия, замечает, что "назвать это чудовище "Молением о чаше" мог либо кощунник, либо человек, уже не надеющийся спасти свою вечную душу..." (88), для него исключительно важно полюбить жизнь прежде смысла ее. Эта любовь к жизни, как показывает Ю. Буйда, далека от благостности. Она оборачивается то борьбой с чудовищем, соблазняющим прекрасными женскими глазами на лисьей морде змия, то стремлением к "свободе юрода" (86). Но в этих жизненных перипетиях легко потерять истинную меру вещей, о чем говорит полотно Убальдини и что Ермо определяет как Als Ob ("как если бы"), то есть заблудиться в зеркалах, в отражениях, в своих и чужих снах. Потому в связи с чашей на последних страницах романа особо актуализируется мотив пути и цели, состоящей в постижении истинного пути или в обретении все той же похищенной чаши Дандоло. В этом движении подсказку дарит герою чудовищное полотно "Моления о чаше", через которое Ермо проходит как через ретроспективу своей жизни.

Замечание, замыкающее описание фрагмента картины Убальдини с автопортретом художника, рисующего смерть, - "сюжет завершен, круг замкнулся", - прямо относится к жизненному сюжету героя и сюжету романа вообще. Последние усилия Ермо отданы тому, чтобы *принять* чашу и *соединить* два в одно, подобно библейскому: "Чашу спасения приму, и имя Господне призову" (Пс 115, 4) Перед концом герой оставил попытки "понять устройство этого дома-лабиринта" (96), копии дома с полотна Убальдини, материальной проекции жизни и сознания Ермо. "Он превозмог пустоту, и теперь стоял с тяжелой чашей в подрагивающих руках, плачущий, пронзенный и ослепленный внезапным светом смерти, которая не менее ужасна, чем жизнь, - бормочущий что-то на языке, на котором говорил, едва появившись на свет, и который должен был вспомнить, и вот вспомнил, чтобы уже не забывать вечно..." (97).

Надпись на чаше была прочтена.

Таким образом, мотив чаши, вплетаясь в сюжет романа "Ермо", создает своеобразное удвоение этого сюжета и даже умножение его во времени, подобно тому, как сто, двести или триста лет воспринималась разными людьми отраженная в зеркале чаша Дандоло.

Вместо заключения

[Предыдущая глава](#) | [Оглавление](#) | [Следующая глава](#)

28. 01. 2004

В формировании русской литературной венецианы, как в любом развернутом во времени процессе, периодически возникают явления, указывающие на действительные или возможные тенденции ее будущего развития. Одним из таких явлений можно считать опубликованный в журнале "Волга" в 1993 году (№ 3, 4) под псевдонимом Лейбгор роман "Венецианец". По истечении шести лет со дня публикации романа некорректно высказывать предположения относительно подлинного авторства, потому мы признаем волю его создателя и будем пользоваться предложенным им именем.

Роман "Венецианец", с одной стороны, вполне вписывается в предшествующую ему русскую венециану, особенно в тот ее ряд, который ассоциативно представляет соотношение Венеции и России. Города Италии нарисованы автором в ключе саркастической антиутопии, в которой безошибочно опознаются особенности недавней российской действительности. Иногда парность явлений обнаруживает предельно ясную перекличку, не оставляющую читателю ни малейшей возможности для сомнений. Так, рядом с другими городами возникает в романе фантастический Лже-Рим, в порядковом исчислении предстающий как Третий Рим мировой истории. Он являет собой огромное пустое пространство, обнесенное ивовою изгородью, с небольшим поселением на холме. Граждане его, заботясь о богатстве и процветании их "истинного Рима", ввели на своем форуме "новый порядок исчисления до семи - по числу римских холмов. Теперь, если пересчитывали звезды, считали по порядку - один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, больше, чем в Риме. Если производили учет городским домам, также считали до семи, считая ветхое, после чего прибавляли - больше, чем в Риме. Но если предметов выходило менее семи, считали иначе. Скажем, мешки с зерном - один, два, три, куда больше, чем в Риме..."¹. (Волга. 1993. № 3. С. 27.)

Подобных примеров можно было бы привести множество, и все они в потенции несут в себе тот смысл, который афористически выразил А. Немзер в рецензии на роман Лейбгора: "Волга впадает в Адриатическое море"². (Немзер А. Литературное сегодня: О русской прозе: 90-е. М.: Новое литературное обозрение. 1998. С. 246.) Однако не переклички с Россией XX века делают роман заметным явлением в контексте русской литературной венецианы. Важнее то, что Венеция, как и другие изображенные в романе города Италии, предстает здесь как нечто в высшей степени условное. При этом в случае с Венецией условность изображения порождает такой значительный отрыв от подлинности, что город, теряя свои главные признаки, кажется, перестает быть самим собой. В романе упоминаются и каналы, и лагуна, но тут же речь идет о городской стене и проломе (Проломе) в ней, о новых и старых город-

ских воротах, то есть о признаках, сближающих Венецию с земными городами. Все это балансирует на грани предметной детали и чистого знака, но оно есть, и Венеция в романе встает в позицию автономности по отношению к своему образному денотату. Очевидно, что выбирая ракурс изображения города, автор руководствовался отнюдь не соображениями эмпирической достоверности. Ворота Венеции, как и сама она, возводятся им в ранг символа, поднимаясь до такого смыслового уровня, на котором достоверность уже не играет сколько-нибудь значимой роли. Более того, символизация Венеции делает уже не столь важным и сам факт ее существования, ибо образ города в романе "Венецианец" более ориентирован на представления о нем, нежели на Венецию реальную.

В этом отрыве от первичности становится заметным тяготение к созданию образного метатипа, которое не как сознательное стремление, а как возможная тенденция угадывалось в русской венециане XX столетия. Те черты образа Венеции, которые культивировались литературой, аккумулируя ассоциации с инобытием и раем, оказались в итоге краеугольным камнем возникающего метатипического образования. Сложившись вполне, оно может стать одним из устойчивых элементов памяти культуры. Не случайно герой романа Лейбгора, Венецианец, несет в себе и черты Демиурга, и черты Спасителя, а рядом с ним идет его постоянный спутник Петр, строящий церковь на камне. Не случайно и созданные героем ворота Венеции, украшенные сценами из Святого Писания, независимо от их местопребывания остаются воротами Венеции, открывающими путь к спасению. Все это в романе осложнено двойственностью как самого Венецианца, в котором рядом с Творцом живет трикстер, так и Венеции, ибо жители ее легко усваивают ругательства, но не готовы подняться до высшего знания. Однако это не мешает проявлению в образе Венеции метатипических свойств, каковые, возможно, будут усиливаться в последующей литературе.

Трудно сказать, будет ли при этом сохранено в системе смыслов связанное с Венецией женское начало, так рельефно представленное в русской венециане XIX - XX веков. Возможно, связи с женским мифологическим комплексом, хтоническими мифами, мотивами Дома, материнства, детства сохранятся в универсальности метатипических значений, но возможно и то, что они будут оттеснены на второй план и далее. В любом случае, каждый исследователь венецианского, флорентийского, петербургского текстов русской и иной литературы, в какой бы временной точке он ни находился, всегда обречен на ретроспективный взгляд и связанную с этим неполноту описания. Нельзя исключить того, что сейчас, когда дописывается эта книга, кто-то из русских художников слова создает новый, открывающий принципиально иные аспекты образа, венецианский роман, поэму, стихотворение. Поступательное преодоление неизбежной неполноты, как и определение характера формирующегося венецианского метатипа - дело будущих исследователей.

